

Die The Figur Figure der of Zwei Two

Jörg Huber

Editorial

Vieles beginnt mit einem Ein-fall (es war einmal ...), so auch, was vorliegend zur Debatte steht. Und doch nicht ganz, denn es begann eher zwie- und vielfältig in seiner Eröffnung, was gleich Fragen auslöste: Findet das Entscheidende einzig «oberhalb oder unterhalb» der Zwei statt, beim Einen und Einzelnen und/oder den Vielen? Oder «gibt» es die Eins gar nicht, da alles stets mit der Zwei beginnt, unhintergebar als Zweiheit und in einem Dazwischen? Ist die Zwei als eine Figur präzise und entschieden fassbar oder weist sie immer auch über sich hinaus auf eine vorgängige Eins oder, als eine Öffnung, auf die Drei und das Mehrere, das Unzählbare gar?

Man könnte dieses Fragen fortsetzen. Die *Figur der Zwei*, Thema einer Vortragsreihe, die vom *ith* in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich durchgeführt wurde und, umfassender ausgebaut, in der vorliegenden Ausgabe von **31** vor- und zur Diskussion gestellt wird – diese Figur erweist sich als eine äusserst vertrackte und listige Konstellation, die wir hier als ein spezifisches Dispositiv des Ästhetischen verstehen.¹ Als ein, folglich, Regime der Kunst und des Politischen (komplexe Zweiheit auch hier!) exponiert diese Figur, beispielhaft, einerseits bildtheoretische Fragen: Geschlossenheit und Offenheit des Bildes, Spiegelungen, Serialisierung, Symmetrien und Spaltungen, Wiederholung und Re-Präsentation etc., andererseits ein Feld der Subjekttheorien: Fragen des Selbst und der Selbst-Bestimmung, der Individuation und der Figuren der Alterität, der Inklusion und Exklusion. Sie weist damit, im Weiteren, einerseits auf das Terrain des Philosophischen: auf Fragen nach dem Anfang, der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit, und führt somit, andererseits, in das Reich mathematischer Topologien. Weitere Verzweigungen und Verweisungen könnten hier nicht verfolgt werden; sie sind im Heft exponiert.

Die *Figur der Zwei* manifestiert sich als Figur der Kreuzungen, Übergänge und Schnittstellen, als Dispositiv theoretischer Reflexion und ästhetischer Praxis und als Konstellation der Versammlung und Exposition von Diskursen der Kunsttheorie und des Politischen – und damit der Theorie des Ästhetischen, wie sie das *ith* seit Jahren entwickelt. Die Arbeit an Begriffen der Kontingenz und des Imaginären, an einer Ästhetik der Kritik und der Partizipation; Forschungsprojekte zu Problemstellungen der Migration, der Selbst-Brandings von Individuen und Kollektiven, der Wahrnehmung und Konstruktion des Eigenen und des Fremden, der Narratologie und der Neuen Medien sowie der Bildtheorien; Diskursprojekte zu Figuren der Gemeinschaft, der repräsentativen Gewalt sowie der Neubewertung poststrukturalistischer Theorien sind einige Beispiele aus dieser Theorie-Werkstatt. Das Dispositiv der *Figur der Zwei* schliesst auf ideale Weise an diese Topographie an und ermöglicht es, Zuspitzungen und Schärfungen vorzunehmen und neue Perspektiven zu eröffnen. Wichtig ist uns vor diesem Hintergrund zudem, entsprechend der *ith*-Devise, dass die Theorie der Ästhetik sich auch als Ästhetik der Theorie versteht, Verbindungen und Vermittlungen von Theoriefragen, künstlerischer Praxis und, hier neu, Literatur, zu erproben, was in diesem **31** erneut und explizit Prinzip ist. Mein Dank für diese komplexe Intervention geht an die Projektverantwortlichen Stefan Neuner, Julia Gelshorn, Markus Klammer und Florian Neuner, an die AutorInnen für die Bereitschaft, an unserem Projekt mitzuwirken, sowie an Philip Ursprung für die kollegiale Zusammenarbeit. Der Camille Graeser Stiftung sei für die grosszügige Unterstützung des Projekts gedankt und der Dieter Roth Foundation, Hamburg, für die Reproduktionen der unveröffentlichten Zeichnungen. ●

1- Auf Audiodateien der Vorträge sowie vergriffene Heftnummern von **31** kann online zugegriffen werden unter: <http://www.ith-z.ch/>

Julia Gelshorn
Markus Klammer
Florian Neuner
Stefan Neuner

Vorwort

Am Anfang dieses Projekts stand ein lang gehegtes Interesse an einem ganz bestimmten Typus von Bildern, die eine gespaltene Struktur aufweisen, wie es etwa Kippbilder tun, und die in der modernen und zeitgenössischen Kunst eine nicht unwesentliche Rolle spielen.¹ Ein Fall ist der berühmte «H-E-Kopf» («Hasen-Enten-Kopf»), den Ludwig Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* als Beispiel heranzieht, um verschiedene Fragen, die mit dem Sehen zusammenhängen, zu diskutieren und vor allem die Vorstellung, das Sehen sei ein einfacher, identifizierender Vorgang, zu problematisieren.²

7 So einfach die Linienzeichnung auch ist, als die Wittgenstein diesen Kopf wiedergibt, in der Wahrnehmung zerfällt sie in zwei «Aspekte», die niemals in einem Akt des Sehens zusammenfinden können. Entweder sehen wir die Zeichnung als Hasen- oder als Entenkopf, weder aber ist es möglich, sie als beides zugleich, noch sie schlicht «neutral» wahrzunehmen, ohne sie schon auf einen der beiden «Aspekte» festzulegen. Wir können die beiden Bilder, in die sich der «H-E-Kopf» aufspaltet, gewissermassen nicht abzählen. Sie stehen uns nicht nebeneinander vor Augen, sondern immer nur einzeln, aber so, dass sie jederzeit im Auftauchen des zweiten Bildes verschwinden können. Es ist, als ob ein – als solches nicht sichtbares – Scharnier sich irgendwo in dieser simplen Zeichnung verberge, an dem sich ihre Oberfläche wie der Flügel eines Altars, den man von vorne und hinten betrachten kann, einmal nach rechts (wenn wir den «Hasen» sehen) und einmal nach links (wenn die «Ente» auftaucht) wendete. Doch bleiben die Linien, auf denen dieses phänomenale Schwanken «ruht», immer dieselben. Wir haben es wohl mit der «minimalsten» Differenz, die sich im Bereich des Bildlichen denken lässt, zu tun, minimaler noch als die zwischen Figur und Grund, eine Differenz, die sich in einer handfesten materiellen Identität, die sie letztlich in die Luft sprengt, «verbirgt».³

Auf der anderen Seite gab es die Überlegung, theoretischen Figuren Jacques Lacans weiter nachzugehen, die irreduzible duale Beziehungen denken, wie jene des topologischen «Schnitts»,



«Theorie», die sich ebenso formal wie diskursiv manifestiert und auf beiden Ebenen produziert wird?

Das Magazin **31** war stets als Plattform konzipiert, auf der es zu Begegnungen von akademischem Diskurs und künstlerischer Produktion kommen soll. Unser neues Team ist mit dem Vorsatz angetreten, diese Akzentuierung noch weiter zu verstärken, aber nicht im Modus einer Vermischung, sondern im präzisen Sinne als eine *Figur der Zwei*: als ein Zusammenspiel gleichursprünglicher, sich in ihrer Unterscheidung berührender Praktiken. Das hiess für uns, in der Vorbereitung dieses Heftes eine Situation zu schaffen, in der die vertraute Ordnung, welche die «theoretische Reflexion» auf einen primären und «intuitiven» Akt «künstlerischer Produktion» folgen lässt, aufgehoben ist. Stattdessen sollten ein Thema und sein Problemzusammenhang von beiden Seiten her gleichzeitig angegangen werden – verstehen wir doch «Theorie» nicht als akademisches Betätigungsfeld, sondern als Brückenkopf und Schnittstelle nicht nur zwischen Kunst und Philosophie, sondern auch zwischen den Künsten und den verschiedenen akademischen Disziplinen. In diesem Sinne sollte am Anfang dieses Projekts nicht ein Konzeptpapier mit universitären Adressaten stehen und am Ende nicht eine Publikation, in der «passende» künstlerische Beiträge den Diskurs lediglich illustrieren. Vielmehr haben wir ein Exposé verfasst (es ist auf den nachfolgenden Seiten wiedergegeben), das wir gleichermassen an Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler verschickt haben. Es entfaltet auf abstraktem Niveau eine Fragestellung, die sich sowohl auf konkrete formale wie auch auf diskursive Probleme bezieht. So ist es gelungen, einen Arbeitsprozess anzustossen, bei dem eine Theorie der Zwei in der doppelten Perspektive von künstlerischer und akademischer Produktion entwickelt werden konnte. Wir freuen uns, dass wir für die aktuelle Ausgabe von **31** mit Bettina Carl, Zsuzsanna Gahse, Barbara Köhler, Jürgen Link, Pamela Rosenkranz, Vittorio Santoro und Christian Steinbacher Künstler und Schriftsteller gewinnen konnten, die, von unserem Exposé ausgehend, Arbeiten und Beiträge eigens für dieses Heft geschaffen haben.

welche im Zentrum von Mladen Dolars Beitrag für die letzte Ausgabe dieses Heftes stand.⁴ Eine Fussnote in diesem Text führte uns schliesslich zu jenem Buch, in dem wir ein Stichwort fanden, das uns geeignet schien als konzeptuelle Brücke zwischen der *Zweiheit* als formalem Phänomen und als theoretischem Modell. Denn als *Figur der Zwei* spricht Alenka Zupančič jenes Denkmotiv an, das sie in *The Shortest Shadow* in der Philosophie Friedrich Nietzsches verfolgt.⁵ Wäre der «H-E-Kopf» nicht eine eindringliche «Figur» jener «Philosophie der Zwei»? Und steckt im Wort «Figur», wenn wir seine lateinische Etymologie (*figura*: Gebilde, Gestalt, Gepräge, Form, Figur, Bild, Erscheinung, *aber auch* Wendung und Redefigur) mitdenken und es zusammen mit seinem englischen Double «figure» (Figur, Gestalt, Bild, Abbildung, Muster, *sowie* Symbol, Ziffer, Redefigur) nehmen, nicht eine Polysemie (eben auch im Modus eines semantischen «Kippens»), die von sich aus auf jene Übergänge zwischen der Arbeit *mit* und *an* Wörtern zu jener *mit* und *an* Bildern hinführt, um die es uns in diesem Magazin zu tun ist? D.h.: Impliziert die Wendung der *Figur der Zwei* / *The Figure of Two* nicht schon eine

Zwei Beiträge dieses Heftes gehen – aus philosophischer und kunstkritischer Perspektive – der von uns aufgeworfenen Frage nach der Zwei als Figur unmittelbar nach. **Richard Heinrich** verortet sie im Spannungsfeld zwischen der Tradition des metaphysischen Denkens und der radikalen Differenzphilosophie von Gilles Deleuze. Ersteres vertritt Aristoteles, der in der Einleitung seiner *Physik* mit dem Gegensatz (es geht um die Veränderung zwischen gegensätzlichen Zuständen wie «weiss» und «nicht-weiss») ein Prinzip einführt, das eine genuine Zweiheit zu verkörpern scheint. Trotzdem wird diese Zweiheit dort in einer doppelten Richtung auf Einheit hin reduziert: auf der einen Seite, weil Aristoteles mit der «Materie» (ὑλη) eine wesenhafte «Substanz» (οὐσία) annimmt, die unwandelbar der Veränderung zwischen den Polen des Gegensatzes zugrunde liegt. Zum anderen wird der Gegensatz selbst als Einheit bestimmt, und zwar als physikalischer Grundbegriff der «Form» (μορφή). Eben dieser gedankliche Schritt – die Reduktion auf eine begriffliche Einheit – bildet den Angriffspunkt der deleuzeschen Kritik, die auf die Emanzipation uneingeschränkter Vielheit im Denken abhebt: Vielheit wahrhaft zu denken, heisst «begriffslos» zu denken. Doch zeigt Heinrich, dass es bei Deleuze neben der Parteinahme für das Wuchern der Differenzen und die Stellung gegen die Eindimensionalität klassisch-philosophischer Begriffe auch Überlegungen zu einem Dritten gibt: In *Différence et répétition* zitiert Deleuze Immanuel Kants Problem der Unterscheidung zwischen «inkongruenten Gegenständen» (wie sie in einer spiegel-symmetrischen Beziehung vorliegt).⁶ Dem Paar der Hände des Menschen kommt in der Anschauung eine evidente Zusammengehörigkeit zu. Wir haben den spontanen Eindruck einer wechselseitigen Entsprechung (das Paar bildet eine symmetrische Figur), aber doch produziert die Symmetrie eine in geometrischen Begriffen irreduzible Unterscheidung. Hier verortet Deleuze eine begriffslose Differenz, die nicht schon «multiplicité» ist, sondern sich gleichsam an der Grenze zu ihr zeigt: Die Zweiheit der beiden Hände ist nicht rückführbar auf die Eins des Begriffs, zugleich aber handelt es sich bei ihr auch nicht um eine erste Stufe der Vielheit, kommt ihr doch zugleich eine spezifisch anschauliche Einheit zu, die man als figürliche ansprechen kann.

Vor einem ganz anderen, nämlich bild-ästhetischen Hintergrund kommt es in der Malerei Caravaggios zu einer ähnlichen Bewegung der Übertretung der Einheit; dies auf doppelter Ebene, einerseits auf derjenigen der Bildkomposition als Einheitsstruktur, andererseits auf derjenigen des primären Gegenstandes der Malerei, der menschlichen Gestalt. **Wolfram Pichler** weist auf die aufspaltende Kraft hin, die Symmetrie- und Paarbildung bei Caravaggio entwickeln, als brächte sie der Maler durch einen Schnitt hervor, der eine Verbindung schafft, indem er trennt und entzweit. So treffen wir auf Gemälde (wie die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* oder den *Ungläubigen Thomas*), deren symmetrische Anlage, anders als man dies gewohnt ist, weniger Zusammenhalt und kompositorische Abrundung stiftet, als dem Bild die Struktur eines «latenten Diptychons» zu verleihen. Genau diese Zwiespältigkeit sieht Caravaggio auch in den Symmetrien der menschlichen Figur: wenn etwa die Zusammengehörigkeit der Körperglieder fraglich wird oder wir einem Gesicht begegnen, dessen eine Hälfte schon tot und dessen andere noch lebendig zu sein scheint (wie bei *Judith und Holofernes*). Die Zweiheiten, die Caravaggios Malerei hervor-treibt, bilden indes keine Figuren im Sinne einer anschaulichen Paarigkeit: Sie sind auf den Punkt der «Zwiefalt» gebracht, die – wie Pichler unterstreicht – nur dann vorliegt, wenn eine Zwei durch ein «unzählbares Drittes» konstituiert wird: einen «Zwischenraum», der – wie das Scharnier eines Diptychons, das weder zum linken noch zum rechten Flügel gehört – auf Abstand hält, was es verbindet.

Von genau dieser «Zwiefalt» sind auch **Dieter Roths** *Beidhandzeichnungen* gekennzeichnet, die wir hier in einer bisher unveröffentlichten Auswahl präsentieren. Ähnlich wie Caravaggio arbeitet Roth an der Aufspaltung der menschlichen Figur und setzt ein weiteres Mal bei ihrer Symmetrie an. Die besondere Radikalität seines Verfahrens besteht nun darin, den eigenen Körper gleichsam zum Medium dieser Zerteilung werden zu lassen und den Zeichenakt selbst zu ihrem Schauplatz. Indem er mit beiden Händen zu Werke geht, führt er eine (körperliche) Differenz in die Zeichnung ein, welche diese Kunst normalerweise zu überspielen trachtet: jene zwischen den unterschiedlichen Fertigkeiten der linken und rechten Hand, zwischen «linkisch» und «richtig». Im gleichen Zuge aber geschieht dies nur, wie Ralph Ubl erläutert, um die Hierarchie zwischen den Körperhälften und den «kulturellen Werten», die sie implizieren, umkehrbar werden zu lassen: Die *Beidhandzeichnungen* sind zugleich mechanisch wie virtuos und werden von Körpern bevölkert, deren auch obere und untere Seiten (Haupt und Hintern) verwechselbar werden. Die Zwei, so wäre zu schließen, ist auch Figur der Reversibilität und Vermischung und kann (im Sinne der Topologie) als «nicht-orientiertes Gefüge» entfaltet werden.

- 1 – Dario Gamboni hat solche Bilder unter dem Stichwort der «Ambiguität» in einer für das Thema grundlegenden Studie untersucht: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002.
- 2 – Vgl. Ludwig Wittgenstein, «Philosophische Untersuchungen», in: ders., *Werkausgabe*, 8 Bde., Frankfurt a. M. 1989, Bd. 1, S. 518ff.
- 3 – Für einen Überblick über die bildtheoretische Diskussion, die sich an Wittgensteins Überlegungen zum «Sehen-als» anschloss, aber in diesem Heft nicht zum Thema gemacht wird, vgl. Patrick Maynard, «Seeing Double», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52/2, 1994, S. 155–167.
- 4 – Vgl. Mladen Dolar, «Touching Ground», in: «31». *Das Magazin des Instituts für Theorie*, 12/13, 2008, S. 59–70.
- 5 – Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (Mass.) / London 2003, S. 13.
- 6 – Vgl. genauer zu Kants Problem der «inkongruenten Gegenstände» in diesem Heft: Markus Klammer / Stefan Neuner, «Die Figur der Zwei. Exposé / The Figure of Two. Exposé», S. 17f.

Die Frage der rechten Orientierung steht auch im Mittelpunkt des Beitrags von **Vittorio Santoro**. Drei Bildpaare stehen laut Titel *In Conflict with Static Conditions*. Die ersten beiden beruhen auf einem photographischen Bildverfahren, das dritte auf einem zeichnerischen. Im ersten Fall ist es das Verfahren an sich, im zweiten seine besondere Handhabung, die jene «statischen Bedingungen» mit sich bringen, mit denen Santoro den «Konflikt» sucht. Das Bild zweier Knaben, die sich in Startposition für einen Wettlauf begeben haben und wohl gespannt auf das Signal warten, das sie im nächsten Augenblick hochschnellen lassen wird (*Plate (Kids)*), führt uns deutlich vor Augen, dass der Schnitt ins Zeitkontinuum, den die Photographie herstellt, ihre Motive in dem Moment, in dem sie abgelichtet werden, gleichsam einfriert. Diese bildtechnische «Bedingung» korrespondiert hier aber auch mit einer sozialen, die nicht minder unbeweglich ist. Scheint doch der Akt des Bildermachens selbst, dessen Ergebnis wir vor Augen haben, in der Starre der sozialen Konvention befangen zu sein, dass Eltern die Freizeitbeschäftigung ihrer Kinder festhalten; und zwar eine Beschäftigung, die in diesem Fall – die Einübung einer von den Massenmedien vorgestanzten Pose – ein weiteres Mal einer Konvention folgt. Dass das konfligierende Moment, das Santoros Arbeiten erzeugen, aber nicht darin besteht, aus den kulturellen Passformen, die überall aufgerufen werden, einfach auszuscheren, bringt die graphische Methode bei *How can I/Make it right, March–August 2005* auf den Punkt. Sie bestand nämlich darin, die Zeichengeste ans Gängelband einer Schriftschablone zu legen, die Santoro während fünf Monaten Tag für Tag dazu benutzte, den titelgebenden Fragesatz in zwei Teile zerlegt immer von neuem auf dieselben beiden Blätter zu schreiben. Doch zeigt uns diese Arbeit offenkundig, wie Santoro es zum «Konflikt» mit Normen kommen lässt. Seine «verfremdenden Taktiken» – wie es im Titel des ersten Bilderpaares heisst: *Defamiliarizing Tactics, Twice* – zielen darauf, sie gleichsam von innen her umzukehren. Die Schablone selbst legt es nahe, sie aus der «rechten» lateralen wie vertikalen Orientierung zu drehen, was es erlaubt, den Satz, der den Willen zur Unterwerfung unter die gegebenen «Bedingungen» auszusprechen scheint, in einer Weise aufs Papier zu bringen, die es letztgültig unmöglich macht, die beiden Bildteile in eine normgemässe Ordnung zu bringen. Dasselbe Verfremdungspotential entdeckt Santoro auch in der photographischen Technik, die ihrerseits Umkehrungen mit sich bringt und möglich macht, welche im Ergebnis eines Normabzuges wieder verschwunden sind. Die Verkehrung ins Negativ bildet den ersten Ansatzpunkt, die Möglichkeit einer lateralen Reorientierung des Negativs bei der Belichtung den zweiten. Und die Manipulation auf beiden Ebenen hat bei *Plate (Kids)* zu einem Doppelbild geführt, bei dem – weil es sich als das Resultat einer zweifachen Umkehrung ausweist – fraglich, wenn nicht unentscheidbar geworden ist, welche Seite die «richtige Orientierung» des Bildes, seinen «originalen» Zustand zu sehen gibt.

Santoros reversible Diptychen finden in Ausstellungsräumen ihr logisches Milieu an Orten der Richtungsänderung (wie in einer Raumecke), oder nötigen den Beschauer, sich selber umzuwenden, wenn sie (wie *How can I/Make it right, March–August 2005*) an zwei gegenüberliegenden Wänden angebracht werden. Ihre Transposition auf die Seiten dieses Magazins reflektiert die ganz und gar unstatischen Konditionen, die mit der Ausstellungsfläche eines beidseits bedruckten Blattes gegeben sind, dessen Bestimmung es schliesslich ist, seine räumliche Orientierung in der Hand eines Lesers beliebig oft zu verändern. Eine Auseinandersetzung mit der Struktur dieses eigentümlichen Ausstellungsraumes findet auch in **Bettina Carls** für dieses Heft geschaffener Bildserie statt. Das Verfahren der Künstlerin folgt einem metonymischen Prinzip. Ihre Bilder und Bildreihen gehen aus einem Gestaltungsprozess hervor, der keinem vorab entschiedenen Plan folgt. Am Anfang steht meist ein einzelnes Motiv oder auch nur eine bestimmte malerische oder graphische Markierung, andererseits auch Schrift und sprachliches Material, die in einer offen assoziativen Weise fortentwickelt, ausgebaut, umgekehrt, semantisch verschoben, in Übergängen vom Malen zum Zeichnen in andere pikturale Aggregatzustände versetzt werden und dabei oft mehrere Male zwischen abstrakten und figurativen Formen wie auch zwischen Bild und Schrift hin und herwechseln. Wenn Carl auf einem Blatt zu arbeiten beginnt, dann kann das Bildgeschehen sich über mehrere Blätter ausdehnen, die sich dann entweder zu einem grösseren Format zusammensetzen oder aber auch als Reihe stehen bleiben, deren genaue Anordnung oder sogar Zusammengehörigkeit nicht abschliessend entschieden ist. Doch sind diese Reihen nicht homogen im arithmetischen Sinne, nicht einfach beliebig erweiterbare Serien. Vielmehr kristallisieren sich Bildgruppen, die aber dennoch nicht mit der Notwendigkeit einer Komposition aufeinander verweisen, sondern in ihrer Verbindung den Abstand wahren. Die Struktur der Doppelseite und ihre Abfolge nutzt Carl in ihrem Beitrag als einen Rahmen, der ihrer Arbeitsweise genauso entgegenkommt, wie er ihr eine ganz bestimmte Richtung gibt. Das erste Blatt, das im Original grösser ist als die folgenden fünf, ist ein Einzelbild, in dem das ganze Bündel von Aspekten, die in der Serie ausgesponnen werden, sich schon als Knoten schürzt wie es auch Glied in der sich anschliessenden Bildkette ist. Das pikturale Gewebe ist dicht geknüpft. Ein paar Einzelfäden seien herausgezogen. Schwankt das Gebilde auf dem ersten Blatt zwischen einer Auflösung ins Abstrakte und einer Konzentration ins Figürliche, die nur in drei Gliedmassen eindeutig wird, so tritt auf dem zweiten Bild klar lesbar der Kopf hinzu, den man auf dem ersten gesucht hat. Doch gibt das zweite Blatt nicht nur eine nachträgliche Ergänzung der Gestalt auf dem ersten, so dass beide eine Art Paar bilden, auch regt das seltsame Doppelgesicht dazu an, es bereits in die Formen auf der linken Heftseite hineinzusehen, aus denen es formal entwickelt wurde. So haben wir so etwas wie zwei Versionen eines Bildes und zugleich eine Art Bilderpaar. Auf der nächsten Doppelseite mutiert der Kopf in einen malerisch vorgeführten, kopflosen männlichen Torso, auf den in einer scheinbar schroffen Konstruktionsaufbau auf Millimeterpapier ein ebenso kopfloser Leib folgt, der mit einem weiblichen Geschlechtsattribut versehen wurde. Die binäre Opposition der Geschlechterdifferenz, die solcherart sich andeutet, ist indessen instabil; die Formen des linken Torsos «weich», die des rechten «hart» und teils mit dem Lineal gezogen. Und tauchen die Brüste auf dem zweiten Blatt nicht knapp über der Stelle zwischen den Beinen auf, wo man Hoden erwarten könnte? Lässt sich diese Zeichnung, die einen Unterleib zeigt, nicht auch als Fortsetzung und Ergänzung der anderen sehen? Sehen wir einen oder zwei Körper, ein oder zwei Geschlechter? Die Doppelseite ist bei Bettina Carl, ähnlich wie bei Dieter Roths gefalteten Zeichnungen, eine Struktur, in der die menschliche Gestalt einem destabilisierenden Vermischungsprozess ausgesetzt ist.

Die Arbeit, die **Pamela Rosenkranz** für **31** gestaltet hat, unterbricht ohne weitere Kennzeichnung an drei Stellen des Hefts die Folge der übrigen Beiträge. Wir stossen dort auf Photographien, die Details von Bildoberflächen in grosser Nahaussicht zeigen. Es ist, als wollte uns Rosenkranz an der intimen Nähe, welche das Verhältnis eines Künstlers zu seinen Werken im Atelier kennzeichnet, teilhaben lassen. Wir nehmen eine Perspektive ein, die nicht das Ganze – wie es Ausstellungsbesucher später vor sich haben werden – visiert, sondern Details, als gelte das Augenmerk der taktilen Oberflächenqualität der Bilder, dem Raum der handwerklichen Vorrichtungen, aus denen sie hervorgegangen sind. Diese bestanden darin, Farbe auf Bögen der *New York Times* aufzutragen, die dann entlang des vorgegebenen Falz' zusammengeklappt wurden, wodurch sich beide Seiten aufeinander abdrückten und eine beide Seiten umspannende und aufeinander beziehende symmetrische Konfiguration entstand. Das dünne Zeitungspapier löste sich bei diesem Abklatschprozess teils mit der Farbe ab, so dass – im Gegensatz zum «klecksographischen» Verfahren, wie Justinus Kerner es übte und wie es auch den Bilder des Rorschachtests zugrunde liegt – nicht einfach eine symmetrische Figur vor neutralem Grund erzeugt wurde, sondern der Untergrund selbst sich figural verdoppelte. Das Zusammen- und Aufklappen einer Doppel-seite war die wesentliche bildgenerierende Operation. Im Grunde ist sie kongruent mit der Handhabung dieses Heftes, wobei der Künstlerin, nicht anders als es einem Leser passieren wird, wenn er beim Blättern in diesem Magazin ihre Arbeit entdeckt, beim Aufschlagen der Seiten ein überraschendes und nicht vorhergesehenes Bild entgegentrat. Einer solchen Kongruenz des taktilen Nahraums von Produktion und Rezeption begegnen wir immer wieder in der Buchkunst der Moderne und insbesondere auch in Dieter Roths Publikationen der *Beidhandzeichnungen*. Rosenkranz jedoch variiert diese Strategie in einem sensiblen Punkt. So nahe liegend es auch gewesen wäre, sie bringt den Falz ihrer «Rorschachbilder» mit dem des Hefts nicht in Übereinstimmung, und auch die Ebenen der Bilder und die der Papieroberfläche, auf der sie reproduziert werden, sind angular gegeneinander verschoben. Auf andere Weise ist auch hier die «rechte» Orientierung Thema. Denn die symmetrischen Konfigurationen, die das Abklatschverfahren entstehen lässt, implizieren so stark wie wenige andere Bilder einen frontalen Blickpunkt, spiegeln sie doch die bilaterale Symmetrie des Körpers ihrer Beschauer und sind nicht zuletzt deshalb Gegenstand jener projektiven Sehakte, die sich der Rorschachtest in psychodiagnostischer Absicht zunutze macht. So gewinnt man den Eindruck, aus dem adäquaten Sichtwinkel der Figuren herausgerückt zu sein, ja die Achse des Blicks, den die «Rorschachbilder» auf sich ziehen, mit dem eigenen Blick zu kreuzen. Oder anders ausgedrückt: Wir sind in eine piktorale Inszenierung versetzt, in der sich die Stelle des Augpunktes aufgespalten hat. Wir wissen gleichsam von einem «richtigen» Betrachtungsstandort, den wir doch nicht einnehmen können. Und diese Entzweiung der Perspektive konterkariert jene imaginäre Dimension des Bildersehens, die Rosenkranz' Arbeit nicht nur im Motiv der «Rorschachfiguren» anzusprechen scheint. Wenn wir zuerst den Eindruck gewinnen können, die Photographien lüden dazu ein, uns in den phänomenalen Raum des Ateliers und in die Perspektive der Künstlerin hineinzusetzen, so erweisen sich am Ende beide als ihrerseits gesplante: Ein Intervall ist eingeschoben zwischen die Position der Malerin, die die Abklatschbilder hergestellt und jener der Photographin, die sie aufgenommen hat.

Der Beitrag **Mladen Dolars** nähert sich dem Problem der Zwei von einem lacanianischen Standpunkt aus an. Ausgehend von der etymologischen Differenz im Lateinischen zwischen *alius* bzw. *secundus* – als Zweites innerhalb einer Serie von Vielen – und *alter* – als Anderes von Zweien – führt er eine grundlegende Unterscheidung zwischen einer zählbaren und einer unzählbaren Zwei ein. Während die zählbare Zwei den trivialen Fall einer *Figur der Zwei* darstellt – eine Stelle in einer Zahlenreihe, eine Menge unter anderen Mengen –, markiert die unzählbare Zwei für Dolar einen ontologischen Bruch, der die Zwei als radikal verschieden von der Eins ausweist und als das hervortreten lässt, was Jacques Lacan als den «Grossen Anderen» bestimmt hat. Der Grosse Andere wird durch einen Gegensatz strukturiert, den Dolar als «lacansche Antinomie» fasst. Der erste Satz dieser Antinomie lautet: «Es gibt den Grossen Anderen.» Der zweite, entgegengesetzte Satz lautet: «Der Grosse Andere fehlt.» Mit anderen Worten: Der grosse Andere existiert nicht in der Art von Lebewesen oder Dingen, sondern er macht sich nur in seinem Fehlen bemerkbar. Aber auch in sich ist der Grosse Andere gespalten, in einen sprachlich-symbolischen und einen sexuell-biologischen Aspekt. Beide Aspekte des Grossen Anderen geben ihrerseits Anlass zu binarisierenden Vereinfachungen, die Dolar nun widerlegt: Wenn der Grosse Andere die «Struktur» der Sprache meinte, dann würde es naheliegen, diese Struktur, als eine differentielle, unter das Banner der Zählbarkeit einzureihen. Doch nicht die Struktur an sich konstituiert den Grossen Anderen, sondern die unvorhersehbaren Möglichkeiten, «Fehler», Abweichungen innerhalb dieser Struktur zu begehen. Wenn der Grosse Andere andererseits den Sex, den Schnitt, die Sektion der Geschlechter meint, dann könnte man darauf verfallen, ihn als duale Opposition zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen zu verstehen, mit dem Phallus als *discrimen*. Dolar weist aber nach, dass die Psychoanalyse den Schnitt der Geschlechtlichkeit schon seit Freud nicht zwischen zwei Geschlechtern ansetzt, sondern zwischen dem natürlichen, instinkthaften Bedürfnis (Hunger und Durst), das physiologisch befriedigt werden kann, und den sexualisierten Trieben, deren Begehrensstruktur von jedem konkreten Objekt und jedem konkreten Befriedigungserlebnis abgekoppelt ist und damit in den Bereich des Phantasmatischen umschlägt. Gerade die Überlappung des Triebhaft-Körperlichen und des Sprachlich-Symbolischen – in ihrer «Denaturierung», ihrer vielfältigen Möglichkeit der Abweichung von Struktur einerseits und Biologie andererseits – macht für Dolar den Grossen Anderen aus. Der Text endet mit einer Rückkehr zu den Griechen und der Atomlehre von Demokrit und Lukrez. In dem *clinamen* der frühen Atomisten, einem winzigen primordialen Einfluss auf die Bahnen der Atome, der nicht nichts, aber auch nicht etwas ist und den Demokrit mit dem Kunstwort *δέν* belegt (auf Deutsch etwa: «Ichts»), erkennt Mladen Dolar die «minimale Figur der Zwei»: eine nicht zählbare Differenz diesseits der Eins. Der Logik seines Textes folgend, identifiziert er letztere mit dem psychoanalytischen Partialobjekt, dem lacanschen kleinen anderen oder «objet a». Dolars Argumentation verfolgt aber die Spannung zwischen den beiden Arten der irreduziblen, nicht zählbaren Zwei – der absoluten Spaltung und der inneren Differenz – nicht weiter.

Gerade diese Spannung aber untersucht **Alenka Zupančič** in ihrem Text *The Double and its Relationship to the Real*. Unter Bezugnahme auf die Schriften des französischen Philosophen Clément Rosset fasst sie die *Figur der Zwei* als die des Doppels, das weder eines noch zwei ist. Auch für Zupančič liegt die wesentliche Charakteristik der Zwei als Doppel in ihrer Unzählbarkeit. Ein Doppel legt keine Beziehung oder Relation zwischen zwei unabhängig voneinander bestehenden Entitäten fest, sondern führt vielmehr einen fundamentalen Zweifel in die Existenz einer für sich bestehenden, «ursprünglichen» Einheit ein. *Indem* das Doppel sich als ein Zweites, Identisches präsentiert, spaltet es zugleich die Eins. Ein Doppel, etwa in der notorischen Form des Doppelgängers, erzeugt eine ontologische Unvereinbarkeit, einen Bruch der Realität: Exakt dieselbe Stelle in der Raumzeit oder im sozialen Raum wird von zwei Prätendenten beansprucht. Rosset bestimmt laut Zupančič das Reale als das, was ist, wie es ist. Diese stupide Selbstidentität treibt die Menschen dazu an, es zu verdoppeln, und bringt sie dazu, unverbrüchlich an Illusionen zu glauben. Das grösste Skandalon, welches die konstitutive Illusion der Menschen zerreisst, dass es mehrere Varianten der Wirklichkeit gäbe, stellt für Rosset deswegen die eingetroffene Prophezeiung dar. Nicht ihr Eintreffen entgegen aller Wahrscheinlichkeit ist das Erstaunliche, sondern die banale, identitäre Struktur der Wirklichkeit, die sich in ihm enthüllt. Darauf aufbauend entwickelt Rosset eine Theorie der Liebe, die zwischen realer / wahrer Liebe und leidenschaftlicher «romantischer» Liebe unterscheidet: Für die leidenschaftliche Liebe ist eine phantasmatische Verdoppelung des geliebten Objekts charakteristisch. Durch diese Verdoppelung werden sowohl das geliebte Objekt als auch das phantasierte Objekt auf ewig unerreichbar. Die reale / wahre Liebe hingegen besteht für Rosset gerade im Zerreißen der phantasmatischen Illusion und in dem darauf folgenden glückhaften Staunen, «dass du du bist». Hier setzt Zupančičs Kritik ein: Rosset huldigt einem ontologischen Dualismus von Realem und Illusion, den er zugunsten des selbstidentischen Realen aufzulösen trachte. Doch auch reale / wahre Liebe würde in einer Mischung aus beiden Komponenten bestehen, «preserving the transcendence in the very accessibility of the other». Gerade in den jüngsten Schriften Rossets würde dieser Dualismus Raum greifen, wenn Rosset das Reale als ebenso ursprünglich wie *unsichtbar*, sich selbst verbergend kennzeichne. Aus diesem Argument lässt sich unmittelbar eine Kritik am Konzept des Grossen Anderen, wie es Dolar in Anlehnung an die kantischen Aporien präsentiert, herauslesen. Dementgegen bindet Zupančič das Doppel an die Figur der «Wiederholung desselben». Die Wiederholung desselben führt eine minimale Differenz ein, welche die Selbstidentität des «Originals» zerstört. Das Doppel als Wiederholung desselben oszilliert zwischen Eins und Zwei. In einer harschen Volte entlang dem rossetischen Paradigma der erfüllten Prophezeiung und dem liebenden Erstaunen, «dass du du bist», definiert Zupančič das Reale nun als in sich doppelt und das Doppel als das eigentlich Reale. Gegen ein transzendentes Anderes kantischen Zuschnitts, das den ersten Teil von Dolars Text dominiert, nimmt sie Partei für Nietzsches Begriff des «Mittags»: Mittag als «Augenblick des kürzesten Schattens» ist für Nietzsche, wie Zupančič nachweist, keinesfalls die Zeit ohne Schatten, es ist vielmehr die Zeit, in der der Schatten eines Dings auf dieses selbst fällt, es selbst als seinen Schatten setzend und um sich selbst verdoppelnd. Es ist der Augenblick, wo aus Eins Zwei wird.

Sowohl bei Zupančič als auch bei Dolar wird die *Figur der Zwei* ganz wesentlich von der Spaltung, der Wiederholung, der Differenz her gedacht. Dabei treten diese Begriffe beinahe ausschliesslich im Singular auf. Warum das so ist, darüber könnte der Beitrag von **Ruth Sonderegger** Aufschluss geben. Sonderegger nähert sich der Problematik der Zwei unter dem Blickwinkel des Kolonialismus und der «abendländischen Gewalt im Aufteilen zwischen dem Eigenen und dem Fremden». Sie analysiert zunächst Massimo Cacciari's Europamanifest und die fatalistische Selbstauszeichnung des europäischen Denkens, die darin zu Wort kommt. Demgegenüber würde dessen gewalttätiges, kolonisierendes Element vorwiegend ausgeblendet werden, so Sonderegger. Mit Gayatri Chakravorty Spivak spricht Sonderegger von «Deckkategorien», die zwar hilfreich sein mögen, die inneren Krisen des Westens zu analysieren, aber zugleich deren Zusammenhang mit Imperialismus und Kolonialismus verdecken. Die *Figur der Zwei* kann in diesem Zusammenhang geradezu als eine «Master- oder Meta-Deckkategorie» angesprochen werden, gibt sie doch unter Titeln wie «Differenz», «Unzählbarkeit», «Alterität» und ähnlichem einer – eben nur scheinbaren – Pluralität Raum. Den Hauptteil des Artikels nimmt eine Auseinandersetzung mit der Theorie der Gleichheit, wie sie der französische Philosoph Jacques Rancière entwickelt hat, ein. Gleichheit ist bei Rancière eine Präsupposition oder notwendige Voraussetzung, wie Sonderegger zeigt. Bevor sie diese Gleichheit nun Punkt für Punkt als Deckkategorie im spivakschen Sinne entlarvt, hebt die Autorin durchaus zustimmend zwei Grundzüge der rancièr'schen Konzeption hervor: Gleichheit kann nicht dekretiert, sondern nur aus der Position der Ausgeschlossenen, Unterdrückten eingefordert und erstritten werden. Und: Dem Streit der Ausgeschlossenen, Unterdrückten um Anerkennung kommt eine prinzipielle Universalität zu. Er steht allen offen. Jeder muss sich ihm anschliessen können. Nichtsdestotrotz erweist sich die quasi-transzendente Präsupposition von Gleichheit als ausgesprochen problematisch: Nicht alle Ausgegrenzten, besonders jene, die besonders brutal unterdrückt werden, können für sich selbst sprechen. Nicht immer und überall ist Widerstand möglich. Die Präsupposition von Gleichheit ist keine transzendente Gegebenheit, sondern eine historisch-politische Errungenschaft, die immer wieder neu zu verteidigen ist und vielerorts allererst hergestellt werden muss. Selbst Gesellschaften mit differenzierten Vorstellungen von Gleichheit haben niemals Probleme gehabt, die Gleichheit auf bestimmte Gruppen einzuschränken und anderen vorzuenthalten. In diesem Zusammenhang weist Sonderegger auf den europäischen Sklavenhandel hin, der zu Zeiten Kants und des kategorischen Imperativs eine Hochblüte erlebte. So ist die Gleichheitspräsupposition Rancièr's entweder zynisch oder trivial: Nicht jeder, der über den Begriff der Gleichheit verfügt, muss auch danach handeln. Darüber hinaus sind Rancièr's Beispiele allesamt dem europäischen Kontext entnommen, einem Kontext, in dem eine bestimmte faktische Institutionalisierung von Gleichheit schon vorausgesetzt werden konnte, deren Ausweitung oder Generalisierung es einzufordern galt.

Wirft Ruth Sonderegger einen Blick «unter» die *Figur der Zwei* als «Meta-Deckkategorie» einer nur vermeintlichen Pluralität, so versucht **Antke Engels** Beitrag, die «Unzählbarkeit» der Zwei als politisches Potential zu erkennen und für die *Queer Theory* zu nutzen. Indem sie die *Figur der Zwei* gerade nicht als Paarung versteht, sondern vielmehr als «ununterscheidbares Drittes», kann Engel sie als Figur der *Spannung* und des Aufschubs von Binaritäten und heterosexuellen Normen fruchtbar machen. Erst jenes Dritte, das Engel auch mit der Schreibweise eines Unterstrichs markiert, bringt die «Andere_n d_ Anderen» ins Spiel, so dass die Zwei für die Infragestellung identitärer Entitäten dienlich gemacht werden kann. Es geht demnach aus queer-theoretischer Perspektive um eine Öffnung der heteronormativen Logik von einer additiven Zwei hin zu einer Figur, die als ein «Werden» begriffen wird und die Zwei in der Unentscheidbarkeit von Einheit und Vielheit halten kann. Die Zwei ist demnach auch nicht als unterkomplexer Antagonismus zu denken, sondern im Sinne von Theoretikern wie Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Judith Butler oder Anna Marie Smith als Unabschliessbarkeit jeglicher Identität und als Nicht-Harmonisierbarkeit des Gesellschaftlichen. Insofern steht die *Figur der Zwei* auch für die Unmöglichkeit der Schliessung und eine unvermeidliche Überschreitung, strukturiert durch die Bewegung des Begehrens. Begehren wäre also nach Engel als eine Kraft zu denken, die – im Sinne von Deleuze und Félix Guattari – «Fluchtlinien» schlagen kann und durch die den symbolischen Ordnungen zu entfliehen sei. Engel schlägt vor, die Zwei als «Unmenge» zu betrachten, im Sinne einer Öffnung der Zwei über sich hinaus. In diesem Zusammenhang entwickelt Engel die Ausweitung der Zwei in der Figur der «Dritten Seite des Spiegels»: Jene Seite wird ebenso ablenkend wie absorbierend und damit als Unterbrechung und Aufschub *zwischen* Spiegel und Gespiegeltem gedacht. Der daraus entstehende Freiraum soll das Potential der psychoanalytischen Metapher des Spiegels, dergemäss sich Identifizierungsprozesse und Subjektkonstitutionen vermittle der reflektierenden Kraft des Anderen vollziehen, weitertreiben, hin zur Identifizierung, die eine «Andersheit de_ Anderen» an das Selbst herantreten lässt. Mit Donna Haraway macht Engel statt der «Reflektion» die «Diffraktion» der «Dritten Seite des Spiegels» stark, die einen virtuellen Ort als ein Aufeinandertreffen der verschiedenen «Andersheiten de_s_r Anderen» im Begehren etabliert. Explizit formuliert Engel dieses theoretische Modell als Forderung nach einer politischen Praxis, in der Antagonismen durch Fluchtlinien zu durchqueren seien, um ein Netz aus Bewegungen zu erzeugen, in dem die unzählbare Zwei als Begegnung und Kluft unschlussbar bliebe.

Ein arithmetisches Problem anderer Art wirft in der Moderne die Frage nach dem Wesen der einzelnen Künste auf. So schien die Entwicklung der Malerei im vergangenen Jahrhundert ebenso auf die Ergründung ihres allgemeinen Wesens hinzugehen, wie wir auf der anderen Seite ihre Ausdifferenzierung in eine unvereinbare Vielheit sehr spezifischer Praxisformen beobachten können; auf der einen Seite die Leitvorstellung der Aufhebung der verschiedenen Malereigattungen (wie Historie oder Stilleben) in der Abstraktion als Malerei *an sich*, auf der anderen Seite die Tendenz zur Spezialisierung auf einzelne Gattungen oder radikaler auf einzelne Motive, die zum Gegenstand eines ganzen malerischen Œuvres werden können. **Ralph Ubls** Beitrag zeigt, dass diese charakteristische Unsicherheit in der Zählung der Künste weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht und einen ihrer Ursprünge im Konflikt zwischen zwei Dimensionen der Malerei hatte, die gewissermassen diesseits der Frage nach der Gattungsspezifität angesiedelt ist. Es handelt sich um den Konflikt zwischen einer somatischen und sich im Nahraum der Ateliertätigkeiten und unmittelbarer Sinneseindrücke entfaltenden Dimension des Malens und einer dezentrierenden Dynamik, die dort in Gang kommt, wo das Bild sich auf den Fernhorizont anonymer Zirkulationsräume hin öffnet. Beide Dimensionen waren noch in Théodore Géricaults Grossgemälde *Das Floss der Medusa* verflochten und mit dem Anspruch, Malerei als synthetische Einheit aus beidem hervorzubringen, verknüpft. Charakteristisch für die Moderne ist nun, wie sie im weiteren Werk Géricaults auseinandertreten – in Gemälden wie *Eine tote Katze*, die aus einer Art «Zwiegespräch von Körper und Leinwand» hervorgegangen zu sein scheinen, und Bildern wie *Eine Gipsbrennerei*, die sich «den Kräften einer technischen und ökonomischen Produktion von Wirklichkeit» aussetzen. Das Gemälde wäre demnach in der Moderne als Schauplatz eines Konflikts zu denken, auf dem die widerstreitenden Aspekte eines Körper- und Weltbezugs, von Handwerklichkeit und Technisierung, wie ein Nah- und ein Fernraum, Innen und Aussen sich entzweiten und in einem dialektischen Prozess wieder aufeinander bezogen werden, ohne aber je in einer unproblematischen Einheit zusammenzufinden.

Bei einer ähnlichen Spaltung des bildlichen Raumbezugs setzt auch **Ewa Lajer-Burchardth** in ihrem Beitrag an. Der Schauplatz des Konfliktes, den das Bild in seinem Verhältnis zu einem sensuellen Nahraum einerseits und einem anonymisierten Fernraum andererseits austrägt, ist in Lajer-Burchardths Analyse jedoch nicht länger das moderne Gemälde, sondern der Film. Die belgisch-jüdische Filmemacherin Chantal Akerman untersucht in ihren Werken immer wieder die dichotomische Struktur von Subjektivität als zwiespältiges Verhältnis von Innen und Aussen und repräsentiert dies, indem sie ein häusliches Interieur zu seiner Aussenwelt in Bezug setzt. Dass Akerman mit dem Interieur als Innen-Raum eine Metapher aufgreift, die in die Entstehung des bürgerlichen Diskurses um Innerlichkeit zurückreicht, zeigt Lajer-Burchardth mit Verweis auf Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre* von 1790, der das literarische Genre einer imaginären Reise ins Innere als einer Begegnung mit sich selbst etabliert. Akermans 2006 entstandener Film *Là-bas*, der einen Kurzaufenthalt der Künstlerin in Israel dokumentiert, inszeniert diese Begegnung als (Selbst)Portrait eines Ortes, welcher der Künstlerin ebenso eigen wie fremd ist. Vom Innern eines durch Akerman angemieteten Appartments in Tel Aviv eröffnet die Kamera durch die Rahmung eines Fensters den Blick auf jene Aussenwelt, die das Interieur ebenso umschliesst wie sie von ihm abgekoppelt ist. Lajer-Burchardth analysiert ausführlich, wie sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene eine diskontinuierliche Beziehung zwischen Innen und Aussen, zwischen dem Kamerablick und demjenigen der Künstlerin produziert wird, während zudem das Gesehene nie mit dem Gehörten koinzidiert. Autorschaft und Subjektivität werden als Textur kontingenter und instabiler Beziehungen präsentiert, denn die Topographie der Zweierheit, die Akerman entwirft, führt zu einer ständigen Durchdringung von Innen und Aussen, ohne dass beide Teile zu einer Einheit finden würden. Eine Selbst-Erkenntnis ist in dieser inkongruenten Doppelung unmöglich; Ort und Familiengeschichte bleiben der Künstlerin ebenso fremd – *là-bas* – wie ihr mit diesem Ort verkoppeltes «Selbst». Die Membran, an der sich die Durchdringung zwischen den vermeintlich geschiedenen Räumen des Innern und Aussen abspielt, ist die des Filmbildes: Hier wird die Struktur der Teilung durch einen Schnitt, der ebenso trennt wie verbindet, medial artikuliert. Dass der Film dafür das adäquate Medium ist, führt Lajer-Burchardth in der Beobachtung aus, dass der Schnitt selbst hier als Verkörperung jener Spaltung eingesetzt wird: Akerman vermeidet das gängige Schuss-Gegenschuss-Verfahren und kappt damit die eindeutige Korrespondenz jener aufeinander bezogenen Räume. Akermans Filmbild inszeniert diese Korrespondenz vielmehr als kontingente Berührung auf einer Membran, die dazwischen liegt und zugleich durchlässig und unüberwindbar ist.

Victor I. Stoichita diskutiert mit Francisco de Zurbaráns um die Mitte des 17. Jahrhundert entstandenen *Hl. Franziskus* aus dem Musée des Beaux-Arts in Lyon ein Gemälde, das den Zusammenhang der neuzeitlichen europäischen Malerei mit unserem Thema auf grundlegender Ebene deutlich werden lässt. Das Sujet an sich gehört noch ganz in den Kreis spätmittelalterlichen Wunderglaubens: Das Gemälde zeigt den hl. Franziskus, nicht wie er auf Erden wandelte und auch nicht wie er in den Himmel aufgenommen wurde, sondern wie sein Leichnam der Legende nach von Papst Nikolaus V. 1449 in unterirdischen Gewölben der Basilika von Assisi aufgefunden wurde: aufrecht, blutend und mit geöffneten Augen in seinem Grab stehend. Ein Körper, der weder wirklich tot noch wirklich lebendig ist, so dass die Grenze des Todes als eine Schwelle figuriert, die nicht einfach zwischen Diesseits und Jenseits liegt, sondern keiner der beiden Sphären angehört und doch beiden zugleich. Diese Paradoxie, die in der Thematik von Zurbaráns Gemälde angelegt ist, hat mit dem theoretischen Modell, das wir untersuchen, unmittelbar zu tun. Die Grenze, so eine allgemeine Schlussfolgerung, ist eine genuine *Figur der Zwei*, insofern wir sie nicht als Passage eines allmählichen Übergangs von einem Raum in einen anderen verstehen, sondern als einen Schnitt im besagten Sinne. Bei Zurbarán sind es nun aber wesentlich neuzeitlich-moderne Darstellungsmittel, die in den Dienst der Verbildlichung des Wunders gestellt werden. Als *Trompe-l'œil* überträgt das Gemälde die Ungewissheit über die Lebendigkeit des Körpers auf jene über Illusion und Wirklichkeit und lässt so das Sujet als eine Grenzerfahrung der Anschauung triftig werden. Die modernen illusionistischen Darstellungsmittel ganz in den Dienst des Erfahrbarwerdens einer ikonischen Präsenz zu stellen, macht das Bild zu einer historischen Doppelfigur, in der eine künstlerische Selbstreflexion der Malerei über ihre Macht, Totes lebendig erscheinen zu lassen, und die angemessene Repräsentation eines religiösen Sujets ununterscheidbar werden. So gehört Zurbaráns Gemälde weder dem Zeitalter der Kunst, noch dem, was davor lag, eindeutig an. Der religiöse Bildgebrauch stösst an eine Grenze, wo die ästhetische Erfahrung als autonome Erfahrung sich noch nicht von ihm vollständig abgekoppelt hat. Konsequenterweise zeigt die Geschichte des Gemäldes, wie es an der Wende zum 19. Jahrhundert von einem Konvent bei Lyon in das Kunstmuseum der Stadt wanderte, die ganze Widersprüchlichkeit dieser Epochenschwelle. Den Nonnen, die das Bild besaßen und es schon längere Zeit auf den Dachboden verbannt hatten, war es unheimlich geworden, während es als Kunst im modernen Sinne ebenso verstörend wirkte.

Wenn das Magazin des Instituts für Theorie jetzt sein Spektrum verbreitert und neben der Kunst und ihrer Theorie auch literarische Texte präsentiert, dann liegt dem die Auffassung zugrunde, dass diese Arbeiten dem Diskurs auf ihre Weise eigene Gesichtspunkte, Erzähl- und Sichtweisen beizutragen haben – mithin ebenso wenig wie die auch bislang schon vertretenen Bildwerke als bloße Illustration theoretischer Anstrengungen zu werten sind. So wird die *Figur der Zwei* in der Literatur schon *materialiter* virulent, wenn Autoren in ihr poetisches Kalkül die Frage der Fassungen, der (Un)Abschliessbar- und Feststellbarkeit von Werken einbeziehen, wenn sie sich schliesslich der Frage der Übersetzungen und der Übersetzbarkeit stellen. Es geht in der Literatur aber immer auch ganz konkret um das Zählen und das Aufzählen, ohne das weder das Erzählen zu denken ist noch die Sukzession einer Verszeile auf die voranstehende.

→ S. 64–69 / 72–76 / 77–80

In Übersetzungen treten Texte in Verdopplungen auf, an denen sich Identität und Abweichung in besonderer Weise exemplifizieren lassen. Der alte Streit, ob bewusst subjektiven Nachdichtungen oder um Objektivität bemühten Übertragungen eher zu trauen sei, markiert die Pole in dieser Debatte. **Zsuzsanna Gahse** und **Barbara Köhler** sind zwei Autorinnen, die beide auch als Übersetzerinnen arbeiten. Gahse, als Zehn-jährige aus dem ungarischen Sprachraum in den deutschen verpflanzt, begann auf Deutsch zu schreiben, ehe sie sich auch an Übersetzungen aus dem Ungarischen wagte. Aber bereits ihr deutsches Schreiben war grundiert von einer Poetik der Zweisprachigkeit, mit der die – zumal wenn der Abstand so gross ist wie zwischen dem Deutschen und der nicht dem Indogermanischen zuzurechnenden Sprache – gar nicht so triviale Tatsache der Arbitrarität sprachlicher Zeichen verstärkt ins schriftstellerische Spiel und Bewusstsein kommt. Gahse hat darüber immer wieder in poetologischen Essays reflektiert. Für das vorliegende Heft hat sie das (Er)Zählen, die unterschiedlichen Weisen, wie in verschiedenen Sprachen Ein- und Mehrzahl, das Einzelne und das Paar gedacht werden, in den Blick genommen. Dass ihr dabei Gertrude Stein in den Sinn kommt, ist kein Zufall. Barbara Köhler, die in Sachsen aufgewachsene Lyrikerin, hat biographisch keine Geschichte der Migration in andere Sprachräume hinter sich, hat sich aber als Übersetzerin Texten von Samuel Beckett und eben **Gertrude Stein** zugewandt. Ihre Übertragungen gehen an Grenzen und können sich dabei sowohl auf die avancierte Sprachreflexion als auch auf das experimentell Spielerische des Originals berufen. Sie streben keine ausgewogene Lesart an, sondern preschen vor, indem sie Lektüre-Varianten, und eben oft genug auch unerwartete und unwahrscheinliche, herauskitzeln: Übersetzung als radikale Interpretation. Steins Buchtitel *Tender Buttons* mutiert dann etwa zu *Zarte knöpft*. Die *Stanzas in Meditation*, aus denen Köhler eine Auswahl für **31** übersetzt hat, heissen *Meditation ins Tanzen*.

→ S. 154–158

Unter der Überschrift Differenz und/oder Wiederholung lässt sich auch die oft erbittert geführte Diskussion um Fassungen rubrizieren. Heute, da nicht nur die Philologie längst von der Chimäre einer zweifelsfrei (re)konstruierbaren, letztgültigen Gestalt der Werke abgerückt ist, sondern auch von der Produzentenseite her Texte häufig als fluid gedacht und konzipiert werden, kann das Nebeneinanderstellen von Varianten als Spielart einer autoreflexiven Poetik figurieren. So treibt **Christian Steinbacher** auf nur wenigen Seiten ein ungemein dichtes und verwickeltes Spiel mit Fassungen, in dem nicht nur mehr als zehn Jahre alte eigene Gedichte zur Wiedervorlage kommen. Daneben stehen auch auf Texte von Kollegen antwortende Gedichte. Aber bildet nicht ohnehin die gesamte Textumgebung der vom Autor herangezogenen Bibliothek unterschiedslos sein Material, bei Steinbacher noch dezidiert erweitert um den Sprachschutt des Alltags, an dem er sich mit seinem hochmusikalischen lyrischen Sprechen reibt? Intertextualität ist hier Programm, Teil des poetologischen Kalküls. Kein Text steht für sich. Steinbachers Gedichte sind ein Beleg für Harold Blooms Hinweis, dass sich in poetischen Texten nur dann etwas ereignet, wenn sie auf andere antworten. Seine Poetik ist dabei vor dem immer mitzudenkenden Hintergrund der Konventionen eine der Differenz und der Abweichung, ein Hakenschlagen zur Vermeidung etwa semantisch vorhersehbarer Schritte – seine Texte arbeiten sich gewissermassen an einem unsichtbaren, fiktiven Bezugstext ab, von dem sie sich distanzieren.

→ S. 126–130 / 131–138

Jürgen Link überraschte 2008 mit dem Roman *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr-Armee* – kein aus der Eitelkeit eines Literaturwissenschaftlers geborenes Nebenwerk, sondern ein Buch, das einen Platz im Gesamtprojekt eines «68ers» behauptet, der anders als die Mehrzahl seiner Generationsgenossen nicht zum Renegaten wurde. In diesem Projekt greifen wissenschaftliche, literarische und praktische politische Arbeit ineinander. Ein literarisches Sprechen ganz eigener Art muss Link entwickeln, weil er seine biographischen Erfahrungen in einem aktualhistorisch motivierten Entwurf bergen will, der nicht in der Kontingenz des Einzelschicksals versackt. Den Roman durchzieht ein kollektiver Erzählstrom – der von der Erfahrung einer Generation kündigt, aber auch von einem Anspruch. In diesen Erzählstrom sind immer wieder so genannte Simulationen (beispielsweise von 1975 auf 1985) eingeschaltet, prognostische Szenarien, die drohende Gefahren durchspielen, aber auch Alternativen pointieren. Dass einige der bittersten Prognosen, etwa die Militarisierung der deutschen Aussenpolitik, mittlerweile als verifiziert gelten können, macht die Brisanz von Links Erzählprojekt aus. Satirisch zugespitzt werden diese Szenarien in den das ganze Buch durchziehenden Zwillingsgeschichten, in der eine politische und eine unpolitische Schwester ihre Verwirrspiele treiben – und daran erinnern, dass es auch vor dem Hintergrund einer vermeintlichen genetischen Prädisposition unterschiedliche Handlungsoptionen gibt. «Vorerinnerung» – so der Untertitel des Romans, das programmatische Aushebeln von Zeitebenen pointierend – meint somit das Beharren auf Alternativen. Neben die «eine» Sicht – sei es die offizielle Geschichtsschreibung, seien es die prognostischen Szenarien des «V-Trägers» – werden andere gestellt. Die hegemonialen Interpretationen werden nicht akzeptiert, in der Fiktion wird die Behauptung zugespitzt, dass alles auch ganz anders laufen könnte. ●

Markus Klammer
Stefan Neuner

Die Figur der Zwei

Exposé

The Figure of Two

Deutsch



English



15

In einer vielkommentierten Bemerkung aus dem Seminar ... *ou pire* behauptet Jacques Lacan, dass es nicht möglich sei zur 2 zu gelangen, wenn man mit 0 und 1 zu zählen beginne:

«Avec 0 et 1, que vous les additionnez ou que vous les mettiez l'un à l'autre, voire l'un à lui-même dans une relation exponentielle, jamais le 2 ne s'atteint. Le nombre 2, au sens où je viens de le poser, qu'il puisse d'une sommation ou d'une exponentiation s'engendrer des nombres plus petits, ce test s'avère négatif: il n'y a pas de 2 qui s'engendre au moyen du 1 et du 0.»¹

Zwischen 1 und 2 tue sich eine unüberbrückbare Kluft auf, und insofern sei die 2 schon unendlich. Lacan erläutert dort seine Theorie des Anderen und unterstreicht damit, dass der Andere auf keine Weise als «zweiter eine», gemäss der arithmetischen Operation $1 + 1$, verstanden werden könne. Man hat es beim Problem des Anderen vielmehr mit einer irreduziblen dualen Konstellation zu tun und ist so gezwungen, mit 2 zu zählen zu beginnen.²

Einmal abgesehen von den subjekttheoretischen Implikationen dieser Behauptung, enthält sie eine generalisierbare Einsicht über das Wesen alles Beginns. Die *Zwei* und nicht die *Eins* ist die Zahl des Anfangs. Wir müssen *immer* mit 2 zu zählen beginnen. Selbst Georg Wilhelm Friedrich Hegel kann in der *Wissenschaft der Logik* bei der Bestimmung des «absoluten Anfangs» oder «Grundes» (der Wissenschaft) nicht umhin zuzugeben, dass dieser Anfang Zweierlei enthalte und als zwieschlächtige «Einheit» gedacht werden müsse: «Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts [...].»³ Eine solche Zwiespältigkeit entdeckte in einem ganz anderen Zusammenhang auch die strukturalistische Linguistik, als

In a much-discussed remark from the seminar ... *Or Worse* Jacques Lacan asserts that it is not possible to arrive at 2 when one begins counting with 0 and 1:

“With 0 and 1, if you add them or place one in an exponential relationship with the other, or even place one in an exponential relationship with itself, 2 is never attained. With the number 2, in the sense I have just suggested, the test of being produced from a summation or exponentiation of smaller numbers proves to be negative: there is no 2 that can be produced using 1 and 0.”¹

An unbridgeable gap opens between 1 and 2, and thus 2 is already infinite. Here, Lacan exemplifies his theory of the other and underscores that the other can in no way be understood as a “second one,” according to the arithmetic operation $1 + 1$. Instead, with the other, one is dealing with an irreducibly dual constellation and is thus compelled to begin counting with 2.²

Apart from its subject-theoretical implications, this argument contains a generalizable insight about the nature of all beginning. *Two*, and not one, is the number of onset. We must always start counting with 2. Even Georg Wilhelm Friedrich Hegel, in *The Science of Logic*, when determining the “absolute beginning” or “ground” (of science), cannot refrain from admitting that this beginning contains two aspects and must be thought of as an ambiguous “unity.” “The beginning thus contains both being and nothingness; it is the unity of being and nothingness [...].”³ In an entirely different context, this type of ambiguity was also discovered by structural linguistics when Ferdinand de Saussure determined that in a linguistic system there are no “positive terms,” but “only differences.”⁴ Thus, the minimal signifying element in any sign system must already be

Ferdinand de Saussure feststellte, dass es in einem sprachlichen System keine «positiven Einzelglieder», sondern «nur Verschiedenheiten» gebe.⁴ Das minimale sinntragende Element in jedem Zeichensystem muss daher bereits zwiefältig sein. Nicht «a» allein, sondern erst die Dyade «a / nicht-a» kann «Sinn» produzieren.

Im konkreten Fall des Spracherwerbs bei Kleinkindern zeigt sich aber, dass die Struktur eines solchen Elements noch komplexer ist. Das erste Wort eines Kindes ist bekanntlich kein einzelner Laut, der aus einer vorsprachlichen Stille als signifikanter Klang heraustritt, sondern hebt sich aus dem Gebrabbel kraft seiner gedoppelten Struktur als sprachliche Äusserung heraus: «ma-ma». Die Wiederholung ist entscheidend. Ein Wort entsteht erst, wenn ein Laut durch seine Repetition als intentionale Äusserung bestätigt wird.⁵ Man kann auch sagen – und das ist für die Logik der *Figur der Zwei* von grösster Wichtigkeit –, dass hier ein vorsprachlicher Laut *retroaktiv* mit Sinn begabt wird. Das isolierte «ma» wird die 1 *gewesen sein*, von dem das Kind zur 2 des ersten Worts, «ma-ma» *gelangt sein wird*. Aber erst rückwirkend wird dieser eine Laut zu einer 1, die in einer sprachlichen Arithmetik mit einer anderen 1 addiert werden kann. Auch in dieser Arithmetik ist die 2 die erste Zahl. Und jeder, der ein Kleinkind zu sprechen beginnen erlebt hat, weiss, was die Kluft, die nach Lacan zwischen 1 und 2 liegt, konkret als Phänomen bedeutet. Es gibt hier keinen graduellen Übergang zwischen einem Gebrabbel, aus dem sich langsam sprachähnliche Laute immer bestimmter herauslösen. Das erste Wort scheint vertikal in die Ebene der vorsprachlichen Laute einzubrechen, ein kategorialer Sprung, ein *Ereignis* schlechthin.

Aus diesem Beispiel ist ein weiterer wichtiger Aspekt der *Figur der Zwei* zu erschliessen, nämlich: was die *Zwei* zu einer ganz spezifischen *Figur* macht. Für das erste Wort mit der Doppelstruktur «a-a» ist es evidenterweise massgeblich, dass es sich um *exakt zwei* Laute handelt, die hier zueinander treten. Ist ein einzelnes «ma» noch kein Wort, so ist «ma-ma-ma...» keines mehr und *wieder* Gebrabbel. Die Repetition über die *Zwei* hinaus wirkt sinnzerstörend und führt dazu, dass sich der materiell-klangliche Aspekt der Sprache vom semantischen abzuspalten beginnt. Folgerichtig kommt die Verdrei- oder gar Vervierfachung einer Silbe nur in Onomatopöien vor, die nach Claude Lévi-Strauss,

«immer eine Zweideutigkeit [bergen], da sie, [...] nicht deutlich darauf hinweisen, ob sich das sprechende Subjekt, wenn es sie ausspricht, vornimmt, ein Geräusch zu reproduzieren oder einen Sinn auszudrücken. Durch die Verdoppelung unterstreicht das zweite Glied emphatisch die signifikante Absicht, bei der man, wäre es allein geblieben, hätte zweifeln können, ob sie im ersten vorhanden gewesen wäre.»⁶

two-fold. Not “a” alone, but only the dyad “a / not a” can produce “meaning.”

In the concrete case of language acquisition in infants, however, it is evident that the structure of such an element is yet more complex. As is well known, an infant's first word is not a single phoneme that emerges from prelingual silence as a significant sound; rather, it sets itself apart from the babble and emerges as a linguistic utterance on the strength of its double structure: “ma-ma.” The repetition is crucial. A word only appears when a sound is confirmed as an intentional utterance through repetition.⁵ It can also be said – and for the logic of the *Figure of Two*, this is of greatest importance – that here, a prelingual sound is *retroactively* endowed with meaning. The isolated “ma” *will have been* the 1 from which the infant has arrived at the 2 of the word “ma-ma,” but only retroactively does this single sound become a 1 that in a linguistic arithmetic can be added with another 1. In this arithmetic as well, 2 is the first number. Anyone who has experienced an infant beginning to talk knows what this divide that lies between 1 and 2 – according to Lacan – means as a concrete phenomenon. It is not a gradual transition, with language-like sounds slowly and ever more clearly separating themselves from babble. The first word seems to break vertically into the plane of prelingual sounds. It is a categorical leap, an *event* par excellence.

This example leads to another important aspect of the *Figure of Two* – namely, what it is that makes *two* into an entirely specific *figure*. For the first word with the double structure “a-a,” it is evidently critical to have *exactly two* sounds come together. If a single “ma” is not yet a word, so “ma-ma-ma...” is not a word anymore and has become babble *again*. Repetition beyond *two* destroys meaning and causes the material / phonetic aspect of language to begin to separate from the semantic aspect. Correspondingly, the three- or four-fold repetition of a syllable is only to be found in onomatopoeia, which, according to Lévi-Strauss,

“always [harbors] an ambiguity, since it does not clearly indicate whether the speaking subject, when it speaks onomatopoeically, is undertaking to reproduce a sound or to express a meaning. Through duplication, the second unit emphatically underscores the signifying intention, while if the unit had remained alone, one could have doubted whether this intention were present in the first unit.”⁶

It could thus also be said that *two* as a *figure* is strongly set apart both from one and from many. Just as *two* cannot be attained from the addition of two units, so two does not constitute a rudimentary *series*.

16

1 - Jacques Lacan: *Séminaire XIX. ...Ou pire... (1971–1972)*, 10. Mai 1972, auf: http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/19-OP/OP10051972.htm (21. September 2010).

2 - Vgl. Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (Mass.) / London 2003, S. 146f. Zu Lacans Konzeption der *Zwei* vgl. auch: Alain Badiou, «La scène du deux», in: *École de la cause freudienne* (Hg.), *De l'amour*, Paris 1999, S. 177–190; ders., *Conditions*, Paris 1992, S. 259.

3 - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (Red.), *Werke*, Bde. 6–7, Frankfurt a. M. 1979, Bd. 6, S. 73.

4 - Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Charles Bally / Albert Sechehaye (Hgg.), Herman Lommel (Übers.), Berlin / New York 2001, S. 143.

5 - Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Eva Moldenhauer (Übers.), Frankfurt a. M. 1976, S. 435.

6 - Ebd., S. 435f.

1 - Jacques Lacan, *Séminaire XIX. ...Ou pire... (1971–1972)*, 10. Mai 1972, http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/19-OP/OP10051972.htm (September 21, 2010).

2 - See Alenka Zupančič: *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (Mass.) / London 2003, pp. 146f. On Lacan's conception of two, see also Alain Badiou, “La scène du deux,” in: *École de la cause freudienne* (ed.), *De l'amour*, Paris 1999, pp. 177–190; id., *Conditions*, Paris 1992, p. 259.

3 - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (eds.), *Werke*, vol. 6–7, Frankfurt a. M. 1979, vol. 6, p. 73.

4 - See Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Charles Bally / Albert Sechehaye (ed.), Herman Lommel (transl.), Berlin / New York 2001, p. 143.

5 - See Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Eva Moldenhauer (transl.), Frankfurt am Main 1976, p. 435.

6 - Ibid., p. 435f.

Man kann daher auch sagen: Die *Zwei* als *Figur* ist scharf abgehoben, sowohl vom Einen wie vom Vielen. Ebenso wenig wie man von ihr durch die Addition zweier Einheiten gelangt, genauso wenig stellt die *Zwei* eine rudimentäre *Serie* dar.

Ein «einfaches» visuelles Beispiel kann dies verdeutlichen. Man denke an eine spiegelsymmetrische Figur wie diese:

<>

Wir werden nicht zögern zu sagen, dass sie in sich repetitiv aufgebaut ist. In bildtheoretischer Hinsicht war die strenge Symmetrie immer eine Feindin der Vorstellung eines Bildes als *Einheitsstruktur* und *organisches Ganzes*. Für die klassische Ästhetik hat die Symmetrie etwas Mechanisches und Geistloses. Die beiden Hälften, in die sie zerfällt, scheinen sich redundant zueinander zu verhalten. Ebenso augenscheinlich aber ist eine spiegelsymmetrische Figur *nicht* seriell strukturiert. Setzen wir sie nach einer Richtung fort, durch Hinzufügung eines weiteren symmetrisch abgeleiteten Teils,

<><

hätten wir eineinhalb Figuren, also: $1 + \frac{1}{2}$ und nicht die Serie: $1 + 1 + 1$. Die spiegelsymmetrische Figur ist also in sich geschlossen, *ohne* eine *unteilbare Einheit* zu sein (dem kunstsinnigen Auge *zerfällt* sie nur allzu deutlich in *zwei Teile*), sie ist dabei aber auch nicht einfach eine *Vielheit*. In der Bildtheorie muss die *Figur der Zwei*, exemplarisch in der exakten Symmetrie verkörpert, als ein Drittes gelten, das quer steht zur vertrauten Opposition zwischen dem *Tableau* als *Einheitsstruktur* und der *Serie*.

Mit dem Phänomen der Symmetrie hängt ein berühmtes philosophisches Problem zusammen, aus dem man die Schlussfolgerung ziehen kann, dass man auch in der Raumtheorie mit einer *Figur der Zwei* beginnen muss. Bei Immanuel Kant findet man es in der Frage zugespitzt, ob man von einer «Menschenhand», die als «erstes Schöpfungswerk» alleine auf der Welt existierte, befinden könne, ob sie eine linke oder eine rechte wäre.⁷ Diese Frage stellt sich insofern, als es nicht ohne weiteres klar ist, worin genau der Unterschied zwischen den beiden Händen besteht, die ja doch die «gleiche» Form zu besitzen scheinen, ohne dass sie dabei austauschbar wären. Man wird auf diese Frage antworten, dieser Unterschied bestünde in ihrer Orientierung im Raum. Aber wodurch ist diese genau bestimmt? Durch eine Relation zwischen *zwei* Gegenständen, oder, wie Kant glaubte, durch eine absolute, objektive Struktur (eine Art Cartesianisches Koordinatensystem), die dem Raum an sich schon zukommt, so dass man mit *einer* Hand immer schon eine bestimmte hätte? Wenn Kant dieser Meinung gewesen ist und mit seiner Frühschrift *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume* für den newtonschen Raumbegriff argumentierte, so hat man sich in der sich daran anschliessenden Diskussion, die bis heute fortgeführt wird, immer wieder argumentiert, dass es *zweier* Gegenstände bedarf, damit der einzelne einen klaren Richtungssinn erhält.⁸

Bestimmte Argumente in dieser Diskussion, die mit Problemen der mathematischen Topologie verknüpft sind, sind für eine Theorie der *Zwei* von grosser Bedeutung. Sie geben einen deutlicheren Begriff davon, welcher paradoxer Art die «Wiederholung» ist, die zwei Elemente erst zu einer *Figur der Zwei* machen. Im Zusammenhang der Frage also, ob zwei «inkongruente Gegenstücke», wie Kant sich ausdrückt (bzw. Enantiomorphe, oder ganz einfach, die beiden

A «simple» visual example can clarify this. Consider a mirror-symmetric figure like this one:

<>

We would not hesitate to say that, in itself, it is constructed through repetition. From an iconic-theoretical perspective, strict symmetry is always inimical to the concept of an image as a *structure of unity* and an *organic whole*. In classical aesthetics, symmetry is seen as mechanical and soulless. The two halves into which it decomposes seem to behave redundantly towards one another. But just as obviously, a mirror-symmetric figure is *not* structured as a series. If we continue in one direction, adding another symmetrically derived part

<><

we have *one and a half* figures, $1 + \frac{1}{2}$ and not the series $1 + 1 + 1$. The mirror-symmetric figure is thus self-enclosed, without being an indivisible unity (to the artistic eye it decomposes all too clearly into *two parts*); but it is also not simply a *multiplicity*. In iconic theory, the *Figure of Two*, for example as embodied in exact symmetry, must count as a third, which runs counter to the familiar opposition of the *tableau* as a *structure of unity* and the *series*.

The phenomenon of symmetry is associated with a famous philosophical problem, from which the conclusion can be drawn that in the theory of space thus, it is necessary to start with a *Figure of Two*. Immanuel Kant brings this problem to a head when he asks if it is possible to decide of a «human hand» that exists alone in the world as the «first work of creation» whether it is either a left hand or a right hand.⁷ This question is posed inasmuch as it is not immediately clear what the difference between the two hands consists of, since they seem to possess the «same» form, without being exchangeable. One would answer this question by saying that this difference consists in their orientation in space. But how can this orientation be determined, exactly – through a relation between *two* objects, or, as Kant believed, through an absolute, objective structure (a type of Cartesian coordinate system), which space in itself already possesses, so that *one* hand is always already a specific one? While Kant was of this latter opinion, and in his early text *Foundation for the Distinction of Positions in Space* argued for the Newtonian concept of space, in the subsequent discussion that has continued into the present day, it has repeatedly been argued that *two* objects are necessary in order for a single object to achieve a clear sense of direction.⁸

Within this discussion, certain arguments associated with the problems of mathematical topology are of great significance for a theory of *two*. They provide a clearer conception of how paradoxical the «repetition» is that first makes two elements into a *Figure of Two*. Thus, in connection with the question of whether two «incongruent counterparts», as Kant called them (such as enantiomorphs, or simply the two parts of a mirror-symmetrical pair), possess the same form or not, in order to answer this question in the affirmative, it has been pointed out that there is an operation that enables the two counterparts to be transferred into one another. This is immediately evident when a two-dimensional figure is used as an example:

Р Я

It is very easy to imagine how a Latin «R» could be taken out of the plane and rotated in three-dimensional space, in order

Teile eines spiegelsymmetrischen Paares), die gleiche Form besitzen oder nicht, hat man, um diese Frage positiv zu beantworten, darauf verwiesen, dass es eine Operation gibt, die es erlaubt, die beiden Gegenstücke ineinander zu verkehren. Dies leuchtet unmittelbar ein, wenn man eine zweidimensionale Figur als Beispiel heranzieht:

R Я

Wir können uns sehr leicht vorstellen, wie man ein lateinisches «R» aus der Fläche herausnehmen und durch den dreidimensionalen Raum drehen könnte, um dadurch ein kyrillisches «Я» zu erhalten. August Ferdinand Möbius folgte aus dieser Überlegung, dass generell behauptet werden kann, dass sich ein n -dimensionales asymmetrisches Objekt qua Rotation durch einen Raum von $n+1$ Dimensionen in seinen enantiomorphen Widerpart verkehren lässt.⁷ So könnte man, wenn man es denn könnte, mit den Händen verfahren. Die Unmöglichkeit sich vorzustellen, was es hiesse, wenn solches nicht im abstrakten mathematischen Raum, sondern in der phänomenalen Welt, in der wir existieren, tatsächlich geschähe, gibt einen Begriff davon, welcher *kategoriale Sprung* die beiden Teile einer *Figur der Zwei* trennt, aber eben doch zugleich auch ihren *Zusammenhang* konstituiert. Wir haben es mit einer Figur zu tun, die von einem radikalen Riss oder Schnitt geteilt und zugleich zusammengehalten wird.

Die *Figur der Zwei*, wenn man sie mit Lacan, von dessen Konzept des Anderen her denkt, verweist – es mag verwundern – nicht primär auf eine Theorie der Intersubjektivität oder gar der Paarbeziehung, sondern ist fruchtbar vor allem als ein Modell der Subjekttheorie. Dies ist einer der Punkte, die Alenka Zupančič in ihrer für uns anstossgebenden Nietzschestudie, herausgestellt hat.⁸ Der Andere ist in diesem Kontext, ausgehend von Sigmund Freuds Konzeption des Unbewussten, in erster Instanz als eine Dimension des Selbst zu verstehen, die sich der Selbst-Identifikation konsequent entzieht; die das atomistische, in sich abgeschlossene Subjekt, wie es die idealistische Philosophie entworfen hat, aufspaltet und damit aus einer der zentralen Figuren des Einen eine *Zwei* macht. Die idealistische Philosophie hat die Einheit des Subjekts, die sie behauptete, als eine Synthese begriffen, die über einen Prozess der Selbstreflexion erreicht wird, und für den das Bild des Selbst, das sich in einem Spiegel wiedererkennt, ein oft in Anspruch genommenes Beispiel liefert. Dieses Szenario ist jedoch streng zu unterscheiden vom hier skizzierten Modell der spiegelsymmetrischen Figur, die um einen Schnitt herum aufgebaut ist, der sie in *zwei inkongruente Teile, die in der Ebene, in der sie existieren nie zur Deckung gebracht werden können*, aufspaltet.

Das Problem des Subjekts muss uns dahin führen, einen weiteren Aspekt der *Figur der Zwei* zu betonen, der sich

to attain a Cyrillic “Ya.” From this idea, August Ferdinand Möbius concluded that it can be generally asserted that an n -dimensional asymmetrical object can be transferred into its enantiomorphic counterpart via rotation through a space of $n+1$ dimensions.⁹ This could also be done – if it were only possible – with hands. The impossibility of imagining what it would mean for this actually to occur, not in abstract, mathematical space, but in the phenomenal world of our existence, gives a sense of the *categorical leap* that *separates* the two parts of a *Figure of Two*, but simultaneously also constitutes their cohesion. We are dealing with a figure that is divided by a radical split or cut, and at the same time held together by it.

When, with Lacan, the *Figure of Two* is thought of in terms of his concept of the other, this figure – quite surprisingly – does not refer primarily to a theory of intersubjectivity or of the couple relationship at all, but is most productive above all as a model of subject theory. This is one of the points that Alenka Zupančič presents in her study of Nietzsche, which was motivational for us.¹⁰ In this context, based on Sigmund Freud’s conception of the unconscious, the other can be understood in the first instance as a dimension of the self that consistently evades self-identification – that splits the atomistic, self-enclosed subject as posited in idealist philosophy, thus making the central figure of one into *two*. Idealist philosophy understood the unity of the subject that it posited as a synthesis achieved by way of a process of self-reflection, for which the image of the self that recognizes its reflection in a mirror is a frequently cited example. However, this scenario should be strictly distinguished from the model of the mirror-symmetrical figure outlined here, which is structured around a cut that divides it into *two incongruent parts, which can never be made congruent in the plane in which they exist*.

The problem of the subject necessarily leads us to emphasize another aspect of the *Figure of Two*, which cannot be appropriately demonstrated in the stasis of a graphic illustration. The *Figure of Two* is also inscribed with a temporal dynamic. According to Lacan, the subject unfolds in a recursive *movement*; or, it could also be said that the subject is persistently at the heels of the other in the self, without ever being able to overtake it.¹¹ Thus, the mirror scenario of subjectivity could rather be thought of as Bruce Nauman modeled it in the video installation *Live Taped Video Corridor* (1970).^{Fig. 1} In this work, the viewer sees him or herself in a monitor installed at the end of a long, narrow corridor. The monitor shows an image transmitted in real time by a video camera mounted at the entrance to the hallway. When walking along the path determined by the installation, the viewer looks upon the sight of him- or herself, which not only is being recorded from behind – as if from the viewpoint of the

18

7 – Vgl. Immanuel Kant, «Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume», in: ders., *Werkausgabe*, Wilhelm Weischedel (Hg.), 12 Bde., Frankfurt a. M. 1977, Bd. 2.2, S. 999.

8 – Einen Überblick über diese Diskussion bietet: James van Cleve / Robert E. Frederick, *The Philosophy of Right and Left. Incongruent Counterparts and the Nature of Space*, Dordrecht / Boston / London 1991 (= *The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science*, 46).

9 – Vgl. August Ferdinand Möbius, «Der barycentrische Calcul. Ein neues Hilfsmittel zur analytischen Behandlung der Geometrie», in: ders., *Gesammelte Werke*, Richard Baltzer / Felix Klein / Wilhelm Scheibner (Hgg.), 4 Bde., Leipzig 1885–1887, Bd. 1, S. 170ff.

10 – Vgl. Zupančič, *Shortest Shadow* (wie Anm. 2), bes. S. 133ff.

7 – See Immanuel Kant, “Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume,” in: id., *Werkausgabe*, Wilhelm Weischedel (ed.), 12 vol., Frankfurt a. M. 1977, vol. 2.2, p. 999.

8 – An overview of this discussion can be found in James van Cleve / Robert E. Frederick, *The Philosophy of Right and Left. Incongruent Counterparts and the Nature of Space*, Dordrecht / Boston / London 1991 (= *The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science*, 46).

9 – See August Ferdinand Möbius, “Der barycentrische Calcul. Ein neues Hilfsmittel zur analytischen Behandlung der Geometrie,” in: id., *Gesammelte Werke*, Richard Baltzer / Felix Klein / Wilhelm Scheibner (ed.), 4 vol., Leipzig 1885–1887, vol. 1, pp. 170ff.

10 – See Zupančič, *Shortest Shadow* (note 2), esp. pp. 133ff.

11 – Ibid., pp. 13ff.

in der Statik eines bildlichen Beispiels nicht angemessen veranschaulichen lässt: Der *Figur der Zwei* ist auch eine zeitliche Dynamik eingeschrieben. Denn das Subjekt entfaltet sich nach Lacan in einer in sich zurücklaufenden *Bewegung*; oder, man könnte auch sagen, das Subjekt ist dem Anderen im Selbst beharrlich auf den Fersen, ohne ihn je einholen zu können.¹¹ Das Spiegelszenario der Subjektivität wäre demnach eher so zu denken, wie Bruce Nauman es in der Videoinstallation *Live Taped Video Corridor* (1970) entworfen hat.

Abb. 1 Dort erblickt sich der Beschauer in einem Monitor, der am Ende eines langen, schmalen Korridors aufgestellt ist und ein Bild überträgt, das von einer Videokamera, die am Eingang des Ganges angebracht ist, in Echtzeit übertragen wird. Wenn er den Weg, den die Installation vorzeichnet, abschreitet, hat er am Bildschirm eine Ansicht seiner selbst vor Augen, die nicht nur von rückwärts – vom Blickpunkt des Anderen gleichsam – aufgenommen wird, sondern auch: Je näher er dem Monitor kommt, desto weiter entfernt er sich auf dem Bild, das dieser zu sehen gibt.

Der Effekt, den diese Installation produziert, hat etwas ebenso Befremdendes wie Erschreckendes. Und er scheint sich immer dann einzustellen, wenn sich das Ich selbst – in der Position des anderen, als *Doppelgänger* – begegnet. So als Sigmund Freud, wie er in seiner Schrift über das *Unheimliche* berichtet, sich einmal, als er ihm ganz unvermittelt gegenüberstand, in seinem eigenen Spiegelbild nicht zu erkennen vermochte.¹² Die Reaktion auf die Konfrontation des Ichs mit sich selbst als *Doppelgänger* ist aber, wie Freud dort darlegt, in der Regel nicht bloss eine der Verknennung, sondern mit Angst verbunden. Die Wurzel des griechischen Wortes für *Zwei*, *δύο*, ist die gleiche wie die der Furcht (*δεδίδω*) und des Schreckenerregenden (*δενίος*).¹³

Massimo Cacciari, der auf diesen Umstand hingewiesen hat, lokalisiert den Ursprung der Geste der philosophischen Reflexion in jenem Moment, in dem sich die Welt (der Griechen) für immer in *zwei Teile* aufgespalten hat und die Figur der anderen als schreckenerregende am Horizont aufgetaucht ist, als die persische Expansion in die Ägäis hinauszugreifen begann. Dem Denken der Einheit, welche die Philosophie jetzt hinter diese Spaltung zurückzuprojizieren beginnt, bleibt in dem Masse eine Tendenz der Gewalttätigkeit eingeschrieben als sie das Eigene und das Andere, das Eine und das Viele als eine dichotomische Entgegensetzung begreift. Für die abendländische Tradition, die – wenn man hier folgt – in einer gewalttätigen Konfrontation (der Griechen mit den Persern) wurzelte, bleibt jedenfalls charakteristisch, dem anderen eine absolute Differenz zu unterstellen, die entweder mit paranoider Faszination betrachtet wird oder das aggressive Bestreben hervorruft, sie auszulöschen.

Leo Bersani hat argumentiert, dass jeder Versuch, diese paranoide Beziehung zum anderen zu überwinden, bei dem Moment ansetzen muss, in dem ein menschliches Wesen zum Subjekt wird, indem es sich als Ich vom Anderen zu unterscheiden beginnt. Freud war von einer anfänglichen



Abb. 1
Bruce Nauman,
Corridor Installation
(Nick Wilder Installation) (1970), Sperrholz, drei Überwachungskameras, vier Schwarz-Weiß-Monitore, Videoabspielgerät, Videokassette (schwarz-weiß, ohne Ton), 304,8 x 1219,2 x 609,6 cm (im Besitz des Künstlers), Detail

Fig. 1
Bruce Nauman,
Corridor Installation
(Nick Wilder Installation) (1970), wallboard, three closed-circuit cameras, four 20-in. black-and-white monitors, videotape player, videotape (black and white, silent), 120 x 480 x 240 in. (Courtesy of the artist), detail

other – but also, the closer the viewer comes to the monitor, the farther away he or she recedes in the image that it displays.

The effect this installation produces has an alienating and terrifying quality. This effect seems always to be produced when the ego encounters itself, as a *Doppelgänger*, in the position of the other – as in Sigmund Freud's report, in his writing on the *uncanny*, about a particular occasion when, standing suddenly across from his own reflection in a mirror, he was unable to recognize it as such.¹² But as Freud states, the reaction to the confrontation of the ego with itself as a *Doppelgänger* is as a rule not only a case of misrecognition, but is also connected with fear. The root of the Greek word for two, *δύο*, is the same as in the word for fear (*δεδίδω*) and the terrifying (*δενίος*).¹³

Massimo Cacciari, who makes reference to this fact, localizes the origin of the gesture of philosophical reflection in that moment in which the world (of the Greeks) was permanently divided into *two*, and the other appeared as a terrifying figure on the horizon, when Persian expansion advanced into the Aegean. For Occidental tradition – which, following this argument, was rooted in a violent confrontation (of the Greeks and the Persians) – it has in any case remained characteristic to assign to the other an absolute difference, which either is regarded with paranoid fascination or else elicits the aggressive endeavor to extinguish it.

Leo Bersani has argued that any attempt to overcome this paranoid relation to the other has to begin with the moment in which a human being becomes a subject, by beginning to differentiate itself as an ego from others. Freud posited an initial autoerotic disposition of the human organism, a primary narcissism, in which the ego, in achieving satisfaction of libidinal drives, experiences itself as autonomous

autoerotischen Disposition des menschlichen Organismus, einem primären Narzissmus, ausgegangen, in der sich das Ich im Erlangen libidinöser Triebbefriedigungen als autonom gegenüber der Aussenwelt erfährt. In diesem Stadium der Psychogenese ist der Kontakt mit dem Äusseren nach Freud mit Unlustempfindungen verbunden. Daraus schloss er, dass das Verhältnis zur Welt ursprünglich von Hass geprägt ist – und zwar von einem Hass, gegen welchen sich die Objektlibido erst in einem weiteren Schritt durchsetzen muss, und der ihr – und dem Verhältnis zur Aussenwelt schlechthin – als Grundschrift eingeschrieben bleibt (was sich etwa im typischen Umschlagen von Liebe in Hass zeigt).¹⁴ Nach Bersani eröffnet sich nun ein Ausweg aus diesem Verhängnis, wenn man die Objektrelation nach dem Modell der homosexuellen Libido neu konzipiert. Denn dort tritt der Andere nicht im Zeichen einer absoluten und unergründlichen Differenz, sondern als *Double* des Ichs auf. Dabei wird Homosexualität allerdings nicht wie bei Freud einfach als Rückfall in den primären Narzissmus verstanden, als fiktive Aufrechterhaltung einer ursprünglichen Autonomie, sie ist vielmehr Agent einer Entgrenzung des Selbst. Denn das Selbst ausserhalb des Ichs wiederzufinden, ist hier eine Form, sich selbst zu verlieren – ein «räumlicher, anonymer Narzissmus».¹⁵ Das Modell der Homosexualität bei Bersani gibt eine Handhabe, das Verhältnis zwischen Ich und Anderen als *Figur der Zwei* zu denken. Die politischen Implikationen dieser Konzeption der Objektbeziehung sind weitreichend. Eine Form der Subjektivierung, bei der der andere als *Doppelgänger* ins Spiel kommt, unterläuft schliesslich jene Mechanismen der Unterscheidung und Abgrenzung, die das Subjekt als mit sich identische Einheit herstellen. Die *Figur der Zwei* könnte sich also für eine Theorie der Gleichheit fruchtbar machen lassen, die die Möglichkeit einer nicht-identitären Gemeinschaft mit sich führt.

Die andere, totalitäre Seite dieser Bewegung hat Jacques Derrida in den Eingangspassagen zu *Politik der Freundschaft* in Bezug auf den antiken politischen Diskurs vor allem bei Platon und Aristoteles ausgelotet.¹⁶ Die *Zwei* ist hier die gespiegelte Eins, Zugehörigkeit zur Polis wird in erster Linie über die Abstammung von einer gemeinsamen Wurzel (mag diese auch eine mythologische, in den Tiefen der Vergangenheit liegende sein) gedacht. Einer Wurzel, die sich verzweigt,

with regard to the outside world. In this stage of psychogenesis, according to Freud, contact with the outside is associated with sensations of displeasure. He thus concluded that the relationship to the world is originally characterized by hatred – that is, by a hatred against which the object libido can only prevail in a later stage, and which remains inscribed in the object libido, and in the relationship to the outside world in general, as a base layer. (This is demonstrated, for example, in the sudden reversal of love into hatred).¹⁴ According to Bersani, a way out of this fate is presented when the object relation is considered in terms of the model of the homosexual libido. In this case, the other does not appear under the sign of an absolute and unfathomable difference, but as the *double* of the ego. Here, however, homosexuality is not understood, with Freud, as a relapse into primary narcissism, as the fictive maintenance of an originary autonomy; rather, it is the agent of an unbounding of the self. Rediscovering the self beyond the ego is a form of losing the self – a “spatial, anonymous narcissism.”¹⁵ Bersani’s model of homosexuality provides a basis for thinking of the relationship between ego and others as a *Figure of Two*. The political implications of this conception of the object relationship are far-reaching. A form of subjectivation in which the other comes into play as a *Doppelgänger* ultimately undermines those mechanisms of differentiation and bounding that produce the subject as a self-identical entity. The *Figure of Two* could thus be made productive for a theory of equality that offers the possibility of a nonidentitarian community.

The other, totalitarian aspect of a theory of politics which takes the relation between the subject and the other as model was explored by Jacques Derrida in the introductory passages to *The Politics of Friendship*, in reference to ancient political discourse, particularly Plato and Aristotle.¹⁶ Here, *two* is one reflected; membership in the polis is mainly thought of in terms of descent from a common root (even if this might be a mythological root sunken in the depths of the past)—a root that has divided, ramified, and multiplied itself. Derrida draws on the affinity between ancient political discourse and the classical discourse of friendship. The friend is another I. He is my friend because substantially he is not any different from myself. In my friend, I love myself, as he loves himself in me, because implicitly we are one and the same. These two concepts are at the basis of all

20

11 - Vgl. ebd., S. 13ff.

12 - Vgl. Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: ders., *Studienausgabe*, 10 Bde., Alexander Mitscherlich u. a. (Hgg.), Frankfurt a. M. 1969–1974, Bd. 4, S. 270, Anm. 1.

13 - Vgl. Massimo Cacciari, *Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas*, Günter Memmert (Übers.), München / Wien 1995, S. 8.

14 - Vgl. Sigmund Freud, «Triebe und Triebchicksale», in: Freud, *Studienausgabe* (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 94ff.

15 - Vgl. Tim Dean / Hal Foster / Kaja Silverman, «A Conversation with Leo Bersani», in: *October*, 82, 1997, S. 6; Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York / Chichester (West Sussex) 1986; ders., *Homos*, Cambridge (Mass.) / London 1996; ders. / Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge (Mass.) / London 1993; dies., *Caravaggio's Secrets*, Cambridge (Mass.) / London 1998.

16 - Vgl. Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Stefan Lorenzer (Übers.), Frankfurt a. M. 2007.

17 - Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Walter Seitter (Übers.), Frankfurt a. M. 2006; ders., *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*, Ulrich Raulff / Walter Seitter (Übers.), Frankfurt a. M. 2008; ders., *Sexualität und Wahrheit 2. Der Gebrauch der Lüste*, Ulrich Raulff / Walter Seitter (Übers.), Frankfurt a. M. 2009; ders., *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt a. M. 2004.

12 - See Sigmund Freud, “Das Unheimliche,” in: id., *Studienausgabe*, 10 vol., Alexander Mitscherlich et al. (ed.), Frankfurt a. M. 1969–1974, vol. 4, p. 270, note 1.

13 - See Massimo Cacciari, *Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas*, Günter Memmert (transl.), Munich / Vienna 1995, p. 8.

14 - See Sigmund Freud, “Triebe und Triebchicksale,” in: Freud, *Studienausgabe* (note 12), vol. 3, pp. 94ff.

15 - See Tim Dean / Hal Foster / Kaja Silverman, “A Conversation with Leo Bersani,” in: *October*, 82, 1997, p. 6; Leo Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York / Chichester (West Sussex) 1986; id., *Homos*, Cambridge (Mass.) / London 1996; id. / Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge (Mass.) / London 1993; id., *Caravaggio's Secrets*, Cambridge (Mass.) / London 1998.

16 - See Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, Stefan Lorenzer (transl.), Frankfurt a. M. 2007.

17 - See Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Walter Seitter (transl.), Frankfurt a. M. 2006; id., *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*, Ulrich Raulff / Walter Seitter (transl.), Frankfurt a. M. 2008; id., *Sexualität und Wahrheit 2. Der Gebrauch der Lüste*, Ulrich Raulff / Walter Seitter (transl.), Frankfurt a. M. 2009; id., *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt a. M. 2004.

verzweigt und vervielfältigt hat. Derrida verweist auf die Nähe von antikem politischen Diskurs und klassischem Freundschaftsdiskurs. Der Freund, das ist das andere Ich. Er ist mein Freund, weil er eigentlich nichts anderes ist als ich. Im Freund liebe ich mich selbst, so wie er sich in mir liebt, weil wir eigentlich ein und derselbe sind. Diese beiden Vorstellungen liegen an der Basis aller politischen Fundamentalismen und Substantialismen: Die biologisch-materialistische Idee einer gemeinsamen Wurzel und die metaphysisch-ideologische Idee einer die Körperwelt überschreitenden und diese transzendierenden Einheit. Es sind uralte Kampfmittel, welche die *Figur der Zwei*, irreduzibel in der modernen Lesart, gegen den Strich bürsten und auf die Eins zurückführen, indem sie erweisen, dass die *Zwei* immer schon Eins gewesen ist. Eine Art Politik, die sich zutiefst der Universalität verschrieben hat (vom Christentum bis hin zur Aufklärung), ohne die klassische abendländische Philosophie undenkbar ist.

In dieser Perspektive erscheint es lohnend, sich auch über das «Ende der Zwei» den Kopf zu zerbrechen. Unter die legitimistische Binarität politischer Repräsentation (Repräsentierende und Repräsentierte: Aber wer repräsentiert eigentlich wen und vor allem: wie viele? Geht es um die Einheit der Repräsentierenden oder der Repräsentierten? (Thomas Hobbes)), die offiziöse Ebene des Rechts und der Kodifizierung, hat Michel Foucault das Kellergeschoss von Disziplin und Bio-Politik gesetzt.¹⁷ In diesem Kellergeschoss (es ist ein grosser Keller, so gross wie die moderne Welt) geht es darum, das Überleben, ja sogar Wohlergehen des Einzelnen möglichst sparsam, unauffällig und effizient mit dem Bestand des Ganzen zu synchronisieren, Individuum und Bevölkerung aufeinander «abzustimmen». Typischerweise erfolgt diese Zurichtung in der Bio-Politik gerade nicht binär, sondern bedient sich stochastischer Prozesse, Wahrscheinlichkeiten. Nicht die *Zwei* der Repräsentation steht im Vordergrund, wenn es sich um die Steuerung der grossen Zahl handelt, um die Zonierungsaktionen in Zeiten der Pest, die Impfkampagnen gegen die Pocken oder Hygiene- und Assanierungsmassnahmen im 19. Jahrhundert oder die Theorien des Humankapitals im Chicagoer Neo-Liberalismus. Diesem bio-politischen Zugriff auf der Makroebene entspricht die Selbst-Steuerung des Individuums, seine Selbst-Disziplinierung, sein Wille, Sorge für sich zu tragen, sich zu waschen, gegen die Grippe impfen zu lassen, keinen ungeschützten Sex zu haben etc. Zwischen der um ihr Leben besorgten, hyper-individualistischen Eins und der unabzählbaren Vielheit einer Bevölkerung sieht Foucault die Sphäre der Repräsentation und des Rechts, die Sphäre der *Zwei*, in der Moderne als zutiefst geschwächt an, als die eigentliche Sphäre politischen Scheins und politischer Ideologie. Die wahren, die entscheidenden Kämpfe würden entweder oberhalb oder unterhalb der *Zwei* stattfinden. ●

fundamentalism and substantialism, be it political or ideological or philosophical: the biologicistic idea of a common root, and the metaphysical idea of a unity that transcends the physical world. They are ancient weapons for leading the *Figure of Two*, irreducible in the modern reading, back to the one, by proving that the *two* has always already been one. The predominant strain of Western politics that has fundamentally committed itself to the universality of its procedures, regulations and legitimizations (from early Christianity to eighteenth century Enlightenment) is inconceivable without these predeterminations.

From this perspective, it seems worthwhile also to devote some thought to the “end of two.” Underneath the legitimist binarism of political representation (representer and represented – but who actually represents whom, and above all, how many? Is it a question of the unity of the representer, or of the represented? (Thomas Hobbes)), i. e. underneath the official level of the law and codification, Michel Foucault has postulated a cellar level of discipline and bio-politics.¹⁷ On this cellar level (it is a big cellar, as big as the modern world), the primary concern is to synchronize the survival and even the well-being of the individual, in the most efficient ways possible, with the continued existence of society as a whole—to “attune” individual and population with each other. Typically, in bio-politics, this adjustment is not orchestrated in a binary fashion, but makes use of stochastic processes, of probabilities. The two of representation is of no actual relevance when it comes to regulate a multitude – in zoning measures during times of plague in the sixteenth and seventeenth centuries, in immunization campaigns against smallpox or hygiene and sanitation measures in the nineteenth century, or in the theories of human capital in Chicago neo-liberalism. This bio-political recourse to the macro-level of society as a whole corresponds to the self-regulation of the individual, to its self-discipline or will to take care of itself, wash itself, let itself be immunized against the flu, not have unprotected sex, etc. Between the hyper-individualistic one, whose only concern is the own personal life, and the numerous multitude of a population, according to Foucault the sphere of representation and the law, the sphere of the *two*, is profoundly weakened in the modern era. In fact he regards it as the sphere of political pretence and ideology. Thus the true, deciding battles would take place either above or below the level of the *two*. ●

Translation Elisabeth Tucker

Die The Figur Figure der of Zwei Two

Richard Heinrich

Zweiheit und Vervielfältigung

25

Der zweite Teil dieses Essays handelt von einigen Begriffen – Vielheit, Einheit, Differenz, Figur –, die für den Zusammenhang von Dualität und Mannigfaltigkeit bei Gilles Deleuze grundlegend sind (die Referenztexte sind *Différence et répétition* und *Mille plateaux*). Der abschliessende dritte Teil ist dem Begriff der Freundschaft gewidmet, der Elemente einer eigentümlichen Figuration von Zweiheit enthält. Hier beziehe ich mich auf das Proust-Buch von Deleuze, vor allem aber auf Proust selbst. An den Anfang stelle ich, als ersten Teil, eine konservative philosophieschichtliche Erinnerung.

Aristoteles: Metaphysik und Physik

In der traditionellen Lehre von den Transzendentalien gilt: Alles was wahrhaft ist, ist eins. Ein grosser Vorsitzender, so er wahrhaft existiert, ist natürlich einer; Jorge Luis Borges' babylonische Bibliothek ist – *malgré tout* – eine; und selbst ein Zweifaches ist, wenn es wahrhaft existiert, eines. Kurzum: Wenn wahrhaftes Sein prinzipiell allen möglichen Kandidaten offen steht, so wird doch jeder dafür (mindestens) den Preis entrichten müssen, «eins zu sein» – auch das Zweifache und das Viele.

Mit gelinder zusätzlicher Anstrengung hat man freilich noch anderes herausgehört aus dem Grundsatz von der Einheit des Seienden: Nämlich dass alles, was ist, ein und dasselbe ist, dass nur Eines wahrhaft existiert. Alles andere (was als Kandidat antritt) existiert dann entweder gar nicht oder jedenfalls nicht wahrhaft oder wird, wenn es zur wahrhaften Existenz übergeht, von dem Einen gleichsam verschlungen.

Aber auch die erste (nach unserem Geschmack liberalere) Variante lässt einen Weg offen zu einer (freilich nicht derselben) «integrativen» Einheit: zu der Vorstellung des einen Vielen, das die Vielen, die jeweils eins sind, zusammenfasst.

Unablässig wurde in der Geschichte der europäischen Philosophie versucht, jenes einzige Seiende mit dem Vielen (und der zusammenfassenden einen Vielheit) auf möglichst ökonomische Weise in einer Auffassung oder Lehre vom Sein zu verbinden. Meist wird dabei das exklusive eine Sein als Grund interpretiert, und das Viele als davon abhängig. Charakteristikum der jeweiligen Lehre ist der zusätzliche Begriff, den sie zur Beschreibung dieser Abhängigkeit anbietet. Hier gibt es eine reiche Auswahl: von der Schöpfung, Zeugung, Entwicklung, über das Zerplatzen ... bis hin zu den hier interessanteren Vorstellungen von Teilung und Verdoppelung. Allerdings: In solch einem

metaphysisch-spekulativen Kontext ist auch ein Begriff wie Teilung nicht geeignet, der Zweiheit einen bevorzugten Status, eine besondere Erklärungskraft hinsichtlich des Verhältnisses von Einheit und Vielheit zu verleihen. Wenn man Wert darauf legt, die Teilung prinzipiell vom Zerplatzen zu unterscheiden, dann scheint zwar die Zweiteilung als «kleinste Teilung» auf natürliche Weise ausgezeichnet – ein Streit darüber, bei welcher Anzahl von Fragmenten man beginnen sollte, von Zerplatzen zu sprechen, wird dadurch entschärft. Aber diese Unterscheidung ist insgesamt willkürlich und rein semantischer Natur. Wenn man ins Treffen führt, dass in jeder Teilung auch eine Zweiteilung enthalten ist, so besagt das doch nichts anderes, als dass beim Abzählen jeder Vielheit auf das erste das zweite Element folgt. Die Frage nach dem Sein des Vielen und der Vielheiten, in Abhängigkeit (oder auch nicht) von dem Sein des Einen, gerät dabei aus dem Blick.

Glücklicherweise, möchte man sagen. Ob das eine wahrhafte Sein seine Einheit an die Fragmente, in die es sich zweiteilt, richtiggehend (ungeteilt?) vererbt, oder ob die Einheit dessen, was aus einer Teilung hervorgeht, prinzipiell anderer Natur sein muss, und wie es mit der weiteren Teilung des Geteilten aussieht – Überlegungen dieser Art sind es doch genau, die Immanuel Kant als das blosse Herumtappen unter leeren Begriffen diskreditiert hat. Das muss nicht an den Begriffen als solchen liegen. In Bezug auf die Entwicklung von lebendigen Organismen oder in Bezug auf soziale Strukturen etwa können Begriffe wie Einheit, Teilung und Dualität – und selbst der Unterschied zwischen relativ abhängiger und selbständiger Existenz – mit nützlichem theoretischem Profil versehen werden.

Ich skizziere kurz einen Gedanken, der sich in einer interessanten Ambivalenz zwischen solcher Kontextualisierung und der metaphysischen Spekulation bewegt: Überlegungen des Aristoteles am Anfang seiner Physikvorlesung, wie viele Prinzipien es in dieser Wissenschaft eigentlich geben muss. Es befremdet ein wenig, dass er diese Frage aufwirft, noch bevor er klar macht, was eigentlich der Gegenstand jener Wissenschaft Physik wäre. Und zwar wirft er sie auf anhand der These des Parmenides (und des Melissos), dass das Seiende nur Eines und unwandelbar sei. Und er sagt: Diese These ist nicht haltbar, wenn das Seiende Grund oder Prinzip (*ἀρχή*) sein soll: «Das Prinzip ist immer Prinzip von Etwas». ¹ Seine Botschaft: Ein Prinzip, das als Erklärungsgrund fungieren soll, kann nicht ein einziges und kompaktes Eines sein. Unter (oder in) dem, was als Erklärungsgrund in Frage kommen soll, muss Mehrheit sein. Wie viele die Prinzipien in diesem Sinne sind, ob endlich oder unendlich viele, bleibt offen.

Nachdem das festgestellt ist, offeriert Aristoteles eine tentative Bestimmung des Gegenstandes der Wissenschaft Physik: Die physischen Dinge sind die, die der Veränderung unterliegen. Dann folgt ein Beweis, dass unter den Prinzipien der Physik Gegensätze sein müssen. Einerseits nimmt er damit Thesen der alten Naturforscher (*φυσικοί*) auf, Empedokles insbesondere. Er

erarbeitet das Resultat aber auch völlig selbständig aus einer Analyse des Begriffes der Veränderung. Veränderung können wir ohne Gegensätzlichkeit nicht denken. Und das bedeutet vorerst, dass die Prinzipien der Physik (mindestens) zwei sein müssen, die Pole des Gegensatzes.

Im nächsten Schritt folgt ein Argument für die notwendige Annahme eines dritten Prinzips, nämlich eines in der Veränderung Beharrenden. Das ist letztlich die Materie – sie beharrt, in ihrer Unbestimmtheit, sogar dort, wo eine wesenhafte Substanz zu bestehen aufhört und etwas wesenhaft anderes an ihrer Statt in die Existenz tritt.

(Diese Argumentation – grundlegend für die aristotelische Physik – hat zwei Komponenten. Die erste ist die Präzisierung des Begriffes des Zugrundeliegenden am Paradigma der wesenhaften Substanz (*οὐσία*), die im Wechsel ihrer Zustände sie selbst bleibt – der Mensch, der in der Erziehung von einem Ungebildeten zu einem Gebildeten wird etwa. Die zweite und entscheidende Komponente ist das Insistieren, dass auch dort, wo die Veränderung genau darin liegt, dass eine solche wesenhafte Substanz zu bestehen aufhört (und eine andere an ihrer Statt in die Existenz kommt), es ein durchgängig Zugrundeliegendes geben muss. Dieses radikal – und eben nicht wesenhaft bestimmbar – Zugrundeliegende ist die Materie.)²

Die Wissenschaft der Physik beruht also auf drei Prinzipien: den beiden Polen eines Gegensatzes plus einem Prinzip der Beharrlichkeit in der Veränderung. Das sieht harmlos aus, fordert aber – besonders aus der Perspektive eines Interesses an der Zweiheit – doch zu Fragen heraus. Als erstes springt die Verknüpfung von Gegensätzlichkeit und Zweiheit in die Augen. Damit wird schon eine starke Antwort auf die Frage gegeben, in welcher Weise denn überhaupt etwas zwei sein kann, darüber hinaus, dass seine Anzahl zwei ist: Eine Möglichkeit, zwei zu sein, ist es, Gegensatz zu sein.

Zu beachten ist zweitens die Gegenläufigkeit im Aufbau der ganzen Überlegung: Es gibt eine metaphysische Argumentationsrichtung, wo von der generellen Unhaltbarkeit eines Prinzipien-Monismus auf die Notwendigkeit mehrerer Prinzipien geschlossen wird; der Gedanke geht vom Einen zum (unbestimmt) Vielen. Es gibt aber auch eine physikalische Argumentationsrichtung, wo der Gedanke von der Veränderung ausgeht – von der Zweiheit im Gegensatz also – und hinzielt auf die Notwendigkeit eines Zugrundeliegenden. Dieses Zugrundeliegende – Materie – ist zwar in der äusserlichen Reihenfolge der Darstellung nur das Dritte (von den Gegensatzpolen her erschlossen), im Kontrast zu ihnen (die essentiell zwei sind) aber das Eine schlechthin. Die beiden Argumentationswege laufen einander entgegen und aneinander vorbei, denn der Weg vom Monismus zur Anerkennung der Mehrheit der Prinzipien führt niemals aus sich heraus auf eine Bestimmtheit der Zwei. Und umgekehrt führt der Weg von der Zweiheit des Gegensatzes zu Einem (Zugrundeliegenden), das seinerseits nicht Ausgangspunkt eines Weges werden kann, weil es keinerlei

- 1 - Aristoteles, *Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur, Griechisch u. Deutsch*, Hans Günter Zekl (Hg. u. Übers.), 2 Bde., Hamburg 1987 (= Philosophische Bibliothek Hamburg, 380), Bd. 1, S. 4, 185a, 4.
- 2 - Vgl. ebd., S. 36, 190b.
- 3 - Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Joseph Vogl (Übers.), München 1992, S. 236.
- 4 - Ebd., S. 87.

selbständige Bestimmtheit aufweist (Materie). Egal, welche Folgerungen aus dieser Diagnose sonst zu ziehen sind – klar ist, dass hier die beiden Verhältnisse der Vielheit zur Einheit und der Zweiheit zur Einheit nicht so einfach in oder auf einander projiziert werden können, sei es in der Form der «Verlängerung oder Wiederholung» des einen (Zweiheit) im anderen (Vielheit); sei es in der Form des Beispiels, das die Zweiheit für die Vielheit abgeben könnte.

Der wichtigste Punkt ist jedoch die Entscheidung des Aristoteles, zu der Zweiheit des Gegensatzes nicht nur die Einheit eines zugrundeliegenden Beharrlichen dazu zu denken, sondern vor allem eine Einheit seiner selbst als Gegensatz. In diesem Sinn sagt er: Statt von drei Prinzipien könnte man genauso gut auch von zwei sprechen, wenn man nämlich den Gegensatz als eines nimmt – vorausgesetzt natürlich, man vergisst nicht seine essentielle Dualität. Der Begriff, der das Gegensätzliche als Eines fasst und gleichsam abdichtet,

ist «Form». «Form», als Grundbegriff der Physik, ist zuerst Zweiheit. Man kann auch sagen, dass die Zweiheit im Gegensatz wesentlich «eine geformte» ist – wenn man nämlich die Forderung der Bestimmtheit der Gegensätze unterstreichen möchte («ein Gebildetes wird weiss»: der für die Veränderung relevante Gegensatz muss eine andere Farbe sein, ein Nicht-Weiss, auch wenn das der Satz nicht ausdrücklich macht).

Worauf es mir bei dieser Skizze ankam, war, die Komplexität sichtbar zu machen, die darin liegen kann, wenn jemand sagt: Gegensätzlichkeit ist eine Form von Zweiheit. Zweiheit ist hier nicht aus dem Übergang vom Einen zum Vielen gleichsam als Bauelement heraus genommen – und dann würde in einem zweiten Schritt Gegensätzlichkeit als ein Fall davon identifiziert. Sondern der Gegensatz ist hier primär und wird als eine authentische Weise dargestellt, «zwei zu sein». Der Begriff der «Form» fasst diese Zweiheit in eine Einheit eigener Art.

Deleuze

Es ist ein durchgängiger Impuls in der Philosophie von Gilles Deleuze, die Vielheit aus diesem Zusammenhang zu emanzipieren, in dem sie traditionell mit der Einheit steht – seit, wie er das einmal ausdrückt, die jungen Leute bei Platon sich schick vor-kamen, wenn sie zu sagen gelernt hatten: «Das Eine ist das Viele, und das Viele ist das Eine». Das steht in *Différence et répétition* in dem Kapitel über die «ideelle Synthese der Differenz», wo er als Vorbild für seinen eigenen Gebrauch von «multiplicité» die Mannigfaltigkeit im Sinne Bernhard Riemanns reklamiert und sagt:

«Die Mannigfaltigkeit darf nicht eine Kombination aus Vielem und Einem bezeichnen, sondern im Gegenteil eine dem Vielen als solchem eigene Organisation, die keinerlei Einheit bedarf, um ein System zu bilden. Das Eine und das Viele sind Verstandesbegriffe, die die allzu weiten Maschen einer verfälschten Dialektik bilden [...]»³

Als Instrumentarien jener verfälschten Dialektik werden die Gegensätze identifiziert, das Konträre und die Kontradiktion.

Differenz und Wiederholung

Deleuze sagt, die Aufgabe der modernen Philosophie sei die Umkehrung des Platonismus, nur unter dieser Voraussetzung könne man in eine «bejahte Welt der Differenz» eintreten. Dazu ist Lösung der Differenz von der Repräsentation verlangt. Die Einleitung und die ersten Kapitel des Buches sind im Subtext eine beinahe ununterbrochene Auseinandersetzung mit Aristoteles, dem Erfinder einer Konstruktion, mit der die Differenz als Gegensatz in die Organisation des Begriffes eingebunden und domestiziert wird. Der Gegensatz – die «grösste Differenz» bei Aristoteles. Die grösste aber nur

innerhalb des Begriffes, und immer nur stabil gehalten von der Negation, der Ausschliesslichkeit der spezifischen Differenz. Dagegen Deleuze:

«Die Differenz muß zum Element, zur letzten Einheit werden, sie muß also auf andere Differenzen verweisen, durch die sie nie identifiziert, sondern differenziert wird. Jeder Term einer Reihe, der schon Differenz ist, muß in ein variables Verhältnis zu anderen Termen gesetzt werden [...]. Noch innerhalb der Reihe selbst muß die Divergenz und die Dezentrierung bejaht werden.»⁴

Hier ist jenes Programm einer Emanzipation des Vielen in den Ausdrücken einer Philosophie der Differenz artikuliert – auf eine Weise, die bis in die spätesten Schriften konstant bleiben wird. Das Besondere an *Differenz und Wiederholung* ist aber, wie Deleuze dort über gleichsam nukleare Modelle der Lösung der Differenz vom Begriff nachdenkt. Auf Aristoteles bezogen heisst das: Lösung vom Gegensatz, weil der Gegensatz eben die Form ist, mit der die Differenz in den Artbegriff eingebunden ist. An diesem Punkt zeichnet sich tatsächlich ein Interesse an der Figürlichkeit der Zwei ab, nämlich als Möglichkeit, gleichsam begriffslos das darzustellen, was der Gegensatz in begriffliche Einheit fasst. Eine Nebenbemerkung: Wie stark die Einbindung des Gegensatzes in die Identität des Begriffes auch ausserhalb philosophischer Reflexion wirkt, mögen zwei zufällig aufgegriffene Beispiele andeuten. Das erste ist ein Hugo von Hofmannsthal-Zitat, aus dem *Buch der Freunde*: «Die einzige Gleichheit, die vor dem tiefer eindringenden Blick besteht, ist die Gleichheit des Gegensätzlichen.»⁵ Und bei Paul Klee, der unermüdlich die Dynamiken gestaltet und reflektiert hat, die sich zwischen Dualität und Einheit ergeben, z. B. im Verhältnis der Linie zum Punkt (dazu einige schöne Seiten in

Mille plateaux), finden wir die Feststellung: «Der Begriff ohne Gegensatz nicht denkbar. [...] Der Begriff ohne seinen Gegensatz nicht wirksam. [...] Es gibt keinen Begriff an sich, sondern meistens nur Begriffspaare.»⁶ Dem Begriff den Gegensatz zu nehmen führt ins Chaos.

Zurück zu Deleuze. Um hier die Beziehung zu Aristoteles schematisch festzuhalten, sollte man drei Ebenen unterscheiden. Auf der mittleren Ebene liegt der Gegensatz im Sinne der Zweiheit seiner Pole als Prinzipien. Eine Ebene höher liegt die Form als Einheit dieses Gegensatzes, ein Allgemeines. Der Gegensatz aber ist, wenn auch einem Allgemeinen untergeordnet, noch keineswegs «Figur». Er ist auch hier, in der Physik, eine negative logische Struktur: Zum Weissen wird etwas aus dem Nicht-Weissen. Das ist keine darstellbare Positivität. Aber Deleuze hat eine dritte, niedrigere Ebene im Blick, auf der die Differenz figürlich, begriffslos präsent wäre, gleichsam aus dem Gegensatz heraus genommen. Also noch einmal die drei Ebenen, von oben nach unten: Die Form – der Gegensatz selbst – die Figur. (Die Definition der «figura» bei Giordano Bruno, im *Sigullus sigillorum* – «per figuram inquam visibilem formarum nobis rationes indicat natura»⁷ – ist eine traditionelle und wenig riskante Variante davon).

Der vielleicht interessanteste Gedanke von Deleuze in diesem Kontext ist sein Bezug auf Kant: Dieser hat tatsächlich, zum ersten Mal in einer Schrift von 1768 (*Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum*), reale und zugleich nicht-begriffliche Unterscheidungen (in den sogenannten «inkongruenten Gegenständen») als konstitutiv für geometrische Identität erkannt und daraus ein Argument zugunsten der Realität des Raumes gemacht. Deleuze:

«Wir müssen dann die Existenz nicht-begrifflicher Differenzen zwischen diesen Objekten anerkennen. Am deutlichsten kennzeichnete Kant die Korrelation zwischen Begriffen mit einer bloß unbestimmten Spezifikation und nicht-begrifflichen, rein raumzeitlichen oder gegensätzlichen Bestimmungen (Paradox der symmetrischen Objekte).»⁸

Hier zeichnet sich Zweiheit als Figur ab, und darüber hinaus generiert sie als diese Figur sogar einen eigenen Typ von Relationalität (Raum).

Die Anspielung auf Kant ist deshalb willkommen, weil dieser selbst den Zusammenhang sehr genau – und im Grunde in derselben Absicht wie Deleuze – reflektiert hat. Er sollte ja später die Ganzheiten solcher begriffslos-differenter Daten exakt mit dem Begriff einer «figürlichen Synthesis» bezeichnen, und der dazwischen liegende Bruch in seiner Entwicklung besteht in nichts anderem als der scharfen Aufwertung der nicht-begrifflichen (intuitiven) Strukturen zu einer irreduziblen Agentur von Erkenntnis. Und doch kann man hier schon ahnen, was den Wert des ganzen Gedankens von einer figürlichen Darstellung der Zwei für Deleuze limitiert. Denn wir wissen ja, dass bei Kant die Irreduzibilität des Intuitiven keineswegs schon seine Autonomie bedeutet:

Einen objektiven Erkenntniswert stellt es nur in der Deutung von begrifflichen Strukturen dar.

Ähnlich verhält es sich bei Deleuze: Derartige Fälle von begriffsloser Differenz liegen in Wahrheit nicht jenseits der begrifflichen Identität, sondern existieren gleichsam an ihrer Grenze, als Blockierung des virtuell unendlichen Inhalts eines Begriffes (man denke an das Chaos bei Klee). Wo die begriffliche Spezifikation (z. B. im aristotelischen logischen Raum) endet, bleibt nicht einfach ein Allgemeines «in der Luft hängen», sondern wird die Differenz begriffslos. (Das ist übrigens genauso bei Giordano Bruno, bei der Bestimmung des «minimum» als Figur: «Quod nullius est figurae, non est minimum; pars nempe omnis alicuius est figurae» – das zweite der «theoremata minimi» aus den *Articuli adversus mathematicos*⁹). Dieses begriffslos Differenten kann weder zusammenfallen, noch kann es unterschieden – es kann nur wiederholt werden.

Die Figur ist eine bestimmte Art von «blocage» des Begriffs. Daher ist die Figur (etwa die der Zwei in den «inkongruenten Gegenständen») zwar eine Bewegung über den Gegensatz und über das Begriffliche hinaus, aber sie ist nicht eine Emanzipation der Vielheit aus dem Einen. Dem entspricht in unserer gewöhnlichen Wahrnehmung, dass die Figur nicht bloss Vielheit ist, sondern vor allem Vielheit einschliesst, zusammenschliesst, so dass sie, um noch einmal auf (den hier durchgängig interessanten) Bruno zu verweisen, immer schon eine Tendenz hat, zum Siegel zu werden. Das «sigillum» ist ja wesentlich vom «signum» her bestimmt, dessen anschaulicher Teil (eventuell auch dessen Verkürzung) es ist: «Sigillum [...] signi partem notabiliorem vel signum contractius acceptum significat.»¹⁰ Als Beleg dieser verschliessend-versiegelnden Kraft eines anschaulichen Zeichens möge ein Gedicht Rilkes dienen – eine richtiggehende Figuration der Zwei:

Das Wappen

Wie ein Spiegel, der, von ferne tragend,
lautlos in sich aufnahm, ist der Schild;
offen einstens, dann zusammenschlagend
über einem Spiegelbild

jener Wesen, die in des Geschlechts
Weiten wohnen, nicht mehr zu bestreiten,
seiner Dinge, seiner Wirklichkeiten
(rechte links und linke rechts),

die er eingesteht und sagt und zeigt.
Drauf, mit Ruhm und Dunkel ausgeschlagen,
ruht der Spangenhelm, verkürzt,

den das Flügelkleinod übersteigt,
während seine Decke, wie mit Klagen,
reich und aufgeregte herniederstürzt.¹¹

5 - Hugo von Hofmannsthal, «Das Buch der Freunde», in: ders., *Gesammelte Werke*, Bernd Schoeller (Hg.), 10 Bde., Frankfurt a. M. 1980, Bd. 10.3, S. 259.

6 - Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel / Stuttgart 1964, S. 15.

7 - Giordano Bruno, «Sigillus sigillorum», in: ders., *Jordani Bruni Nolani opera latine conscripta*, 3 Bde., Faks.-Neudr. der Ausg. v. Tocco Fiorentino u. a., Neapel / Florenz 1879–1891, Stuttgart / Bad Cannstatt 1962, Bd. 2.2, Buch II, 9.

8 - Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (wie Anm. 3), S. 83.

9 - Giordano Bruno, «Articuli adversos mathematicos», in: ders., *Opera latine* (wie Anm. 7), Bd. 1.3.

10 - Giordano Bruno, «De compositione imaginum», in: ebd., Bd. 2.3, Buch I, 3.

11 - Rainer Maria Rilke, «Das Wappen», in: ders., *Sämtliche Werke*, Rilke-Archiv (Hg.), 12 Bde., Frankfurt a. M. 1975, Bd. 1, S. 390.

12 - Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris 1980, S. 31.

13 - Ebd.

14 - Ebd., S. 33.

15 - Ebd.

16 - Vgl. Aristoteles, *Aristotelis Ethica nicomachea*, Ingram Bywater (Hg.), Oxford 1894, 1155b, 27ff.

17 - Vgl. ebd., 1166b, 30ff.

18 - Übers. R. H., ebd., 1156a, 1ff.

Die Emanzipation des Vielen muss also radikaler betrieben werden. Im Raum der Euklidischen Geometrie ist die Vielheit so wenig frei wie im logischen Raum des Aristoteles – auch wenn er statt nach Allgemeinheit und Differenz nun nach den euklidischen Axiomen oder etwa nach den «minima» Brunos strukturiert ist. Der Immanenzplan, über oder durch den die Begriffe in unendlicher Geschwindigkeit sich bewegen, legt keinerlei Gliederung von vornherein fest, schliesst nichts aus.

In *Mille plateaux*, in der Einleitung über das Rhizom, wird das unmissverständlich klar gestellt: «Un devient deux: chaque fois que nous rencontrons cette formule, fût-elle énoncée stratégiquement par Mao, fût-elle comprise le plus dialectiquement du monde, nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée.»¹² Dagegen das Rhizom: «Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux [...]. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait. Il n'est pas fait

d'unités [...].»¹³ Am klarsten, am positivsten kommt die Absicht vielleicht an der Stelle heraus, wo der Begriff des «plateau» erklärt wird: «Pour le multiple, il faut une méthode qui le fasse effectivement [...].»¹⁴ Und davor: «Nous appelons plateau toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former un rhizome [...]. Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place [...].»¹⁵

Die Figur ist bei Deleuze grundsätzlich etwas Ambivalentes, ein Gegenstand der Auseinandersetzung, ein Weg, der abstrakten Einheit und ihrer Organisation durch den Gegensatz zu entkommen, aber immer im Verdacht, eine neue Art von Versiegelung, Verschluss – mit einem Wort: Repräsentation – zu begründen. Man sieht Deleuze diese Auseinandersetzung in vielen verschiedenen Zusammenhängen austragen. Einer ist das Buch über Francis Bacon, die Reflexionen um die Begriffe des Figurativen und des Figuralen, die Figur als Resultat einer Zerstörung der Figur etc. Ein anderer ist mit dem Begriff der Freundschaft gegeben – ein gutes Beispiel, weil es hier direkt um eine *Figur der Zwei* geht.

Freundschaft

Grundsätzliches

Wenn nun noch einmal eine Erinnerung zu Aristoteles folgt, dann soll das nur den Hintergrund liefern für ein Verständnis von Marcel Prousts ziemlich extravaganter Vorstellung von Freundschaft, der Deleuzes intensive Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Aristoteles macht einen radikalen Unterschied auf semantischer Ebene zwischen Liebe und Freundschaft. Er läuft darauf hinaus, dass die Freundschaft eine charakteristische Figur der Zweiheit als Gegenseitigkeit ist, die unkenntlich würde, definierte man Freundschaft einfach als «gegenseitige Liebe». Aristoteles hat der Freundschaft als solcher das Profil einer hoch speziellen Gegenseitigkeit verliehen, das man niemals rekonstruieren kann, wenn man in einen formalen Begriff von Reziprozität irgendwelche Inhalte der Vorstellung der Liebe (das Begehren etwa) hineingiesst. Wichtig ist allerdings, dass es hier wirklich nur um die Bedeutung geht und *a priori* weder etwas darüber gesagt ist, wie Freundschaft gewonnen wird, noch ob es sie überhaupt gibt, und auch nicht darüber, ob die schönste Freundschaft nicht vielleicht eine wäre, die sich mit Liebe erfüllt.

Jene relationale Vollkommenheit der Symmetrie begründet jedenfalls einen Vorzug der Freundschaft vor der Liebe. Ich kann nicht wahrheitsgemäss sagen, ich sei der Freund des X, wenn nicht dieser auf Befragen sagte, er sei mein Freund. Ich bin schon widerlegt, wenn er sagt, dass er mich nicht kennt. Es gibt eine Liebe, deren Vollkommenheit der Erwidmung, ja der Anerkennung unbedürftig ist, aber Freundschaft ist schon semantisch an Reziprozität gebunden. Das stellt Aristoteles im 8. Buch der *Nikomachischen Ethik* klar.¹⁶ Um der

Systematik willen muss man dazu auch eine Stelle im 9. Buch lesen, wo nämlich das Wohlwollen (oder: Wohlmeinen, *εὐνοία*) im Gegensatz zum Begehren (*ὄρεξις*) als der für die Freundschaft entscheidende Begriff fixiert wird.¹⁷ Aber das Wohlmeinen als solches macht noch nicht die Freundschaft, es muss gegenseitig sein (deshalb, wegen der Unmöglichkeit der *ἀντιφύλησις*, können wir auch keine Freundschaft mit unbelebten Dingen unterhalten). Selbst das gegenseitige Wohlwollen, und das ist der entscheidende Punkt, stellt noch keine hinreichende Bedingung für Freundschaft dar: Das gegenseitige Wohlwollen muss ausserdem noch gegenseitig gewusst sein:

«Viele nämlich sind wohlwollend gegenüber Menschen, die sie nie gesehen haben, die sie aber für anständig oder nützlich halten. Die gleichen Gefühle könnte nun einer von jenen einem der ersten gegenüber haben. Solche [Menschen] scheinen also Wohlwollen gegeneinander zu empfinden. Aber würde jemand sie Freunde nennen, denen doch verborgen ist, wie sie sich gegenseitig zueinander verhalten?»¹⁸

Unverborgen muss das gegenseitige Wohlwollen sein, d. h. jedem der Freunde bewusst.

Proust

Das Interessante an Marcel Prousts Invektiven gegen die Freundschaft ist nicht, dass er einer solchen Analyse auf die Gegenseitigkeit hin misstrauete, sondern dass für ihn gerade das Überzeugende und Treffende dieser Auffassung gegen die Freundschaft spricht. Zugunsten wovon? Zugunsten der Liebe, natürlich. Vor allem aber ist die

Freundschaft das kardinale Hindernis auf dem Weg zu der Quelle individueller (und insbesondere künstlerischer) Kreativität. Zwei Zitate müssen hier genügen:

«La conversation même qui est le mode d'expression de l'amitié est une divagation superficielle, qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité. Et l'amitié n'est pas seulement dénuée de vertu comme la conversation, elle est de plus funeste.»¹⁹

Vereinzelung erscheint als Bedingung der Kreativität. So gibt es eine Stelle in «Guermantes II», wo der Erzähler, während er gerade seinen Freund Robert de Saint-Loup von der Wohnung auf die Strasse hinunter begleitet, eine poetische Eingebung hat, intensivste Erinnerungen: «J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul [...]»²⁰

Wie steht bei Proust die Liebe der Freundschaft gegenüber? Der Gegenseitigkeit in der Freundschaft kontrastiert in der Liebe die Eifersucht – die Zerstörung und Destruktion der Gemeinsamkeit schlechthin. (Weder der Zusammenhang mit der platonischen Theorie der Liebe als Begehren nach dem Mangelnden noch die komplexen Beziehungen zwischen der Theorie der Eifersucht und der Poetologie des Romans bei Proust können hier weiter verfolgt werden).

Deleuze

Was Deleuze in seinem Buch über Proust vor allem aufnimmt und sich zu eigen macht, ist der Zusammenhang von Kritik der Freundschaft und Kreativität. Er weitet die Kritik an der Freundschaft aus zu einer Kritik an der Philosophie:

«Wichtig ist, daß Proust die gleiche Kritik gegen die Philosophie und gegen die Freundschaft richtet. Freunde sind im Verhältnis zueinander wie Geister guten Willens, die sich über die Bedeutung der Dinge und der Wörter verständigen: Sie kommunizieren unter der Wirkung eines gemeinsamen guten Willen. Die Philosophie gleicht dem Ausdruck eines universellen Geistes, der sich mit sich selbst verständigt, um explizite und kommunizierbare Bezeichnungen zu bestimmen. Prousts Kritik berührt das Wesentliche: Wahrheiten bleiben willkürlich und abstrakt, solange sie sich auf den guten Willen zum Denken gründen. Nur das Konventionelle ist explizit. Daher kennt die Philosophie wie die Freundschaft jene dunklen Zonen nicht, wo die wirksamen Kräfte sich ausbilden, die auf das Denken wirken, die Bestimmungen, die uns zu denken zwingen [...]»²¹

Der «gemeinsame gute Willen» (εὐνοία), der die Individuen in der Freundschaft zusammenschliesst, in einer Figur der vollkommenen und gewussten Gegenseitigkeit, wird hier verallgemeinert vorgestellt, als universeller Geist der Verständigung mit sich selbst. Das ist bereits die Kritik am «Bild des Denkens» in *Differenz und Wiederholung*, die Kritik an der Lähmung des Denkens in seiner Neigung, einem voraus entworfenen Bild von sich selbst zu entsprechen. Der kritische Punkt ist nicht, dass Vereinzelung als solche gegen diese Universalität gestellt wird; die Vereinzelung Prousts – «si j'étais resté seul...» – ist nur das Tor zu einem Progress im Unbekannten, der – so Deleuze – einen Anstoß von aussen voraussetzt.

Was die Figur zur Vielheit hin öffnet ist also letztlich nicht ein anderes System, ein anderes Schema, sondern immer die Kreativität, die einen unvorhersehbaren, kontingenten Anstoß aufnimmt und weiterleitet.

Zum Abschluss ein längeres Zitat aus dem Proust-Buch, wo man vorgebildet sehen kann, wie der Begriff des «Immanenzplanes» eben gegen jede Vor-Gestaltung von Vielheit in Figuren ebenso wie in Allgemeinheiten gerichtet sein wird:

«Dies ist wohl verantwortlich für jene außergewöhnliche Abfolge nicht aufeinander abgestimmter Teile in der Recherche, mit irreduziblen Entfaltungsrhythmen oder Explikationsgeschwindigkeiten: nicht nur bilden sie gemeinsam kein Ganzes, sondern sie bezeugen auch nicht jeweils ein Ganzes, aus dem sie herausgerissen wären, das unterschieden von dem Ganzen anderer wäre, so daß sich ein Dialog zwischen den Welten herstellen würde. Die Kraft, mit der sie in die Welt geschleudert sind, gewalttätig ineinandergefügt trotz ihrer nicht übereinstimmenden Ränder, macht sie als Teile erkenntlich, ohne daß sie indessen ein Ganzes, und sei es ein verborgenes, bilden würden, ohne daß sie aus einer Totalität, und sei es einer verlorenen, hervorgehen würden. Indem er Stücke in Stücke setzt, findet Proust ein Mittel, um sie alle denken zu lassen, doch ohne Bezug auf eine Einheit, von der sie abgeleitet wären, oder die selbst von ihnen abzuleiten wäre.»²² ●

19 - Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (Hg.), 4 Bde., Paris 1991, Bd. 2, S. 260f.

20 - Ebd., S. 691.

21 - Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Frankfurt a. M. 1978, S. 78.

22 - Ebd., S. 99.

Wolfram Pichler

Caravaggio oder die Malerei des Zwiespalts*

[...]

Den raum verkürzt er um die hälfte
Die körper verdoppelt er

[...]

Figuren die in sich selbst
Und zueinander im zwist

[...]

Gesicht das irgendwo
Zwischen halbierung und verdoppelung
Verloren erscheint

[...]

(Rolf Winnewisser)¹

31

Beweggrund der nachfolgenden Bemerkungen ist eine Paradoxie: Die Konsistenz von Caravaggios Malerei liegt, wie mir scheint, in Diskontinuitäten begründet, und die für diese Malerei charakteristischen Zusammenhangsformen gehen aus Unterbrechungen hervor. Verbindendes und Trennendes sind in ihr auf paradoxe Weise verbunden. Diese Paradoxie ist es, worauf ich anspreche und was mich zum Sprechen bringt. Da ich sie nicht unmittelbar zu fassen vermag, wähle ich ein näher an der Oberfläche liegendes Thema und gehe der Zwiefalt oder Zwiespältigkeit nach, die sich durch diese Bilder zieht. Das mag überraschend klingen. Caravaggios Kunst wird nicht unbedingt mit Zwiefalt oder Zwiespalt assoziiert. Eher ist man bereit, in ihr eine Kunst der Schnitte und Brüche, der Schläge, Stiche und Inzisionen zu sehen. Und doch ist sie auch, vielleicht sogar vor allem eine Malerei der Zwiefalt oder des Zwiespalts. Je mehr man von diesen zweien und den daraus hervorgehenden zwiefältig-zwiespältigen Symmetrien begreift, desto besser wird man, glaube ich, verstehen können, wie Unterbrechung und Zusammenhang bei Caravaggio zusammenhängen. Ausserdem gewinnt man Anhaltspunkte für die Beantwortung einer Frage, die im gegebenen Rahmen nicht nicht gestellt werden darf: Steht Caravaggios Malerei im Zeichen der Zwei? Lässt sie sich der *Figur der Zwei* – anbei Giordano Brunos Version – zuordnen? **Abb. 1**

Ich lasse diese Frage bis auf weiteres rasten. Zunächst gilt es zu verstehen, von welcher Art die für Caravaggios Malerei bestimmende Zwiefalt oder Zwiespältigkeit ist. Denken wir an ein aufgeschlagenes Buch oder Heft. Was wir dann vor uns haben, ist der einfache Fall einer bilateral symmetrischen Struktur. Die Symmetrieachse ist im Falz verkörpert, der als ein Moment des Trennens und zugleich Verbindens zwischen den zwei Seiten liegt. Aufgeschlagene Bücher und Hefte gehören zu Caravaggios Leit- und Lieblingsmotiven. Sehen wir



Abb. 1

Giordano Bruno,
Figur der Zwei
(Jordani Bruno
Nolani De Monade
Numero et Figura
[...]. Frankfurt
a. M. 1591, S. 349)

* – Ich möchte mich bei Jörg Huber, Julia Gelshorn und Stefan Neuner für die freundliche Einladung bedanken, zur Zürcher Vortragsreihe über die *Figur der Zwei* etwas beizutragen. Als Ausgangspunkt des vorliegenden Vortrags diente mein Aufsatz: «Il dubbio e il doppio. Le evidenze in Caravaggio», in: Sybille Ebert-Schifferer u. a. (Hgg.), *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Mailand 2007, S. 9–33. Was an neuen Beobachtungen und Überlegungen hinzu gekommen ist, möchte ich in einer Studie zum *Zwist* in Caravaggios Malerei ausführlicher entwickeln. Dort werde ich auch den Bezug zur aktuellen Caravaggio-Forschung explizieren. Hier seien nur vier repräsentative Monographien genannt, die zum Jubiläum erschienen sind: Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009; Klaus Krüger, *Caravaggio. Der Künstler und sein Werk*, Köln 2010; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009 sowie Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009. – Das Caravaggio-Jahr wird allerdings nicht zu Ende gehen können, ehe die einschlägigen Bücher von Rudolf Preimesberger und Michael Fried da sind.

1 – Rolf Winnewisser, 18. 7. 1610, St. Gallen 1986 (= vextex, 5), S. 10, 18 u. 22. Ich bedanke mich bei Felix Thürlmann, der mich auf Winnewissers Caravaggio-Arbeiten hingewiesen, und bei Ralf Winnewisser, der mir diese – funkelnden – Schriften zugänglich gemacht hat. Weitere Zitate folgen. Ich habe sie meinem Text nachträglich aufgepfropft, würde mich aber glücklich schätzen, wenn der Eindruck entstände, er wäre aus ihnen herausgewachsen.



Abb. 3
Caravaggio, *Amor als Sieger* (1601–1602), Öl auf Leinwand,
156 x 113 cm (SMPK, Gemäldegalerie, Berlin)



Abb. 2
Caravaggio, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1596–1597), Öl auf Leinwand, 135,5 x 166,5 cm (Galleria Doria Pamphili, Rom)

uns ein paar Beispiele an, beginnend mit einem relativ frühen Werk, der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* in der Galleria Doria Pamphili. **Abb. 2** Das Bildfeld ist so gegliedert, dass eine zweiseitige Struktur entsteht, in der sich ein Gegensatz verkörpert: links eine öde, rechts eine gedeihende Welt; links geöffnete Augen (am schönsten vielleicht das grosse Auge des Grautiers), rechts geschlossene Augen und eine in sich gerundete Gruppe von bergender Mutter und geborgenem Kind. In der Mitte die Figur des musizierenden Engels. Sein linker Flügel, genau in der Mittelachse des Gemäldes, gleicht einer offenen, sein rechter einer geschlossenen oder angelehnten Türe, die die Gruppe von Mutter und Kind beschirmt. Der heilige Josef hält dem Engel brav die Noten. In der Doppelseitigkeit des Notenhefts und in der korrespondierenden Duplizität der Engelsflügel spiegelt sich die Zwifalt des ganzen Bildes. Auch das Bild hat zwei Seiten wie das Heft oder zwei Flügel wie der Engel. Es ist ein latentes Diptychon mit einem Falz in der Mittelachse – ein durchaus passendes Schema, wenn man an die schöne alte Frage denkt, wie Maria Mutter werden, aber Jungfrau bleiben konnte, eine mit einem Junggesellen verheiratete Jungfrau, sogar. Hier sehen wir sie: die jungfräuliche Mutter *et son célibataire, même*, dazwischen den schönen Scharnierengel. ²

Gehen wir weiter und betrachten *Amor als Sieger*, ein Bild der Berliner Gemäldegalerie, das einst für Vincenzo Giustiniani gemalt wurde. **Abb. 3** Links liegen fünf bilateral symmetrische Dinge am Boden: eine Laute, eine Violine, ein Notenheft, ein Richtscheit und, verschränkt mit diesem, ein Zirkel. Die Symmetrie des Notenhefts ist gestört, weil die eine Seite merkwürdig umgebogen ist und sich zu einer Art Röhre formt. Umso auffälliger wird eine spezifische Gemeinsamkeit von Heft, Richtscheit und Zirkel, nämlich dass alle drei in ihrer Mitte jeweils einen Falz, einen Winkel bzw. ein Gelenk aufweisen. Ein weiteres dieser am Boden liegenden oder eigentlich zu Boden geworfenen, erniedrigten Dinge ist rechts vorne im Bild zu sehen. Es handelt sich um einen

Kürass, kopf- und kernlos wie alle Kürasse ohne Träger, dafür aber mit einigen Scharnieren und einem scharfen Bug am Brustteil ausgestattet. Man braucht einige Zeit, um das Ding richtig zu sehen, so sehr ist es aus der Form geraten, *fuori sagoma*. Wenn man so weit ist, fällt eine Analogie mit dem Notenheft und dem Körper des Jungen auf. Der unsanfte Bodenkontakt spreizt die Rüstung auf: Der linke Teil des Beinschutzes ist auf forcierte Weise seitlich weggebogen. Man vergleiche das malträtierte Notenheft, vor allem aber den ebenso willkürlich abgespreizten linken Oberschenkel Amors. Wer nahe genug an das Gemälde herantritt, wird zudem bemerken, dass direkt unter diesem triumphierenden Amor, halb verborgen, ein Foliant liegt. Er ist gewaltsam geöffnet, man könnte auch sagen: verkehrt herum geschlossen. Gleichzeitig wird, in der Achse über dem Buch, ein weiteres in sich gedoppeltes Ding sichtbar, zwar nur ansatzweise, aber deutlich genug. Ich spreche vom Hinterteil des geflügelten Jungen, der zu verstehen gibt, dass er auf einige Dinge dieser Welt ... Buchfalz und Körperfalte entsprechen einander. Man muss sich nicht gleich in die Falte oder Inagination in dem weissen Stoff vertiefen, auf dem der Junge Platz genommen hat, um sagen zu können: Das Bild zeigt auffällig viele geknickte und gefaltete Körper oder auch solche, die aus Faltungen hervorgehen, Faltkörper sozusagen. Betrachten wir jetzt das Bild als Ganzes. Wir bemerken, dass die Mittelachse von Amors Oberkörper mit der vertikalen Mittelachse des Gemäldes zusammenfällt, ebenso, dass der Kopf des Jungen nicht in dieser Achse, sondern rechts neben ihr liegt. Die Mittelachse des Oberkörpers, die zugleich

2 - Winnewisser spricht davon, dass dieses Bild vom Engel «in eine / ruhende und eine horchende Hälfte / unterteilt wird», Rolf Winnewisser, *Sieben Teilungen. Ein Text zum Bild: «Die sieben Barmherzigkeiten» von Caravaggio 1607 (anlässlich der Ausstellung «Marginalien zu Caravaggio» in der Galerie auf der Empore, Universität Konstanz, 1998), Arbeitsgruppe Kunstwissenschaft der Universität Konstanz (Hg.), Konstanz 1998, unpaginiert.*

diejenige des Bildes ist, wird nicht durch ein Haupt bekrönt. Bild und Körper sind, so gesehen, kopflos oder «unbehaupet». Der Körper Amors nähert sich der Struktur von Heft und Buch, mehr noch derjenigen des Kürasses an, über den er eben nur scheinbar triumphiert. Er, der triumphierende Junge, ist selber drauf und dran, sich in einen kopflosen, aber vielgliedrigen Klapp- und Faltkörper zu verwandeln.

Hier möchte ich den Gang der Argumentation unterbrechen und einen Exkurs über verlorene Köpfe und zerbrechende Gesichter einschleichen. Dass der Zusammenhang von Kopf und Körper in Caravaggios Malerei insgesamt problematisch ist, muss kaum betont werden. Diese Malerei widerstreitet der Idee vom Kopf als Bekrönung des Körpers. Nicht, dass Caravaggio etwas gegen Wirbelsäulen oder sonstige markante Achsen hätte. Er will nur nicht, dass diese Achsen zur Hauptsache oder Sache eines Hauptes werden. Er will sie als Falte, Kante oder Knick behandeln und auch selber noch einmal falten oder knicken können. Schlimmstenfalls muss daher das Haupt vom Körper abgetrennt werden. Aber man kann es auch zur Seite schieben oder umknicken. Der Berliner *Amor* lässt ein typisches Motiv erkennen. Caravaggio liebt es, den Kopf von Hauptfiguren seitlich wegzuklappen. Zu den bekanntesten Fällen zählen die *Loretomadonna* in S. Agostino in Rom, die Wiener *Dornenkrönung* und die für S. Domenico Maggiore in Neapel gemalte *Geisselung*. **Abb. 4/5** Manchmal schafft der Maler dem Kopf ein formales Gegengewicht, etwa in Form einer Schulter oder eines Flügels. Dann ist der Kopf auf keinen Fall mehr das beherrschende Prinzip einer Symmetrieachse, sondern er ist einer von zwei symmetrisch aufeinander bezogenen Körperteilen, *zwischen* denen eine imaginäre Achse verläuft. Im *Bacchus* der Uffizien gibt es, wie mir scheint, mindestens zwei Gegenmotive, die mit dem Kopf paarig zusammen gesehen werden können: einerseits die merkwürdig aufgeblähte rechte Schulter des Jünglings, anderseits die Fruchtschüssel, die wirklich ein grotesker Gegenkopf ist.

Caravaggios ästhetische Kopffägererei, wenn man sie so nennen kann, ist allerdings ein Kapitel für sich. Sie gehört zum grossen Problemkreis des Schnitts, über den Louis Marin so geistreich geschrieben hat.³ Dennoch kann dieses Problem hier nicht ganz ausgeklammert werden. Manche von Caravaggios zwiefältig-zwiespältigen Symmetrien schliessen Schnitte ein, und manche seiner Schnitte erzeugen Symmetrien. Nehmen wir zum Beispiel *Judith und Holofernes* aus der Galerie des Palazzo Barberini. **Abb. 6** Mir scheint, dass das Bild durch mindestens zwei Entzweiungen gekennzeichnet ist: Da ist auf der einen Seite natürlich der Schnitt, der ein Haupt von seinem Körper trennt, auf der anderen Seite der Körper der Schnitterin, der im selben Moment in gewisser Weise aufplatzt oder sich spaltet. Nicht nur, dass Judith ein entlang der Mittelachse ihres Körper gespaltenes Kleid trägt, dessen zwei Seiten von der schwellenden Brust noch weiter auseinander getrieben werden. Dieser Riss läuft weiter fort und geht durch das Gesicht der Frau. Auffällig ist der hart gezeichnete Haarscheitel, noch auffälliger und wichtiger der Zwiespalt an der Nasenwurzel. In der Bewegung des Schnitts erfährt Judith selber eine Spaltung: «Gespaltenes und Zusammengehörendes liegen in /ihrem Blick.»⁴

Alles scheint sich zu verdoppeln oder zu entzweien. Zum Enthaupten gesellt sich die Kunst, Gesichter zu spalten oder zu zerbrechen. Caravaggio ist gross darin. Man mag sich fragen weshalb. Aus welchem Grund sollte er Gesichter spalten, die doch schon von sich aus bilateral symmetrische Gebilde sind? Vielleicht, weil es schwer fällt, sie als solche zu sehen. Gewöhnlich nehmen wir ein Gesicht doch als Einheit wahr, ja

das Gesicht ist ein Paradigma dessen, was wir Einheit oder Ganzheit nennen. Um es als potentiell gespaltenes Ding sehen zu können, bedarf es Anstrengungen wie jener, die Caravaggio in der Gestaltung von Judiths Gesicht unternommen hat. Das Gesicht muss an seinem Median einen Knacks bekommen. In genau diesen Zusammenhang gehört wohl der – von diesem Maler mehrfach angewendete – Kunstgriff, ein Augenpaar dadurch zu entzweien, dass zwischen es die Differenz von Leben und Tod getrieben wird. Der Kopf Goliaths im berühmten Gemälde der Galleria Borghese ist das bekannteste, keineswegs das einzige Beispiel. **Abb. 7** Ein Auge scheint gerade noch lebendig, das andere gerade schon gebrochen. Zwischen den beiden Augen liegt die Kante des Todesmoments – jenes tödlichen Aufpralls, dessen Gewalt in der Stirnwunde nachhallt, jetzt noch nachhallt. Die Wunde ist im Übrigen ein heikler Punkt. Sie hat etwas von einem Zyklopeauge, das die Einheit des Gesichts auf monströse Weise wieder herstellen könnte. Das mag ein Grund sein, weshalb Caravaggio dieses Gesicht nicht nur gespalten, sondern auch, wenigstens ansatzweise, verdoppelt hat. Dieses Gemälde ist ja voll von merkwürdigen Echoeffekten. Abgesehen von der Resonanz zwischen den Gesichtern von Täter und Opfer bildet sich in Davids Hemd eine Faltenhöhle, die dem aufklaffenden Mund Goliaths antwortet, während ein herunterhängender weisser Gewandzipfel die Bewegung des herabströmenden Bluts nachzuahmen scheint. Die Brustwarze Davids kann in Analogie zu Goliaths Stirnwunde und folglich als eine Art Auge gesehen werden. Es ist, als ob Goliaths Gesicht auf Davids Körper abfärben oder sich in ihn einzeichnen würde.

Aber kehren wir zurück zum Motiv des Buchs. Worin besteht seine besondere Bedeutung in und für Caravaggios Malerei? Sie besteht vielleicht darin, dass das Buch mehr ist als bloss ein Motiv. Es ist auch ein Medium, das zwischen zwei Ebenen vermittelt, den gemalten Körpern einerseits, den Gemälden, in denen die Körper gemalt sind, andererseits. Das Motiv oder Medium des aufgeschlagenen Buchs liegt auf halbem Weg zwischen Körpern und Gemälden. Es ist flächig wie die Gemälde und doch körperhaft wie die Körper. Wie einige von Caravaggios Gemälden ist es eine Art Diptychon. Und wie einige der von ihm gemalten Körper wird seine Mittelachse von keinem Haupt beherrscht.

Im *Hieronymus* der Galleria Borghese, meinem nächsten Beispiel, werden Handlung und Bildstruktur wesentlich von Büchern getragen. **Abb. 8** Die Bücher gehören zu den Akteuren oder Aktanten des Bildes. Auch wird man von keinem anderen Gemälde Caravaggios mit mehr Recht behaupten können, es sei ein latentes Diptychon. Hieronymus ist klein genug, der Totenschädel auf der anderen Seite gross genug und auch hinreichend hoch platziert, damit die beiden als symmetrisches Paar erscheinen können. Das Autorenpaar Leo Bersani und Ulysse Dutoit hat diese Doppelfigur sehr schön beschrieben.⁵ In der Symmetrieachse des Bildes liegt ein Buch. Mit dem Falz des Buchs verbindet sich die Beuge von Hieronymus' rechtem Arm. Dieses Motiv der Beuge wird von dem benachbarten roten Stoffbausch im Gegensinn wiederholt. Man erinnert sich an die Assoziation zwiefältiger Objekte – Notenheft, Richtscheit, Zirkel – im Berliner *Amor*. Der Unterschied liegt darin, dass die Motivgruppe hier, beim *Hieronymus*, zusätzlich gekoppelt ist mit dem virtuellen Bug

3 - Vgl. Louis Marin, *Die Malerei zerstören*, Bernhard Nessler (Übers.), Berlin 2003.

4 - Winnewisser, *Sieben Teilungen* (wie Anm. 2).

5 - Vgl. Leo Bersani / Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge (Mass.) / London 1998, S. 33–35.

6 - Winnewisser, 18. 7. 1610 (wie Anm. 1), S. 13.

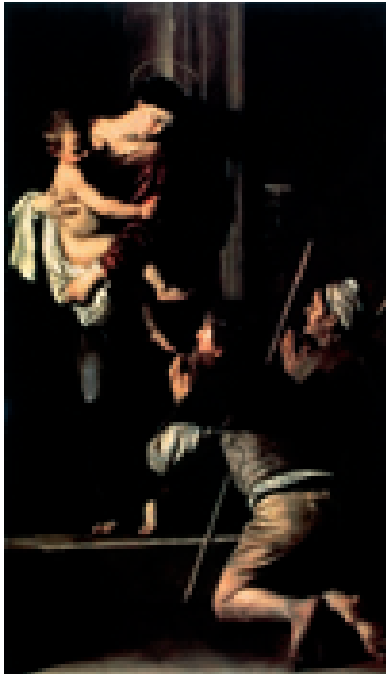


Abb. 4
Caravaggio, *Loretomadonna* (1603–1605), Öl auf Leinwand, 260 x 150 cm (Sant'Agostino, Rom)



Abb. 5
Caravaggio, *Dornenkrönung* (1602–03), Öl auf Leinwand, 127 x 166 cm (Kunsthistorisches Museum, Wien)

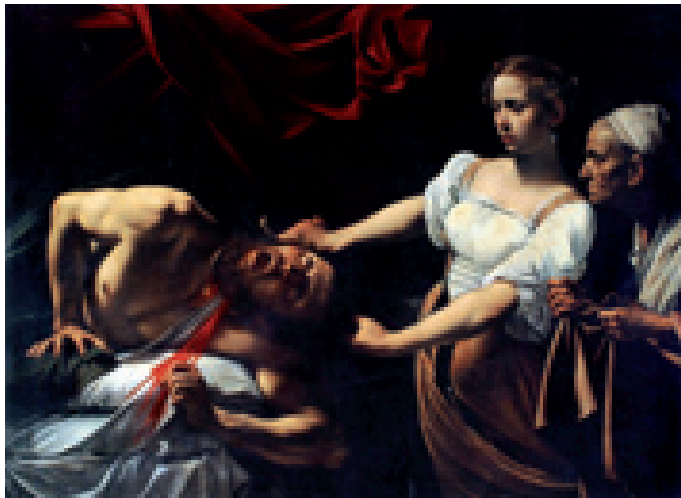


Abb. 6
Caravaggio, *Judith und Holofernes* (1598–1599), 154 x 195 cm (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom)

Abb. 7
Caravaggio, *David mit dem Haupt des Goliath* (1609–1610), Öl auf Leinwand, 125 x 101 cm (Galleria Borghese, Rom)

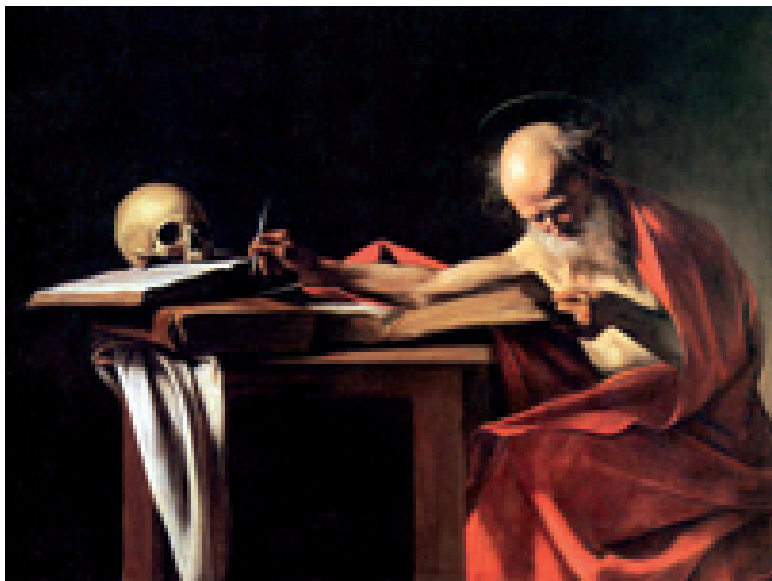


Abb. 8
Caravaggio, *Hl. Hieronymus* (1605–1606), Öl auf Leinwand, 112 x 157 cm (Galleria Borghese, Rom)



Abb. 9
Caravaggio, *Der ungläubige Thomas* (1601–1602), Öl auf Leinwand, 107 x 146 cm (Schloss Sanssouci, Bildergalerie, Potsdam)

Abb. 10
Caravaggio, *Emmausmahl* (1606), Öl auf Leinwand, 141 x 175 cm (Pinacoteca di Brera, Mailand)

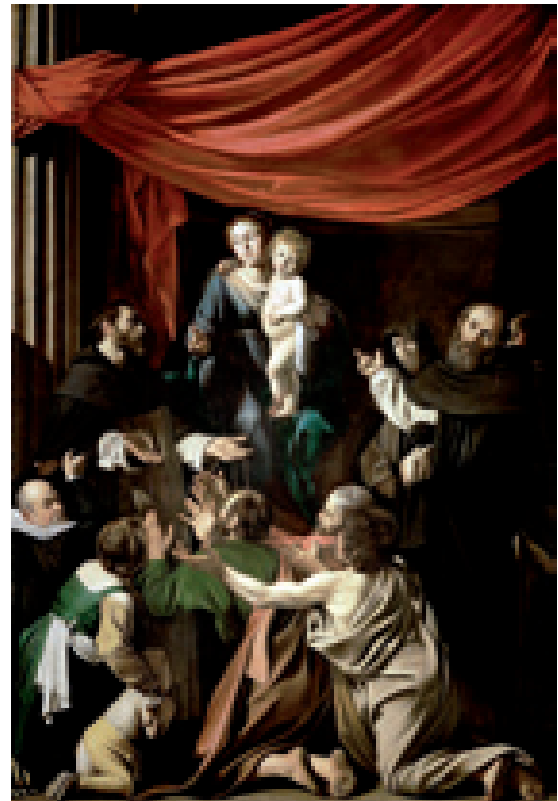
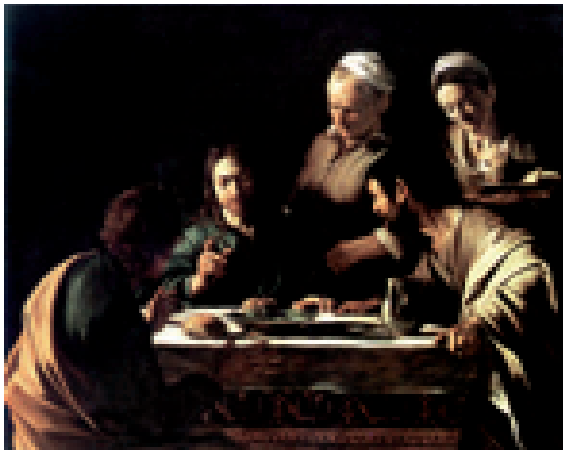


Abb. 11
Caravaggio, *Rosenkranzmadonna* (1604–1605), Öl auf Leinwand, 364 x 250 cm (Kunsthistorisches Museum, Wien)



Abb. 12
Caravaggio, *Auferweckung des Lazarus* (1609), Öl auf Leinwand, 380 x 275 cm (Museo Regionale, Messina)

oder Knick, der das zwiefältige Bild teilt und zusammenhält. Links der Totenschädel, der seinerseits auf einem Buch Platz genommen hat, natürlich ein wenig *neben* dessen Falz, ihn also nicht bekrönend; rechts der in ein anderes Buch vertiefte Schädel des lebendigen Übersetzers; zwischen beiden aber der Falz des Bildes oder Bildfalz. Den Totenkopf sehe ich als einen Beobachter, der die Schreibszenen überwacht. Sein Blick ist da, ohne dass er Augen hätte, während der Blick des Hieronymus da ist, ohne dass seine Augen sichtbar wären. In die Übersetzungsarbeit sind anscheinend beide Schädel mit ihren unsichtbar-sichtbaren Blicken involviert, die Bücher sowieso. Auch Totes und Unbelebtes schreibt sich mit ein: «Schrift unterwegs zwischen schädel und schädel.»⁶ Gehört der ausgestreckte Arm dem Hieronymus allein? Er ist mitsamt der in schwarze Tinte getunkten Feder in den Zwischenraum von Tod und Leben gestreckt, der in diesem Bild zugleich ein Zwischenraum der Farben Weiss und Rot ist.

Der Vergleich des Gemäldes mit einem aufgeschlagenen Buch oder Heft kann selbstverständlich auch dann erhellend sein, wenn das betreffende Bild von sich aus kein Buch oder Heft oder dergleichen zeigt. Caravaggios vielleicht am striktesten symmetrisch komponiertes Bild, der Potsdamer *Ungläubige Thomas*, kommt ganz ohne solche Dinge aus. **Abb. 9** Man könnte bezweifeln, ob dieses Gemälde überhaupt ein imaginäres Scharnier aufweist, denn in der Mittelachse des Bildes erscheint, die Komposition nach oben hin abschliessend, der Kopf eines Zeugen. Aber dieser Kopf ist wirklich nicht die Hauptsache und kann daher die Sache des Hauptes nicht retten. Entscheidend ist vielmehr, dass Caravaggio auf den Gedanken gekommen ist, die linke Konturlinie Christi und seine Seitenwunde nach rechts auf die andere Seite des Bildes zu spiegeln. Die gespiegelte Kontur hat er mit der Figur eines weiteren Jüngers gefüllt, die gespiegelte Wunde mit der aufgeplatzten Naht am Ärmelansatz des hl. Thomas identifiziert. Diese aufgeplatzte oder aufplatzende Naht, man könnte sie für das eigentliche Auge des Zweiflers halten. Die Symmetrieachse wird durch Thomas' vertikal fallenden Mantelsaum zusätzlich betont. Der Zusammenhang zwischen Zweifel und Zwei, *il dubbio e il doppio*, aber auch zwischen Zweifel und Zwilling – der Apostel Thomas wurde ja auch Didymus, Zwilling, genannt –, dieser Zusammenhang ist mit malerischen Mitteln vielleicht nie prägnanter und präziser ausgedrückt worden als hier.⁷ Es geht nicht um die Zweizahl als solche, sondern um das, was zwischen zwei Dingen, Körpern oder Zuständen liegt und sie auseinander hält, aber auch verbindet. Dem entspricht auf bildsyntaktischer Ebene die als schwierige Passage aufgefasste Symmetrieachse. Thomas geht durch diese Achse, die Achse geht durch ihn hindurch. Der starre Blick zeigt, dass er inzwischen nicht bei sich, daher auch nicht bei der Sache ist. Er ist, ähnlich wie der ausgreifende Arm des Übersetzers Hieronymus, in einen Raum gestellt, der kein Ort oder Zustand ist, sondern ein Zwischen zwei Orten oder Zuständen. Er zweifelt vielleicht nicht mehr, glaubt aber auch noch nicht. Jeder Zweifler ist in einem Zwischen, er kann oder will sich nicht festlegen. Er entzieht *einer* Sache ihre Autorität, ohne eine andere Sache an die Stelle der ersten zu setzen. Caravaggio zeigt etwas Komplizierteres. Er zeigt einen, der den Zwischenzustand des Zweifels verlassen hat, ohne schon am festen Land der Gewissheit angekommen zu sein. Was er zu sehen gibt, liegt genau zwischen zwiespältigem Zweifel und einfältiger Gewissheit. Insofern findet in diesem Gemälde so etwas wie eine abgründige Verdoppelung, die *Mise en abyme* des Inzwischen-Seins statt.

Ich gebe gerne zu, dass das Einzelfälle sind. Jedes Gemälde Caravaggios ist ein Einzelfall, der einer gesonderten Betrachtung bedarf. Dennoch sind, was das Phänomen der Zwiefalt oder des Zwiespalts betrifft, ein paar Verallgemeinerungen möglich. Etwas überspitzt könnte man sagen: Caravaggio liebt bilaterale Symmetrien um ihrer Achsen willen. Was ihn aber an den Achsen fasziniert, dürfte im Vorhergehenden deutlich geworden sein: Achsen können wie Knicke oder Falten funktionieren, sie unterbrechen Zusammenhänge, stellen sie aber auch her, und manchmal tun sie das eine, indem sie das andere tun. In der Mittelachse von Caravaggios Gemälden tauchen nicht selten Dinge auf, die durch eine Falte, einen Knick oder einen Bruch charakterisiert sind: ein Lautenhals zum Beispiel wie im New Yorker *Konzert*, ein scharf geschnittenes Rahmenelement wie in der Loretomadonna in S. Agostino in Rom, eine noch schärfere steinerne Kante wie in der *Grablegung* der Chiesa Nuova oder ein gebrochenes, an der Kruste zerbrochenes Brot wie im *Emmausmahl* der Brera, wo die Symmetrieachse von Jesu Gesicht genau auf diese zentrale Bruchstelle zuläuft. **Abb. 4/10** Nicht zuletzt wird man in den Mittelachsen vieler Bilder Berührungen, speziell Selbstberührungen finden. Dass in der Mitte der *Ruhe auf der Flucht* ein Engel seine Beine aneinander reibt, ist alles andere als untypisch. Ähnliche Motive sind beispielsweise in der Wiener *Rosenkranzmadonna* anzutreffen. **Abb. 11** Die Mittelachse dieses grossen Altarbildes ist, könnte man sagen, zwischen zwei Selbstberührungen gespannt: unten die übereinander gelegten Füße eines Pilgers,⁸ oben die Geste des Christuskindes, das seinen Leib – *hoc es corpus meum* – mehr berührt als zeigt. (Typisch übrigens auch, dass dieses Kind nicht auf den Beinen der Mutter, sondern dazwischen steht.) Caravaggios Selbstberührungen sind merkwürdig selbstverlorene Berührungen. An ihnen wird deutlich, dass jede Berührung und folglich auch jede Selbstberührung eine Trennung voraussetzt. Natürlich muss ein Körper, um sich selber berühren zu können, zusammenhängen. Aber er muss auch gegliedert sein, voneinander verschiedene Teile aufweisen, ja in gewisser Weise ausser sich sein, denn nur was auseinander liegt, kann sich einander annähern und berühren. Keine Selbstberührung ohne irgendeine Art von Falte: Platons Kugelmenschen könnten sich nicht selbst berühren.

Noch etwas ist wichtig: Wenn Caravaggio von bilateralen Symmetrien fasziniert war, so scheint es ihm weniger um die Gleichheit der Seiten gegangen zu sein als um den Gegensatz von links und rechts, den sie verkörpern können. Diesen höchst anschaulichen Gegensatz, von dem viele seiner Gemälde leben, hat er häufig zur Darstellung unanschaulicher Dichotomien genützt. Am Gegensatz von Zweifel und Gewissheit, wie er im *Ungläubigen Thomas* verarbeitet wird, kann man sich vielleicht am besten verdeutlichen, was Caravaggio an Dichotomien überhaupt interessiert hat: nicht die positiven Terme (falls es so etwas geben sollte), sondern das Dazwischen-Liegende. Dem formalen Interesse an Scharnieren und Falten korrespondiert offenbar ein ebenso stark ausgeprägtes inhaltliches Interesse an Zwischenzuständen und Knackpunkten oder, logisch gesprochen, am Weder-Noch und Sowohl-als-Auch. Was passiert zwischen Zweifel und Gewissheit oder zwischen Unglauben und

7 – Zu Thomas dem Zwilling und Zweifler vgl. etwa Walafrid Strabos Matthäuskommentar: «Glossa ordinaria in Evangelium secundum Matthaeum», in: Jacques Paul Migne (Hg.), *Patrologia Latina*, Paris 1852, Bd. 114, Sp. 117.

8 – Zu diesem Motiv, das auch in der frühen *Ruhe auf der Flucht* eine wichtige Rolle spielt, vgl. Winnewisser, Sieben Teilungen (wie Anm. 2).

Glauben? Wie können Jungfern- und Kindschaft in eins zusammen fallen (um noch einmal an die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* zu erinnern)? Zu diesen paradoxen Zwischenzuständen oder Knackpunkten gehören auch Momente der Bekehrung und, nicht zuletzt, das Ereignis des Todes. Caravaggio fasst den Tod als eine Art Kante auf, auf deren zwei Seiten sich ein lebendiges und ein totes Wesen verteilen, die durch sie, die Todeskante, getrennt, aber auch verbunden werden. So lässt er den Todesmoment beispielsweise in der zerbrochenen Symmetrie eines Gesichts anschaulich werden. Aber es gibt auch andere, komplexere Fälle. Ich denke an die *Auferweckung des Lazarus*, die im Auftrag eines genuesischen Kaufmanns namens de' Lazzari für eine Kirche in Messina gemalt wurde. ^{Abb. 12} Es handelt sich um eines der letzten Bilder des Malers. Lazarus ist weder lebendig noch tot, oder er ist beides zugleich, denn er überquert gerade die Achse des Todes. Da er sie zum zweiten Mal überquert, geht die Bewegung nicht von lebendig zu tot, sondern von tot zu lebendig. Aber wichtig ist eben das Inzwischen-Sein. Wir sehen Lazarus halb aufgerichtet, in einer Mittelage zwischen Horizontaler und Vertikaler. Anders als der Totenschädel unter seiner Linken liegt er nicht mehr, anders als Christus auf der anderen Seite steht er noch nicht. Sein Kopf liegt tot im Nacken, seine Rechte ist lebendig erhoben. Das Gesicht des Lazarus und das Gesicht seiner sich über ihn beugenden Schwester verhalten sich zueinander wie Positiv und Negativ. Aber auch an diesem Punkt interessiert nicht der Gegensatz als solcher, sondern das, was zwischen den beiden Gesichtern liegt: inhaltlich gesehen das Aus- oder Einhauchen des Lebens, formal eine Wendung um 180 Grad, die ein Doppelgesicht erzeugt. Wenn wir jetzt das Bildfeld als Ganzes überblicken, wird deutlich, dass die in sich zwiespältige Figur des Lazarus nicht nur auf den Gegensatz von horizontal und vertikal, sondern zugleich auch auf den von links und rechts bezogen ist, wobei die linke Seite Licht und Leben ausströmt, während die Rechte nach Grab und Verwesung riecht. Die erhobene Rechte des Lazarus markiert die Mittelachse zwischen den zwei Seiten – nicht ohne diese Achse leicht gegenüber der geometrischen Mitte zu verschieben oder verrücken. Ohnehin ist der Median dieses Bildes (wie vieler anderer Gemälde Caravaggios) in sich geteilt oder zwiespältig. In seiner Nachbarschaft sind zwei voneinander abgewandte, nach links und rechts orientierte Köpfe zu sehen, die durch ihre gegenstrebige Bewegung das Bild «scheiteln». Ausserdem bleibt unentscheidbar, ob Lazarus' Hand ein empfangende oder eine abwehrende Geste vollzieht: ob die offene Handfläche das Licht aufnimmt wie eine lichtempfindliche Oberfläche oder ob sie es bloss reflektiert und wie ein Schirm zurückstrahlt. Sollte sich an dieser Stelle zeigen, was es mit dem Sehen (bei Caravaggio) auf sich hat? «Ein doppeltes Verhältnis vom / Sichtbaren im Berührbaren, das / Sichtbare auf das Berührbare gedehnt.» ⁹

Jetzt kann ich die Frage, ob Caravaggios Malerei im Zeichen der Zwei stehe, nicht länger liegen lassen. Ich war zunächst davon ausgegangen, dass es so sei: Caravaggios Malerei im Zeichen der Zwei. Mittlerweile sind mir starke Zweifel gekommen. Sicher: Viele seiner Gemälde sind oder enthalten latente Diptychen, und an der Zweizahl der Flügel eines Diptychons lässt sich nicht zweifeln. Aber im Wort Diptychon steckt *ptyx*, das griechische Wort für Falten, Schluchten und Scharniere. ¹⁰ Und so verhält es sich auch mit der Sache selber: Zum Diptychon wird das Diptychon erst durch das Scharnier, das die zwei Flügel zugleich verbindet und auseinander hält, so dass sie zusammenhalten, aber auch

gegeneinander beweglich bleiben und gefaltet werden können. Sofern das Scharnier weder zum einen, noch zum anderen Flügel gehört, ist es ein Drittes. Aber es ist natürlich kein dritter Flügel – so wenig wie die Falte ein Teil des Stoffes ist, in den sie sich legt, oder so wenig wie ein Schnitt ein Teil des Dinges ist, durch den er hindurchgeht, oder sowenig wie der Tod der Seite des Lebendigen oder des Toten zugeschlagen werden kann. Caravaggios Malerei reimt sich also vielleicht nur zum Schein mit der Zwei. Eher steht sie im Zeichen des Zwischen, der Zwiefalt und der zwiespältig-zwiefältigen Symmetrien. Wer so spricht, gerät in die Verlegenheit, dass im Zwischen, in der Zwiefalt und im Zwiespalt ja doch wieder die Zwei steckt, wenigstens in sprachlicher Hinsicht. Vielleicht müsste man aber zwischen zwei Zweien, nämlich Zweiheit und Zwiefalt unterscheiden. Die Zweiheit bezeichnet, wie ich in extensionaler Sprechweise sagen würde, die Menge aller Paare. Eine Zwiefalt dagegen bringt Paariges hervor oder nistet sich im Zwischenraum von Paaren ein. Während die Zweiheit in den Bereich der Zahl gehört, ist Zwiefalt unzählbar. Sie impliziert ein unzählbares Drittes, das beides verhindert: sowohl, dass eines ganz bei sich bleibt, wie auch, dass *zwei* klar unterschieden werden können.

Caravaggios Gemälde sind demnach keine *Figuren der Zwei*. Allenfalls sind sie Figuren dessen, was, wie Goethes Ginkgoblatt, eins *und* doppelt ist. Aber sind diese Bilder überhaupt *Figuren*? Auch darauf weiss ich keine andere als eine zwiespältige Antwort. Ja, sie sind Figuren, nämlich insofern in ihnen etwas anschaulich wird. Nein, sie sind keine Figuren, wenn man unter einer Figur ein artikuliertes Gebilde verstehen will. Die genuine Kraft von Caravaggios Malerei liegt, meine ich, nicht im Artikulierten, sondern in dem, was artikuliert oder desartikuliert. Sie liegt in Momenten der Artikulation und Desartikulation, Momenten des Trennens und Verbindens und der Verbindung von Trennen und Verbinden. Seine Gemälde sind keine Figuren, weil sie wie die Körper, die sie zu sehen geben, keinen Kopf oder Abschluss haben. Sie sind offen, unversiegelt und bringen auf eigentümliche Weise zur Anschauung, dass der Akt des Versiegeln oder Darstellens sich nicht selber versiegeln oder darstellen kann. ¹¹ Das dürfte übrigens der Grund sein, weshalb Louis Marin auf den Gedanken kommen konnte, dass

38

⁹ - Rolf Winnewisser, *Die Handleserin. La buona ventura: Caravaggio, Frauenfeld 1997, unpaginiert.*

¹⁰ - Zu Bildform Diptychon, die bei Caravaggio in gewisser Weise «nachlebt», vgl. den Beitrag von David Ganz in dem von ihm und Felix Thürlemann herausgegebenen Sammelband: *Das Bild im Plural*, Berlin 2011 (im Druck).

¹¹ - Zum Zusammenhang von Figur und Siegel vgl. den Beitrag von Richard Heinrich im vorliegenden Heft, S. 28.

¹² - Vgl. Marin, *Die Malerei zerstören* (wie Anm. 3).

¹³ - Winnewisser, *Die Handleserin* (wie Anm. 9).

¹⁴ - ... und bin umso mehr auf das Erscheinen von Michael Fried's Caravaggio-Buch gespannt, von dem man sich wesentliche Aufschlüsse über das Verhältnis von Vorder- und Rückseite, Front und Rücken in Caravaggios Bildern erwarten darf.

¹⁵ - *E il contesto? E la storia?* – Als zwiespältige Kunst steht Caravaggios Malerei im Widerspruch zur Politik der Gegenreformation, vgl. dazu die wichtigen Beobachtungen bei Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996. Zu seiner Stellung in der Kunstgeschichte der Symmetrie vgl. Pichler, *Il dubbio e il doppio* (wie Anm. *), besonders S. 29–33. Was die technischen Voraussetzungen der Symmetriebildungen und das Verhältnis zu den klassischen Werkzeugen und Verfahren der Euklidischen Geometrie betrifft, sind wichtige Publikationen von Marco Cardinali und Beatrice de Ruggeri in Vorbereitung. Wie sich Caravaggios Malerei in eine Geschichte des Diptychons einschreibt, möchte ich an anderer Stelle untersuchen.

in diese Malerei der Akt der Darstellung ins jeweils Dargestellte einschneide und es unentwegt aufstöre. Caravaggio oder die Achillesferse der Repräsentation.¹²

Aber greifen wir nicht zu hoch, bleiben wir lieber bei der Malerei des Zwiespalts. Man bedürfte einer besonderen formalistischen Gewitztheit, um diese Dinge wirklich gut beschreiben zu können. Zum Beispiel *Amor als Sieger*, der immer noch nicht umgekippt ist, sondern sich weiterhin über unsern Stumpfsinn mokiert. **Abb. 3** Haben wir die Arbeit der Desartikulation übersehen? Caravaggio zerstört den Körper als Gestalt, er bringt oder zwingt ihn aus der Form. Statt einen Körper mit bekrönendem Haupt zeigt er eher umgekehrt einen Körper, der aus seinem rechten Bein wie aus einem Stamm herauswächst. Dieser Stamm verlängert sich in den Rumpf. Linkes Bein und rechter Arm können als Abzweigungen gesehen werden. Als ob es darum gegangen wäre, das Einheitsprinzip zu parodieren, indem man es statt auf das Haupt auf eines der Beine abstellt, das folglich zum Haupt-Bein wird. Manchmal kann man auch beobachten, wie Caravaggio verschiedene Körper so miteinander paart, dass die Zugehörigkeit der Glieder oder Organe fragwürdig wird. Die in sich gedoppelten Körper verflechten sich dann miteinander. Hier denke ich vor allem – aber es ist wieder nicht das einzige Beispiel – an die erste, verworfene Version des Altarbildes für die Contarellikapelle. **Abb. 13** Die Flügel des Engels, das Buch am Knie des Heiligen Matthäus, der Faltstuhl, auf dem er sitzt, die Zwiefalt der zwei Körper: Bei einer solchen Verflechtung von Dingen, die alle eins und doppelt sind, kann einem beinahe schwindelig werden. Caravaggio bringt die paarweise gegebenen Glieder des menschlichen Körpers durcheinander – nicht sosehr, um das Prinzip der Paarbildung überhaupt zu unterlaufen, sondern um die Möglichkeit anderer Paarungen sichtbar werden zu lassen. Man beachte den Kreuzreim der Beine: ganz links ein abgewinkeltes Bein (wenn man das «Bein» des Faltstuhls hinzunimmt sind es zwei), dann ein – scheinbar – gestrecktes Bein, dann wieder ein abgewinkeltes, schliesslich noch einmal ein gestrecktes, also: abgewinkelt – gerade, abgewinkelt – gerade. Die Figur dieses Reims, wenn es eine ist, wird geschickt gegen die gestalthafte Einheit der Körper ausgespielt, denn was sich hier reimt, gehört verschiedenen Körpern an. Ähnlich bei den Armen: Die Rechte des Heiligen kommuniziert stärker mit der Rechten des Engels als mit der eigenen Linken, die durch einen Schlagschatten abgeschnitten ist und ihrerseits eher mit der Linken des Engels ein Paar bildet. Selbst- und Fremdbberührung werden in der Mitte dieses Gemäldes ununterscheidbar. Was bleibt, ist die Idee eines Falt- und Klappkörpers, der sich fortwährend desartikuliert und wieder reartikuliert. Inspiration wird nicht als göttlicher Hauch veranschaulicht, sondern als gegenstrebige Verflechtung von Selbst und Anderem. «Das verschränkte Nebeneinander / entspricht abgewendeter Zuwendung.»¹³ Statt eine *Figur* der Inspiration zu geben, interpretiert der Maler sie als Defiguration und Refiguration verflochtener Körper.

Freilich bleiben das grobe, allzu grobe Andeutungen. Ich fange erst an zu sehen.¹⁴ Manchmal scheint es mir, als ob man Caravaggios Kunst gründlich versiegelt hätte. Dabei ist sie kein verschlossenes Buch, sondern durch und durch latentes Diptychon oder Kreuzung von Diptychen. Sie ist eine Malerei der Paare von Seiten, Flügeln, Armen und Beinen, und sie ist vor allem eine Malerei dessen, was an den



Abb. 13
Caravaggio, *Hl. Matthäus mit dem Engel* (1602), Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm (Ehem. Gemädegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, 1945 verbrannt)

Gelenkstellen und Achsen all dieser Zweigkeiten arbeitet, indem es sie trennt und verbindet zugleich. Aber Paradoxien lassen sich nicht behaupten. Sie lassen sich selbst dann nicht behaupten, wenn sie einem gemalt vor Augen stehen. So bleibt die Wahrheit des Paradoxen unbehauptet. Stört das? Nicht alles, was Hand und Fuss hat, muss von einem Haupt beschlossen werden.¹⁵ ●

Abb. 1
Francisco de Zurbarán,
Der unversehrte Leich-
nam des heiligen
Franziskus (um 1645),
Öl auf Leinwand,
209 x 110 cm (Musée des
Beaux-Arts, Lyon)



Victor I. Stoichita

Minimal Zurbarán

Was man sieht, ist eine männliche Gestalt in Mönchskutte, die mit verschränkten Händen bewegungslos dasteht, die Augen zum Himmel erhoben. **Abb. 1** Nichts weiter. Die Gestalt steht offensichtlich in einer Nische. Der grosse Schatten neben ihr zeigt an, dass links ausserhalb des Bildes eine Lichtquelle vorhanden ist. Die Szenerie ist minimal und enthält nichts ausser dieser einzigen, mit ihrem Schatten doppelt abgebildeten Gestalt. Der Blick des Betrachters irrt über die kahlen, schmucklosen Stoffmassen, gleitet über die raue Oberfläche des härenen Gewandes, hält bei einem Knick inne, versinkt in der dunklen Tiefe einer Furche. An einer besonders dunklen Stelle in der Armbeuge tut sich – ein klein wenig nur – eine Falte auf, die kaum sichtbar ist.

Aber ist das wirklich eine Falte, ist das nicht eher ein Riss oder, genauer betrachtet, eine Wunde? Die männliche Gestalt in der Kutte, die mit verschränkten Händen vor dem Betrachter steht, die Augen zum Himmel erhoben, trägt ein Zeichen, das kaum sichtbar ist, aber doch nicht zu leugnen: ein Stigma. Diese Gestalt ist niemand anderer als Franz von Assisi. Oder, präziser gesagt: Diese Gestalt ist ein Scheinbild, ein minimales und hyperreales Abbild des hl. Franziskus.

Die erste schriftliche Quelle, die eine solche Darstellung des Heiligen erwähnt, zeigt bereits einen Grossteil ihrer Problematik auf. Diese Quelle, ein kurzer Kommentar von Francisco Pacheco in seinem Werk *Arte de la Pintura* von 1649, das der Franziskus-Ikonographie ein paar Seiten widmet, ist doppelt wertvoll: Einerseits wird auf das Minimum an Details hingewiesen, andererseits wird der Stellenwert des Bildes als «Zeugnis» hervorgehoben:

«Er [der hl. Franziskus, V. S.] soll mit dem Riss im Gewand gemalt werden, so dass die Wunde an der Seite sichtbar wird; der Riss stammt von denen, die den Heiligen nach seinem Tode einkleideten. Und den Gemälden ist es zu verdanken, dass wir [heute] Kenntnis haben von der Art, wie er [immer noch] aufrecht steht, dort in Assisi, als ob er noch am Leben wäre, so viele Jahre nach seinem Hinscheiden. Und so ist er auch zu sehen im Kloster des hl. Franziskus in Madrid, in der ersten Nische des Kreuzganges, vortrefflich gemalt von Eugenio Caxes, (denn) Gemälde sollen Zeugnis ablegen von der Wahrheit.»¹

Aus diesen Zeilen erfährt man also, dass es in Spanien, insbesondere in Madrid, «Zeugnis»-Bilder gibt, auf denen der wundersam unverweste Leichnam des hl. Franziskus abgebildet ist, wie er noch heute in Assisi (Italien) erhalten ist. Als Beispiel zitiert Pacheco das Gemälde von Eugenio Caxes, das zwar verloren ging, von dem aber noch eine Zeichnung in der Wiener Albertina existiert. **Abb. 2** Einige Elemente auf dieser Zeichnung lassen vermuten, dass der Bildtypus, von dem Pacheco spricht, nicht derselbe ist wie der hier diskutierte.

Die Zeichnung zeigt ein Gewölbe, in dessen Mitte der hl. Franziskus auf einem Sockel steht, «[...] aufrecht [...], als ob er noch am Leben wäre [...]». Das Gewölbe wird dreifach beleuchtet – von einer Lampe an der Decke, vom Nimbus um

Dieser Artikel entstand im Anschluss an das Seminar *The Saint's Body*, das ich im Jahre 2006 als *Zobel de Ayala Visiting Professor* gemeinsam mit Tom Cummins am Department für Kunstgeschichte an der Harvard University geleitet habe. Ich widme den Artikel Tom Cummins und den Seminarteilnehmern, in Erinnerung an die Diskussionen und Debatten vor dem Franziskus-Bild von Zurbarán im Museum von Boston. Für die deutsche Übersetzung des vorliegenden Textes sei hier Ruth Herzmann bedankt. Für die Übersetzung und Transkription einiger lateinischen Passagen bin ich Alessandra Mascia verpflichtet.

1 - «Hase de pintar [...] un golpe en el habito por donde se descubra la llaga del costado, que así se lo dieron al que le vistieron después que murió [...]. Como esta milagrosamente en Assis, en pie, después de tantos años como si estuviera vivo, ya se sabe por las pinturas: como se ve en San Francisco de Madrid, en la primera estación del claustro, aventajadamente pintado de mano de Eugenio Caxes (porque) las pinturas han de testificar la verdad», Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*, Sevilla 1649, S. 582. Diese und alle folgenden Übersetzungen der französischen und spanischen Originalzitate ins Deutsche durch V. S. und Ruth Herzmann.

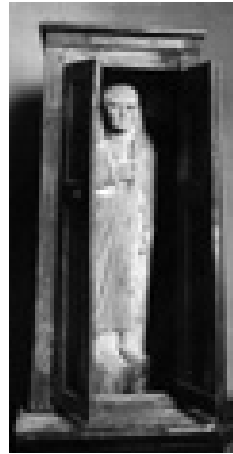


Abb. 2
Eugenio Caxes, *Die Entdeckung des unversehrten Leichnams des heiligen Franziskus (vor 1613)*, Zeichnung (Albertina, Wien)



Abb. 3
Schranksarg eines Knaben (1. Jh. n. Chr.), 170 cm, teilweise zerstört, (Bodemuseum, Berlin)

Abb. 4
Jean Jacques Boissieu, *Les pères du désert (1797)*, Radierung, 31,1x 43,5 cm (Nationalbibliothek, Paris)

das Haupt des Heiligen und von der Fackel in der Hand des Mönchs in der Bildmitte. Eine der vier Gestalten zu Füßen des Heiligen hebt die Soutane von Franziskus ein Stück hoch und entblößt einen seiner Füße, auf dem ein Stigma zu erkennen ist. Die Tiara auf dem Boden vor dem Sockel lässt in dieser Gestalt einen (den) Papst erkennen. Der Betrachter wird Zeuge eines Geschehens, das sich in einem dunklen Souterrain abspielt und das die Geschichte einer Entdeckung, einer Enthüllung, einer Zur-Schau-Stellung schildert.

Von dieser Geschichte sind auf dem Bild, das wir hier besprechen, nur noch vereinzelte Spuren zu finden. Auf's Höchste verdichtet macht das Gemälde den Betrachter zum Akteur, der einen unsichtbaren Lichtschalter zu betätigen scheint oder eine verborgene Wahrheit ans Licht bringt. Vor *diesem* Bild des hl. Franziskus erfolgt die Entdeckung in der Wahrnehmung als solcher: Wie in einem Spiegel wird der Betrachter konfrontiert mit einem Anderen. Er berührt – aber «nur» mit den Augen – die Falten und Furchen, die diesen anderen Körper und dieses andere Gesicht umgeben, und versinkt schliesslich in der dunklen Furche, in der sich die Wunde befindet.

Die Herausforderung, die dieses rätselhafte Bild für den Betrachter bedeutet, ist enorm. In den folgenden Überlegungen möchte ich das scheinbar längst abgeschlossene Kapitel seiner Rezeption nochmals aufrollen und die Geschichte seiner Wahrnehmung neu hinterfragen. Dabei beabsichtige ich, die Bildkonstruktion eingehend zu analysieren, um dann den genauen Platz zu definieren, den dieses ungewöhnliche Bild in der Geschichte der Artefakte und des Imaginären einnimmt.

I Die Rezeption des Bildes

Fangen wir also an – oder besser: Fahren wir also fort mit der Analyse der Perzeption bzw. Rezeption dieses Werkes. Die älteste schriftliche Quelle, die direkt Bezug nimmt auf das Gemälde, ist zwar relativ jung, liefert aber umso wertvollere Informationen. Das Gemälde war irgendwie von Spanien nach Frankreich gelangt und befand sich, am Vorabend der Französischen Revolution, im Franziskanerkloster *Les Colinettes* bei Lyon. Wie es scheint, hatten die Nonnen dieses Klosters grosse Mühe mit dem Bild, es war ihnen geradezu unerträglich. Dies geht hervor aus dem Bericht von François Artaud, der um 1808 verfasst wurde, aber erst 1975 zum Vorschein kam und sich nun im Archiv in Lyon befindet:

«[...] ein Gemälde von Caravaggio, oder eher von Lo Spagnoletto [...]. Die Nonnen hatten das Angst erregende Gemälde auf dem Dachboden verschwinden lassen, wo es von M. Morand gefunden wurde. Sein Hund fing vor dem Bild zu bellen an.»²

Sehen wir uns diese Bemerkung etwas näher an. Das Unbehagen des Hundes von M. Morand, das sich in seinem Gebell äussert, erinnert an die Verwirrung angesichts der Fälle von perfekter Mimesis in den alten Mythen, etwa bei den wunderbaren Trauben des Zeuxis: Der Maler hatte diese so naturgetreu wiedergegeben, dass ausgehungerte Vögel daran zu picken begannen ... Im Unterschied zu den Trauben des Zeuxis ist die vom Trompe-l'œil-Effekt erzeugte Reaktion hier allerdings nicht Anziehung, sondern Ablehnung. Das

Unbehagen des Hundes ist nur eine Steigerung des Unbehagens, das schon die Nonnen diesem Bild gegenüber empfunden hatten. Dass sie das Gemälde kurzerhand verschwinden liessen, ist höchstwahrscheinlich einem Verdrängungsmechanismus zuzuschreiben; der Grund dafür (oder sagen wir, der «unbewusste» Grund dafür) liegt in der eigenwilligen Art dieses Bildes, das keinerlei Normen gehorcht. Diese «Anormalität» besteht einmal darin, dass es auf einer Täuschung beruht, und dann darin, dass es sich nicht einfach an die Wand hängen und ausstellen lässt wie jedes andere Gemälde. Die Perzeption des Bildes, so «Angst erregend» sie auch sein mag, erzeugt eine geschickt in Szene gesetzte Dialektik, bei der die Zensur des Sichtbaren am einen Pol steht und die (überraschende) Zurschaustellung dieses zensurierten Sichtbaren am anderen.

Das weitere Schicksal des Gemäldes ist etwas kompliziert. Der Architekt Morand, der als erster weltlicher Besitzer den Mut hatte, das Bild 1791 zu erwerben, wurde während des Terror-Regimes mit der Guillotine hingerichtet. Das Bild taucht erst im Jahre 1802 wieder auf, als es bei einer öffentlichen Versteigerung auf dem Petersplatz in Lyon für 18 Francs an einen Händler von antiken Möbeln ging. Wenig später wurde es vom Maler Jean-Jacques Boissieu erstanden, der eine Radierung davon anfertigte, bevor er es seinerseits im Jahre 1807 für 1200 Francs an das Museum in Lyon verkaufte.³

Das Gemälde ist nun im Musée des Beaux-Arts in Lyon ausgestellt. Sein heutiger Titel *Saint François debout, momifié* und der kurze historische Überblick deuten an, dass die Verbannung des Bildes auf den Dachboden des Nonnenklosters von *Les Colinettes* symbolisch zu verstehen ist und eine archaische, duale Struktur beleuchtet, die auf der ambivalenten Beziehung zwischen Verbergen und Zurschaustellen basiert.

Die duale Struktur von Zurbaráns *Hl. Franziskus*⁴ wiederholt die alter Übergangsbilder, angesiedelt zwischen Leben und Tod.^{Abb. 3} Als Intervall-Bilder sind diese – wie François Artaud in seiner Zusammenfassung ausdrücklich hervorhebt – «Angst erregende Objekte». Um deren volle Bedeutung zu erfassen, müssen wir Sigmund Freuds berühmte Abhandlung über *Das Unheimliche* aus dem Jahre 1919 lesen oder wieder lesen. Für den Vater der Psychoanalyse hat das «Unheimliche» den Status eines vagen Begriffs, denn

«[...] ebenso sicher ist es, dass dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so dass es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt».⁵

Schon Ernst Jentsch, dessen Artikel *Zur Psychologie des Unheimlichen* von 1906 den Ausgangspunkt für Freuds Überlegungen bildet, bezeichnete das Unheimliche als «[...]

Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei».⁶ Freud knüpft an diesen Gedanken an:

«Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt.»⁷

Wesentlich an Freuds Bemerkung ist, dass das Unheimliche als ein Phänomen der Wahrnehmung erscheint, und zwar einer ungewissen, zweifelnden Wahrnehmung. Im Hinblick auf die Geschichte des Imaginären kann man sagen, dass das Unheimliche auf ganz spezielle Weise mit dem *Trompe-l'œil*-Effekt verknüpft ist. So gesehen ist der *Hl. Franziskus* von Zurbarán als Gemälde in Lebensgrösse ein gutes Beispiel des *Trompe-l'œil*, da es beim Betrachter einen doppelten Zweifel auslöst in Bezug auf den Gegenstand seiner Betrachtung: Auf eine erste Ungewissheit, ob es sich bei der Gestalt in der Kutte um einen Toten oder einen Lebenden handelt, folgt sogleich eine zweite: Ist dieser lebendige Tote (oder dieser tote Lebendige), der da aufrecht vor dem Betrachter steht, auch wirklich *da*?

Was im 17. Jahrhundert noch eine allgemein akzeptierte strukturelle Forderung war (wie der Kommentar von Pacheco beweist), wird in der Aufklärung zum Problem. Die Nonnen des Franziskanerklosters fanden für dieses Problem keine bessere Lösung als die, das Bild abzunehmen und verschwinden zu lassen und so eine permanente Zurschaustellung zu unterbinden. Damit überliessen sich die Nonnen dem automatisch einsetzenden Mechanismus des *Unheimlichen*, das sich in sein Gegenteil, das *Heimliche*, verkehrte. Als vertraute, jedoch verborgene Präsenz, die im Hause zwar vorhanden ist, jedoch unter Verschluss gehalten wird, wird das Simulacrum Gegenstand eines seltsamen Zusammenlebens. Freud hatte darauf bestanden, dass das *Heimliche* ins *Unheimliche* umschlagen kann und umgekehrt:

«Also *heimlich* ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz *unheimlich* zusammenfällt. *Unheimlich* ist irgendwie eine Art von *heimlich*».⁸

Die Nonnen von Lyon hatten in ihrer Verunsicherung Zurbaráns Bild gegenüber auf ihre eigene Art versucht, mit dem *Unheimlichen* fertig zu werden. Dieser Versuch sollte jedoch nicht der einzige bleiben, ein zweiter wird folgen, diesmal von Jean-Jacques Boissieu, Maler und Radierer, der das Bild nach der Französischen Revolution erworben hatte. Boissieu war zweifellos angetan von diesem Bild, das er Caravaggio oder José Ribeira zuschrieb, und erachtete es für notwendig, eine Radierung des Gemäldes anzufertigen, bevor er es ans Museum in Lyon verkaufte. Die Bedeutung dieser Radierung liegt in dem prinzipiellen Missverständnis, auf dem sie beruht.^{Abb. 4}

Boissieu konnte der Versuchung nicht widerstehen, das Beunruhigende an diesem Bild abzuschwächen, indem er den räumlichen und narrativen Kontext völlig neu gestaltete. Er «ergänzte» also das Bild, dessen tieferen Sinn er vermutlich nicht verstanden hatte, indem er Franziskus in der kataleptischen Pose der Ekstase darstellte, in einem zurückgezogenen Winkel des Waldes, vor einer tiefen Grotte und in Begleitung eines Glaubensbruders. Auch hier haben wir es mit dem Versuch einer Interpretation zu tun, ja mit einer «Entschärfung» des Unheimlichen des Originalgemäldes. Denn skandalös an Zurbaráns Bild war ja gerade das, was

2 - François Artaud, zit. n.: Daniel Ternois, «Les Tableaux des églises et des couvents de Lyon», in: *L'Art baroque à Lyon. Actes du Colloque (Lyon 27-29 Octobre 1972)*, Lyon 1975, S. 273.

3 - Ich greife hier die Entstehungsgeschichte des Gemäldes wieder auf, wie sie von Jeannine Baticle geschildert wird im Ausst.-Kat. Zurbarán, Paris: Galeries nationales du Grand Palais / New York: The Metropolitan Museum of Art, Paris 1988, S. 334-336.

4 - Das Gemälde wird ungefähr seit 1847 einstimmig Zurbarán zugeschrieben.

5 - Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: ders., *Studienausgabe*, 10 Bde., Alexander Mitscherlich u. a. (Hgg.), Frankfurt a. M. 1969-1974, Bd. 4, S. 243.

6 - Ebd., S. 250.

7 - Ebd., S. 264.

8 - Ebd., S. 250.

Abb. 5
Francisco de Zurbarán,
Der heilige Franziskus
mit Totenschädel (1635–
1640), Öl auf Leinwand,
152 x 99 cm (National
Gallery, London)



Boissieu nicht sah oder nicht sehen wollte, nämlich das Fehlen einer «Fabel», oder genauer: dass die «Fabel» auf ein absolutes Minimum reduziert und das Bild zum Experiment an den Grenzen von Raum und Zeit wird. Bilder wie dieses sind äusserst selten; eine Analyse seiner eigentlichen Motivation drängt sich also geradezu auf.

Der zweite Akt der Rezeption dieses Gemäldes spielt nach seiner Ankunft im Museum von Lyon. Dabei handelt es sich, wie nicht anders zu erwarten, um eine Rezeption über literarische Texte. Spuren davon finden sich bei den Dichtern der Romantik, wo begeisterte Besucher der französischen Museen und vor allem von Louis Philippes «Galerie espagnole» in Paris zu Wort kommen. Höchstwahrscheinlich gehörte das Gemälde mit zum Kult, den man um Zurbarán zu treiben begann, auch wenn der spanische Maler eigentlich eher mit dem Bild *Heiliger Franziskus mit Totenschädel* von sich reden machte.^{9/Abb. 5} Schon Etienne-Jean Delécluze hatte seinerzeit erkannt, dass Zurbarán mit diesem Werk auf dem Gipfel seiner Kunst angelangt war:

«Es gibt von ihm [Zurbarán, V. S.] eine ganze Sammlung von Heiligen, deren Anzahl man zweifellos hätte beschränken können; denn alle diese Gestalten, von denen gewiss eine jede ihre Vorzüge hat, sind sozusagen in einer einzigen vereint, nämlich im hl. Franziskus auf den Knien und in Ekstase, dessen Ausdruck, Wirkung und Kolorit eine bewundernswerte Einheit bilden. Diese ergreifende und wahrheitsgetreue Komposition voll geballter Energie ist das Werk von Zurbarán, der sowohl bei den Künstlern als auch beim Publikum gerechtfertigtes Aufsehen erregt.»¹⁰

Bei Théophile Gautier findet sich eine ähnliche Begeisterung für das Gemälde *Kniender hl. Franziskus*. Eine aufmerksame Lektüre seines Textes von 1837, der der Sammlung von spanischen Malern gewidmet ist, zeigt, dass Gautier genau wie Delécluze zwischen dem «Vielen» und dem «Einen» unterscheidet.

Gautiers Text beginnt mit einem hervorragenden Überblick über das, was man als das «Paradigma Zurbarán» bezeichnen könnte. In der Aufzählung der Gemälde werden an einer Stelle, wenn auch nur ziemlich kurz, zwei Meisterwerke lobend hervorgehoben. Das eine wird zwar nicht eindeutig genannt, ist aber höchstwahrscheinlich das Bild von Lyon, während es sich beim zweiten ganz klar um den *Knienden hl. Franziskus* handelt. Folgen wir ein Stück weit der Dramaturgie dieses Textes:

«Sein [Zurbaráns, V.S.] Pinsel gefällt sich darin, diese Stirnen noch glatter und glänzender zu gestalten als das Elfenbein von Totenschädeln; diese tief in den Höhlen versunkenen Märtyreraugen mit den bläulichen Lidern, die für die Erde erloschen sind und nur für den Himmel noch Licht haben und sich höchstens noch mystischen Visionen öffnen; diese violetten Münder, die von Fasten und Fieber rissig und schuppig geworden sind und deren totenblasse Öffnung eher an die klaffende Wunde in Christus' Seite erinnert als an menschliche Lippen, geschaffen zum Sprechen und Küssen; diese eingesunkenen und hageren Wangen, aus denen die Farbe des Lebens längst gewichen ist, diese Hände, ewig verschränkt wie die der Statuen auf gotischen Grabmälern, dieses sieche, bleierne Fleisch, das keiner Farbnuance mehr bedarf, um sich in Totenblässe zu verwandeln, und das die Kutte darum herum wie ein Leichentuch erscheinen lässt. Dieses ganze düstere Farbenspiel von Entsagung, Kasteiung und Selbstverleugnung verstand niemand so gut wie er. Vor allem das Bild eines betenden Mönches ist ausgesprochen ergreifend: Der Mönch kniet betend auf dem Boden, sein Haupt in Ekstase nach hinten geworfen, die Kapuze ist ihm über die Augen geglitten und verbirgt die Hälfte seines Gesichtes, doch die Dicke des groben Stoffes entzieht ihm nicht die Sicht in den Himmel, sein halb geöffneter Mund und sein angespannter Hals deuten auf aussergewöhnliche Inbrunst und Frömmigkeit hin.»¹¹

In dem Gedicht, das Gautier 1844, nach seinem Aufenthalt in Sevilla, zu Ehren Zurbaráns verfasste, ist ebenfalls die Rede von den beiden Meisterwerken, auch wenn diese nicht explizit beim Namen genannt werden.^{Abb. 1/5} Beide Gemälde zusammen bilden eine Art «Anti-Kanon-Duo», das dem Kanon, vertreten durch den französischen Maler Eustache Le Sueur, keine Chance lässt:

Deine Mönche, Lesueur, sind neben diesen fad:
besser als du gemalt hat Zurbarán von Sevilla
Diese kranken Häupter, diese Augen in Ekstase entbrannt,

Diesen göttlichen Taumel, diese trunkene Inbrunst,
die sie erglügen lässt in fiebernder Klarheit,
so unheimlich sind sie, dass Grausen dich fasst!

Wie sein harter Pinsel sie höhlt und furcht!
Wie er den Büssertränen die Spur eingräbt
in der fahlen Gesichter tiefen Rinnen!

Wie er des düsteren Gewandes Falten in die Länge zieht
und ihm gekonnt des Leichentuchs Blässe verleiht,
So trefflich, dass du eingehüllte Tote zu sehen meinst!

Tes moines, Lesueur, près de ceux-là sont fades:
Zurbaran de Séville a mieux rendu que toi
Leurs yeux plombés d'extase et leurs têtes malades,

Le vertige divin, l'enivrement de foi
Qui les fait rayonner d'une clarté fiévreuse,
Et leur aspect étrange, à vous donner l'effroi.

Comme son dur pinceau les laboure et les creuse!
Aux pleurs du repentir comme il ouvre des lits
Dans les rides sans fond de leur face terreuse!

Comme du froc sinistre il allonge les plis;
Comme il sait lui donner les pâleurs du suaire,
Si bien que l'on dirait des morts ensevelis!¹²

9 - Vgl. dazu genauer Jeannine Baticle / Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838–1848, Paris 1981*; Ilse Hempel Lipschutz, *La pintura española y los románticos franceses, Madrid 1988*, bes. S. 231–254.

10 - Etienne-Jean Delécluze, «La Galerie espagnole du Louvre», in: *Journal des débats*, 24. Februar 1838, S. 1–2; vgl. Lipschutz, *La pintura española* (wie Anm. 9), S. 249.

11 - Théophile Gautier, «Collection de tableaux espagnols», in: *La Presse*, 24. September 1837; vgl. Lipschutz, *La pintura española* (wie Anm. 9), S. 250.

12 - Théophile Gautier, «A Zurbarán» (1844), in: ders., *España*, René Jasinski (Hg.), Paris 1929, S. 232–234.

Das Gedicht ist vom «Unheimlichen» durchdrungen und stellt ganz richtig das wesentlichste Element von Zurbaráns imaginärer Welt in den Mittelpunkt, nämlich den Dialog von Tod und Leben. Die Reduktion dieses Dialogs in der figurativen Konkretisierung stellt nach Aussage des Gedichtes geradezu die Definition des «Paradigma Zurbarán» dar:

Zwei Nuancen nur, die eine leichenblass, die andre schattenschwarz,
zwei Posen nur, die eine stehend, die andere auf den Knien,
sind dem Künstler genug, zu bannen die ganze Geschichte.

Deux teintes seulement, clair livide, ombre noire;
Deux poses, l'une droite et l'autre à deux genoux,
À l'artiste ont suffi pour peindre votre histoire.

Die von Gautier geschilderte Reduktion ist eine mehrfache und betrifft den Aufbau von Form, Pose und narrativer Struktur gleichzeitig. Betrachten wir sie etwas genauer.

II Der Aufbau

Zurbaráns Reduktion auf der narrativen Ebene wird bereits beim Vergleich mit der Zeichnung von Eugenio Caxes klar. **Abb. 1/2** Sie wird aber noch deutlicher und erweist sich als noch radikaler, betrachtet man sie im literarischen und figurativen Kontext. Wie bedeutende Studien längst hervorgehoben und Fachleute wiederholt bemerkt haben, wird der Besuch von Papst Nikolaus V. in den unterirdischen Gewölben der Basilika von Assisi im Jahre 1449 in verschiedenen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts erwähnt, die zumeist der späten Franziskaner-Tradition angehören. Bei diesem Besuch entdeckten der Papst und seine Gefolgsleute in der «fünften Stunde der Nacht», im Schein von Fackeln, hinter einem Gitter den unverwesten Leichnam des hl. Franziskus.¹³ Die Legenden, die vom Fund des unverwesten Leichnams berichten, erwähnen in der Regel die nächtliche Stunde der Entdeckung, den Gang in die unterirdischen Gewölbe, die Fackeln und, in zweiter Linie, das Erstaunen angesichts des Vorgefundenen.

Während normalerweise – so die Legende – ein menschlicher Leichnam leblos und in horizontaler Lage daliegt, befindet sich jener, der in der fünften Stunde einer Nacht des Jahres 1449 in Anwesenheit des Papstes entdeckt wurde, in vertikaler Stellung und einem wachen Zustand. Vertikalität und Wachsein finden sich auch in den ersten figurativen Umsetzungen der Legende wie z. B. der Kupferstichserie von Philip Galle *Bewundernswerte und beispielhafte Geschichte des seraphischen hl. Franziskus* / *D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIVS EVANGELICAE PERFECTIONIS EXEMPLARIS ADMIRANDA HISTORIA*, die 1587 in Antwerpen veröffentlicht worden war.¹⁴ Eine genauere Untersuchung dieser Kupferstiche, die mit Inschriften versehen sind und zweifellos entscheidend zur Verbreitung der Legende beigetragen haben, soll uns hier weiterführen.

Die Geschichte des hl. Franziskus wird in 19 Vignetten erzählt. Die Vignette Nr. 17, die die Entdeckung des unverwesten Leichnams von Franziskus schildert, ist wie zu erwarten eine der letzten des Zyklus.¹⁵ **Abb. 3** Auch sie enthält wie alle anderen einen *titulus* und eine Inschrift. Im rechten Teil der Vignette ist der Abstieg ins unterirdische Gewölbe abgebildet, während im linken Teil das Auffinden des Leichnams zu sehen ist. Die Gestalt im Hintergrund neben der offenen Türe hat eine doppelte Funktion: Sie teilt das Bild in zwei verschiedene Räume auf und thematisiert gleichzeitig das Erstaunen bei der Entdeckung des Leichnams. Dieses Erstaunen wird vom *titulus* der gesamten Szene als Motto

vorangestellt: «der höchst erstaunliche Zustand des Leichnams des hl. Franziskus» / «PERMIRA FVNERIS S. FRANCISCI CONSTITVTIO».¹⁵

Die Darstellung des unverwesten Leichnams erfolgt mittels einer raffinierten Strategie der Abgrenzung, ja der Auszeichnung: Der privilegierte Platz, an dem der aufrechte Leichnam des Heiligen steht, ist gekennzeichnet durch ein kleines Podest, umgeben von einer Balustrade. Die Vertikalität des aufrecht stehenden Leichnams wird akzentuiert durch die beiden liegenden Truhen im Hintergrund; die Intensität der Präsenz und die aussergewöhnliche Tugend des Heiligen werden angedeutet und hervorgehoben durch den Heiligenschein um sein Haupt, dessen Licht vor dem Hintergrund einer dunklen Nische erstrahlt. Zu Füßen des aufrechten Leichnams kniet der Papst; seine Tiara hat er vor dem Podest auf den Boden gelegt. Um das Verständnis der Szene zu erleichtern und jeden Zweifel auszuschliessen, wird das Geschehen in einer langen Inschrift am unteren Bildrand detailliert erklärt. Der Inhalt dieser Inschrift lenkt jedoch das Thema des *titulus* in eine andere Richtung: Anstatt vom «erstaunlichen Leichnam» des hl. Franziskus ist nun die Rede von der Beziehung des Papstes zu diesem Leichnam:

«Papst Nikolaus V. begab sich im Jahre 1449 in die Krypta, wohin der Leichnam des hl. Franziskus gebracht worden war. Der Papst sah, dass der geweihte Leichnam aufrecht dastand mit zum Himmel erhobenen Augen und dass von den Wunden an Füßen und Händen, die er mit Küssen bedeckte, frisches Blut troff. Er sah ebenfalls die Särge mit den unverwesten Leichnamen seiner Gefährten.»¹⁶

Das Geschehen in diesem Text spielt sich in Anwesenheit von mehreren Zeugen ab und hat zwei Protagonisten: den hl. Franziskus – oder genauer: seinen Leichnam – und den Papst. Ihre Begegnung wird nach dem Schema einer alten Geschichte geschildert, nämlich der Geschichte von der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten.¹⁷ Der Akzent wird hier allerdings leicht verschoben: Philip Galle und seinen Gehilfen geht es nicht um die Reflexion über die Eitelkeit der Dinge auf Erden wie in jener alten Geschichte, sondern vielmehr um eine Reflexion über die Macht. Die erste Form von Macht ist hier zugleich die höchstmögliche aller möglichen Mächte (der Pleonasmus ist gewollt), nämlich die Macht des Lebens über den Tod. Symbolisiert wird diese Macht durch den aufrecht stehenden Leichnam, der blutet und von Licht umstrahlt wird und somit eine resistente, durch nichts zu erschütternde Entität bildet. Die zweite Form von Macht ist präsent in der Figur des Kirchenfürsten, der in einer dankbaren und akzeptierenden Haltung



Abb. 6

Philip Galle, *Der Tod des heiligen Franziskus (I)*, Kupferstich für D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIVS EVANGELICAE PERFECTI-ONIS EXEMPLARIS ADMIRANDA HISTORIA, Antwerpen 1582

Abb. 7

Philip Galle, *Der Tod des heiligen Franziskus (II)*, Kupferstich für D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIVS EVANGELICAE PERFECTI-ONIS EXEMPLARIS ADMIRANDA HISTORIA, Antwerpen 1587

Abb. 8

Philip Galle, *Die Entdeckung des unversehrten Leichnams des heiligen Franziskus*, Kupferstich für D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIVS EVANGELICAE PERFECTI-ONIS EXEMPLARIS ADMIRANDA HISTORIA, Antwerpen 1587

Victor I.
Stoichita

47

Minimal
Zurbarán

abgebildet wird. Die kniende Pose, das leicht vorgeneigte Haupt und die Tiara auf dem Boden bilden eine Konstellation von Zeichen, die richtig gedeutet werden muss.¹⁸ Es wäre allerdings übereilt, diese Zeichen als Elemente der Unterwürfigkeit zu interpretieren. Ganz im Gegenteil: Das Bild erinnert daran, dass «kirchliche Macht auf dem Monopol des Todes basiert und auf der ausschliesslichen Kontrolle der Beziehung zu den Toten».¹⁹ Die Macht des Papstes besteht in dem Privileg, das ihm die Kontrolle über die Grenze ermöglicht, was Galle mit überdeutlicher Klarheit demonstriert: Von der Balustrade rund um den aufrecht stehenden Leichnam, der als erste grosse Machtfigur an einen besonderen, klar umgrenzten Platz gestellt wird, wurde die eine Seite entfernt und somit die Möglichkeit des Überschreitens geschaffen. Weder die Mönche, die in die Krypta hinunter steigen, noch der Mönch im Türrahmen hinten im Bild haben direkten Zugang zu dieser Schwelle, die nur der Papst überschreiten darf. Diese Überschreitung, deren Protagonist er ist, vollzieht sich aber nur stufenweise, das Öffnen der Abschränkung vollzieht sich progressiv: Die Barriere wird entfernt, der Papst streckt die Hand aus, berührt den Saum der Kutte, hebt ihn hoch, entdeckt die blutenden Stigmata und – so steht es im Text – küsst sie. In der Vignette wird diese letzte Geste zwar weggelassen; es handelt sich aber dennoch um ein Bild, in dem das Motiv der Macht mit dem Motiv des Überschreitens kombiniert wird. Was der Betrachter hier vor Augen hat, ist in Wahrheit die Darstellung eines Extremszenarios von Bio-Macht.²⁰

Wie kommt es dazu? Genese und Kontext der Verbreitung der Legende zu untersuchen, die sich um die erstaunliche Unversehrtheit des Leichnams des hl. Franziskus rankt, ist keine leichte Aufgabe. Ursprung der Legende ist höchstwahrscheinlich die kanonische Biographie des hl.

13 – Vgl. insbesondere F. J. Sánchez Cantón, *San Francisco de Asís en la escultura española*, Madrid 1926, S. 38ff.; Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1972, S. 480–484. Von der umfangreichen späteren Bibliographie sei hier nur eine Studie erwähnt: Joan Sureda, «Sant Francesc d'Assís segons la visió del papa Niclaou V», in: *L'època dels genis. Renaixement i Barroc*, Gerona / Barcelona 1988, S. 192–198.

14 – D. SERAPHICI FRANCISCI TOTIVS EVANGELICAE PERFECTI-ONIS EXEMPLARIS ADMIRANDA HISTORIA, Antwerpen 1587, vgl. die Beiträge von Simonetta Prosperi und Valentin Rodinò in: *Ausst.-Kat. L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Rom: Calcografia Nazionale, Rom 1982, S. 176–186.

15 – Alle Übersetzungen der lateinischen Passagen durch V. S. und Alessandra Mascia.

16 – «Nicolaus Papa V. anno 1449. ingressus criptam ubi S. Francisci corpus / conditum est, Nicolaus Papa V. anno 1449. ingressus criptam ubi S. Francisci corpus / conditum est, vidit sacrum funus erectum stare, oculis elevatis in / caelum ; vulneraque pedum ac manuum, quae Pont(ifex) exosculabatur, recentem / stillare sanguinem : capsas quoque habentes corpora sociorum eius et / annum incorrupta. Petrus Toscanem lib. 3 hist. Seraph. Fol. 248.»

17 – Vgl. dazu genauer Liliane Brion Guerry, *Le Thème du «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, Paris 1950; Chiara Settis Frugoni, «Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione italiana», in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 8, 13, fasc. 3, Rom 1967, S. 145–251.

18 – Vgl. dazu genauer Agostino Paravicini Bagliani, *Le Corps du pape*, Paris 1997.

19 – Dieser treffende Ausdruck stammt von Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976, S. 200.

20 – Der Begriff wird hier in dem Sinne verwendet, wie Michel Foucault ihn verstand, vgl. z. B. *Dits et écrits*, 4 Bde., Paris 1994, Bd. 3, S. 219ff., und wie er weiter entwickelt wurde von Giorgio Agamben in: *Homo Sacer I. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, Paris 1997 sowie in: *Le Règne et la Gloire. Homo Sacer*, II, 2, Paris 2008.

Franziskus in Bonaventuras *Legenda maior*, die das Ende des Heiligen in einer blumigen und metaphorischen Sprache schildert:

«Er, der durch die Inbrunst seiner Liebe in den Himmel auffuhr in einem Feuerwagen wie Elias: Es war nur gerecht, dass sein glücklicher Leichnam mitten im Grab zu neuem Leben erwachte und den ewigen Lenz, der in den himmlischen Gärten blüht, mit Wohlgeruch erfüllte. Zu Lebzeiten hatte er durch seine Tugenden gegläntzt, seit seinem Tode erstrahlt er von Wundern, zum Ruhme Gottes.»²¹

Die *Legenda maior* nimmt nicht direkt Bezug auf das Wunder des unverwest gebliebenen Leichnams, lässt aber genügend Raum für eine spätere Ergänzung. Erst die Gegenreformation tut den abrupten Schritt und macht aus der unausgesprochenen Andeutung eine Evidenz: Die Andeutung nimmt Form an und entwickelt sich durch Erfindung und Anfügung mancher Details allmählich zum «realen» Faktum. Auf stilistischer und rhetorischer Ebene findet im Barock ein schlagartiger Übergang von der Metapher zur Hypotyposis statt. Dieser Übergang wird deutlich, wenn man untersucht, auf welche Weise der Tod des hl. Franziskus in den ersten bildlichen Darstellungen der Gegenreformation dargestellt wird, den Kupferstichen von Philip Galle. **Abb. 6/7**

Wie Servus Gieben 1976 in einer wichtigen Studie zeigen konnte, hatte Philip Galle die Kupferstichserie der Franziskuslegende in zwei verschiedenen Editionen angefertigt, einmal vor 1582 als Luxusausgabe mit nur wenigen Exemplaren, schliesslich 1587 in grösserer Auflage.²² Gieben hat die Unterschiede der beiden Ausgaben herausgearbeitet; sie sind für unsere Diskussion hier von primärer Bedeutung. In der ersten Edition fehlt die Szene mit dem Auffinden des unverwesten Leichnams; diese wird erst in der zweiten Ausgabe angefügt, direkt nach der Sterbeszene. Das Anfügen dieser neuen Szene hat wesentliche, die Darstellung der Sterbeszene betreffende Änderungen zur Folge. Sehen wir uns diese Änderungen etwas genauer an. Die Sterbeszene in der ersten Ausgabe zeigt auf der rechten Bildhälfte den nackten Körper des Heiligen, von Mitbrüdern und Engeln umgeben. Franziskus hat gerade sein Leben ausgehaucht und seine *anima exuta*,²³ das lichtumflorte Doppel seines Körpers, schnell in die Höhe, als wollte sie die Gewölbedecke durchbrechen. Eine undurchdringliche Mauer trennt die Sterbeszene von der Himmelfahrtszene. Auf der linken Seite ist die Himmelfahrt der Seele im Feuerwagen von Elias dargestellt. In einem kleinen Haus sieht ein Mönch der Fahrt zu, während im oberen Bildteil Christus und seine Mutter die Seele des hl. Franziskus vor den Thron Gottes geleiten. Der *titulus* entspricht der Zweiteilung des Bildes, indem er beide Szenen explizit nennt: «Tod und Himmelfahrt des hl. Franziskus» / «OBITVS ATQVE AD COELITIS EMIGRATIO».²⁴

In der zweiten Edition ist die Sterbeszene mit demselben *titulus* überschrieben und die Darstellung auf der rechten Bildhälfte die gleiche. Die linke Seite des Bildes jedoch wird wesentlich verändert: Der Feuerwagen von Elias fehlt, die *animula* des hl. Franziskus ist gleich dreimal abgebildet, einmal wie sie in die Höhe schnell in und durch den Himmel fährt, dann als Adorant, umgeben von einem Lichtflor, und zuletzt wie sie vor Gottes Thron geführt wird. In der *domuncula* links unten sieht ein betender Mönch der Himmelfahrt zu. Diese Darstellung geht auf das vorletzte Kapitel der *Legenda maior* zurück:

«Als schliesslich alle Absichten Gottes in ihm verwirklicht waren, löste sich seine tief heilige Seele vom Körper und versank in der grenzenlosen Klarheit Gottes; der Glückselige verschied im Herrn. Einer seiner Mitbrüder und Schüler sah, wie die Seele geradewegs in den Himmel auffuhr in Form eines glänzenden Sterns, getragen von einer weisslichen Wolke über einer riesigen Wasserfläche, erleuchtet vom Glanze seiner erhabenen Heiligkeit und überschäumend vom Reichtum der Gnade und Weisheit des Himmels, die dem Heiligen ein Dasein voller Licht und Frieden bescherten, so dass er sich zusammen mit Christus für immer der ewigen Ruhe wird erfreuen können.»²⁵

Diese Textstelle bildet unzweifelhaft die literarische Basis für die Darstellungen vom Ableben des hl. Franziskus während des Trecento. Die Art der figurativen Umsetzung dieses Themas bei Giotto und seinen Schülern ist jedoch weit einfacher.

Giotto hat die Franziskuslegende in zwei Versionen dargestellt. Zwischen der Version von Assisi und derjenigen aus der Bardi-Kapelle in Santa Croce in Florenz bestehen einige wesentliche Unterschiede: Im ersten Bild z. B. liegt der Leichnam des hl. Franziskus auf dem nackten Boden – wie es die ersten Quellen des Franziskanerordens berichten –, während im zweiten Bild, in dem die Sterbeszene mit der Verifizierung der Stigmata kombiniert wird, der Heilige auf einer Bahre liegt. In der Assisi-Version befindet sich die Wunde auf der Seite und ist gut sichtbar für den Bildbetrachter, während in der Florentiner Version die Wunde einer direkten und fast groben Authentizitätsprüfung unterzogen wird. **Abb. 9/10** Doch trotz dieser Unterschiede folgen beide Bilder, wie schon oft bemerkt wurde, der Ikonographie der *Dormitio virginis*: In der oberen Bildhälfte ist der Heilige als Büste abgebildet, ebenso seine *animula*, wie sie von den

48

21 – «[...] et ad caelum in curru igneo per caritatis zelum rapuerat ut Eliam, eius iam vernantis inter flores illos caelicos plantationis aeternae ossa illa felicia de loco suo pullulatione mirifica redolentem», San Bonaventura, *Legenda Maior*, Vita, in: *Opere di san Bonaventura / Sancti Bonaventurae Opera*, 14 Bde., Jean Guy Bougerol u. a. (Hgg.), Rom 1993–2005, Bd. 14.1, S. 348, Kap. 15, 8.

22 – Servus Gieben, «Philip Galle's Original Engravings of the Life of St. Francis and the Corrected Edition of 1587», in: *Collectanea Franciscana*, 46, 1976, S. 241–307.

23 – Vgl. dazu Peter Dinzelsbacher, «Il Corpo nelle visioni dell'aldilà», in: *I discorsi dei corpi / Discourses of the Body*, Paris / Florenz 1993 (= *Micrologus*, 1), S. 301–326.

24 – Die Inschrift besagt: «(A) S. Franciscus iam moriturus nudum se projicit in terram: (B) omnibus fr[at]ribus / et praesentib[us] et absentib[us] in virtute crucifixi cancellatis brachijs benedicit. (C) Qui- / dam fr[at]er videt animam eius sub specie stelle fulgentis ferri in c[oe]lu[m]. (D) Ministri / cuiusda[m] anima una cum Sancto p[at]re ad superos evolat. S. Bona. cap. 14 (E) A Christo eiusque / m[at]re et sanctorum multitudine honorifice a[n]i[m]a S. Franc[isci] accipitur. Conform. fruc. 36.»

25 – «Tandem cunctis in eum completis mysteriis, anima illa sanctissima carne soluta et in abyssum divinae claritatis absorpta, beatus vir obdormivit in Domino. Unus autem ex fratribus et discipulis eius vidit animam illam beatam, sub specie stellae praeaeulidae a candida subvectam nubecula super aquas multas in caelum recto tramite sursum ferri, tamquam sublimis sanctitatis candore praenitidam et caelestis sapientiae simul et gratiae ubertate repletam, quibus vir sanctus promeruit locum introire lucis et pacis, ubi cum Christi sine fine quiescit.» Bonaventura, *Legenda Maior* (wie Anm. 21), S. 342, Kap. 26, 6.

26 – Vgl. dazu Jacques Dalarun, «La dernière volonté de saint François», in: *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano*, 94, 1988, S. 329–366; Serena Romano, *La basilica di san Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rom 2001, S. 141–160.

27 – Bonaventura, *Legenda Maior* (wie Anm. 21), S. 342, Kap. 26, 6.

28 – Ebd., S. 348, Kap. 15, 8.

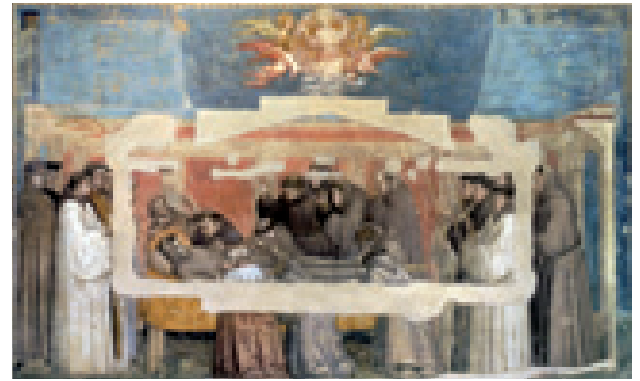


Abb. 9
Giotto, *Der Tod des hl. Franziskus* (1296–1300), Fresko
(Basilika San Francesco, Assisi)

Abb. 10
Giotto und Bottega, *Der Tod des hl. Franziskus* (vor 1328),
Fresko (Bardi-Kapelle der Basilika Santa Croce, Florenz)

Engeln in den Himmel geführt wird.²⁶ Die Kopfhaltung des Mönches ist im Florentiner Bild deutlicher gearbeitet als in der früheren Version und entspricht der Schilderung in der *Legenda maior*: «Einer seiner Mitbrüder und Schüler sah, wie die Seele geradewegs in den Himmel auffuhr in Form eines glänzenden Sterns [...]».²⁷ Auf beiden Bildern zeigt die *animula* ihre Stigmata her; dadurch werden die Grenzen zwischen der *elevatio animae* und der *elevatio corporis* verwischt: Der hl. Franziskus hat sich gewissermassen verdoppelt – es ist das Paradox dieser wunderbaren Verdoppelung, das der Bildbetrachter in den Fresken vor Augen hat.

In den Druckgraphiken der Gegenreformation werden nun für die Schilderung der Sterbeszene völlig andere narrative Strategien eingesetzt als im Trecento.^{Abb. 6/7} Die wichtigste davon besteht in einer grundlegenden Änderung der Zeitverhältnisse: Bei Giotto wird ein Toter beklagt, bei Galle hingegen wird das allmähliche Hinscheiden in allen Details geschildert. In Galles Kupferstichen werden momentaner Augenblick und Ewigkeit zusammengebracht; abgebildet wird das Geschehen vom Augenblick des Austrittes der Seele aus dem Körper bis zu ihrem Eintritt in den Ruhm der Ewigkeit. Giotto's einfacher, vertikaler Aufbau, der mit nur zwei Ebenen auskommt, weicht einer dynamischen, diagonalen Bildkomposition. Die himmelwärts strebende Seele des hl. Franziskus besiegt jedes Hindernis und trotz der undurchdringlichsten Mauer. Indem Galle einen dramatischen Ablauf schildert, liefert er in der zweiten Version deutlichere, konkretere und weniger metaphorische Beweise für den Austritt der Seele aus dem Körper und die verschiedenen Stationen ihrer Himmelfahrt.^{Abb. 7} Dabei wählt der flämische Künstler als Textvorlage nicht etwa die metaphorische Stelle in Kapitel 15, dem letzten Kapitel der *Legenda maior*, sondern die konkrete Passage in Kapitel 14. Die Anspielung auf den Feuerwagen von Elias fehlt, wie auch jede andere Anspielung auf den Leichnam des Heiligen: «Es war nur gerecht, dass sein glücklicher Leichnam mitten im Grab zu neuem Leben erwachte und den ewigen Lenz, der in den himmlischen Gärten blüht, mit Wohlgeruch erfüllte.»²⁸ An die Stelle dieses Fehlens tritt in der zweiten Version die Szene der Auffindung des Leichnams.^{Abb. 8}

III Versuch einer Definition

Der Leichnam, vor dem der Papst kniet, ist nicht nur auf wunderbare Weise unverwest geblieben, sondern hat, wie die Inschrift präzisiert, noch weitere ungewöhnliche Attribute: Er steht aufrecht («erectum»), hat die Augen offen («oculis elevatis in caelum») und weist blutende Stigmata auf («vulneraque pedem ac manuum [...] recentem stillare sanguinem»). Der strahlende Heiligenschein um sein Haupt wird von der Inschrift nicht erwähnt, fügt aber den verwirrenden Attributen dieses verwirrenden Leichnams auf der visuellen Ebene ein weiteres verwirrendes Attribut hinzu.

Die Analyse der Stiche mag zwar zum Verständnis von Zurbaráns Gemälde beitragen, der Versuch jedoch, dem Künstler eine direkte Bezugnahme auf diese Quellen zu unterstellen, stösst auf beträchtliche Schwierigkeiten und das, obwohl Zurbaráns Kenntnis und Aneignung der flämischen Stiche gut belegt sind. Die Hauptschwierigkeit bei einer historisierenden Methode liegt in dem ausgesprochen ikonischen, a-narrativen und a-temporalen Aspekt von Zurbaráns Gemälden. Aus diesem Grunde bildet Galles Schilderung der Auffindung des unverwesten Leichnams hinsichtlich der Abbildungsparadigmen höchstens ein Anti-Modell. Kurz gesagt: Zurbaráns Bild ist im Verhältnis zu Galles Stichen das, was die «Ikone» im Verhältnis zum «Ereignisbild» ist: Während die *Historia* dazu da ist, «erzählt», ja «gelesen» zu werden, ist die *Ikone* als Gegenstand der «Betrachtung», ja der «Andacht» konzipiert.^{Abb. 1/8}

In diesem (stufenweisen) Übergang von der narrativen zur ikonischen Struktur zeigt sich eine gewisse Sensibilität für den Bruch: Die «Ikone» von Zurbarán komprimiert das Geschehen, eliminiert die Nebenfiguren und fokussiert den Hauptgegenstand des Bildes völlig neu. Welches ist nun aber dieser Hauptgegenstand? Die Antwort liegt klar auf der Hand: Hauptgegenstand sowohl der *Historia* als auch der *Ikone* ist die Aufhebung der Trennung von Tod und Leben. Die Eliminierung dieser Trennung wird im Ereignisbild in voller Länge *abgespult*, in der Ikone jedoch *offenbart*. Die Aufgabe der letzteren ist schwieriger und heikler: Auch

wenn die Ikone ausserhalb jeder Zeitlichkeit steht, muss doch die Aufhebung der Trennung irgendwie abgebildet werden. Die Herausforderung ist enorm, denn die Anihilierung des Todes, die Abschaffung des Übergangs vom Leben zum Tod zeigt sich im Weiterleben des Körpers. Zurbaráns Vorgangsweise steht ganz im Zeichen jener archaischen Praxis der Schaffung von «Doppelgängern», deren Bestimmung es war, die Kontinuität zwischen Lebenden und Toten aufrecht zu erhalten.^{29 / Abb. 11} Ein Vorgehen, das ebenfalls rein symbolisch zu verstehen ist, was einen beträchtlichen Unterschied ausmacht:³⁰ Zurbaráns Bild stellt das Überleben *ikonisch* dar, d. h. es stellt einen Körper dar, der weder lebend noch tot, sondern ein Überlebender ist.^{Abb. 1} Gleichzeitig und in besonderer Weise integriert dieser Körper eine enorme Ellipse, die mittels des aufwärts gerichteten Blicks in die Abbildung eingefügt wird, ohne dass auch nur die leiseste Möglichkeit einer effektiven figurativen Darstellung bestünde. Gegenstand dieses «anderen Blicks» ist im Falle von Zurbaráns Bild die «Visio beatifica».³¹ Die narrative Version konnte dieses Eingehen in die ewige Seligkeit in voller Länge abspulen, von der Sterbeszene, in der die Seele aus dem Körper austritt, über ihre Auffahrt in den Himmel bis zur Auffindung des ewig sehenden und ewig glorreichen Körpers.^{Abb. 7/8} Die Ikone jedoch ist mit der ungeheuren Herausforderung konfrontiert, wie in einer einzigen Gestalt der Zwischenzustand dargestellt werden soll, der Übergang, die Überwindung des Todes. Denn schliesslich und endlich ist der Körper des hl. Franziskus, Gegenstand dieser Abbildung jenseits aller Normen, nicht in den Himmel aufgestiegen wie seine Seele dies tat (was wir einmal annehmen wollen). Das Grab von Franziskus ist nicht leer, kann gar nicht leer sein. Sein Körper ist hier auf Erden geblieben und wird auf die paradoxeste aller möglichen Weisen zur Schau gestellt. Die Kutte verbirgt und verleugnet diesen Körper, schafft ihn ab, ohne jedoch die Intensität dahinter verbergen zu können, noch verbergen zu wollen. Dieser (beinahe abwesende) Körper ist ein aufrecht stehender Körper, ein Körper, der sieht. Dieser aufrecht stehende und sehende Körper ist ein blutender Körper.

Die Frage, wie dieser Grenzgegenstand figurativ am besten abzubilden wäre, erweist sich als knifflig wegen des Ineinsfallens von Abbildung und Gegenstand. Die Bemerkung von Pacheco erzeugt, wie wir bereits gesehen haben, einen regelrechten Teufelskreis:

«Und den Gemälden ist es zu verdanken, dass wir [heute] Kenntnis haben von der Art, wie er sich [immer noch] aufrecht hält, in Assisi, als ob er noch am Leben wäre, so viele Jahre nach seinem Hinscheiden.»³²

Das bedeutet, dass die Kunst selbst zum Mittel (und zum einzigen Mittel) wird, das diesem toten Körper ermöglicht, «in Erscheinung zu treten», dieser tote Körper (der gar nicht tot ist), dieser lebende Körper (der gar nicht lebt), dieser aufgestandene Körper (der gar nicht auferstanden ist), dieser Geist (der gar kein Geist ist).

Die Lösung von Zurbarán steht am Ende einer langen Suche, deren wesentliche Etappen sich in Werken wie dem Bild von Caxes oder den Kupferstichen von Philip Galle ablesen lassen. Was der ursprüngliche Betrachter (hauptsächlich Franziskanermönche, wenn wir Pachecos Kommentar richtig verstanden haben) vor Augen hatte, war die Gestalt des Ordensgründers im Zustand des kontinuierlichen Weiterlebens und des direkten Kontaktes zum Jenseits. Die Trennung von Körper und Seele bildet anstelle des linearen Abspulens

ein *Arpeggio*, das nur metaphorisch möglich ist. Drei wichtige Elemente treffen an dieser figuralen Schnittstelle zusammen: die absolute Frontalität, die himmelwärts gerichteten Augen und die verschränkten Hände. Diese drei Elemente bilden eine Einheit und sind letztlich nichts anderes als Äusserungen der absoluten Identität. Der himmelwärts gerichtete Blick ist das rätselhafteste dieser Elemente, das erst verständlich wird, wenn man es als höchsten Ausdruck der privilegierten Erfahrung einer himmlischen Vision betrachtet. Der hl. Franziskus, der laut den Quellen kurz vor seinem Tode das Augenlicht vollständig verloren hatte,³³ ist auf dem Bild *sehend*. Und es ist dieses «andere Sehen», das dem das Bild betrachtenden Glaubensbruder übermittelt wird, der vor dem hl. Franziskus stehen soll wie vor einem Spiegel. Das narrative Abspulen von Philip Galle erbringt die Beweise für diese visionäre Erfahrung, d. h. die Vision «von Angesicht zu Angesicht», die nur Auserwählten zuteil wird.

Die Kupferstichserie zeigt eine so subtile Dramaturgie von Trennung und Wiedervereinigung, dass man nur immer und immer wieder darauf hinweisen kann. Eine Dramaturgie, die sich auch (und nicht zuletzt) in der Art des Verhältnisses von Franziskus zu seinem Körper äussert: Den Quellen zufolge liegt der Heilige in der Sterbeszene nackt auf einem Brett (eine anachronistische Anfügung) und vollführt dabei seltsame, auf den ersten Blick unverständliche Bewegungen: Gerade als er den letzten Atemzug tut und seine *animula* aus dem Körper fährt, verrenkt er seine Arme auf höchst seltsame Weise, so dass der linke Arm den rechten kreuzt und der rechte sich nach links dreht. Die seltsame Geste wird von der Inschrift (die ihrerseits auf die Quellen zurückgreift und mehr als eine Interpretation zulässt) erklärt: «Der sterbende Franziskus wirft sich nackt auf den Boden, und mit überkreuzten Armen segnet er alle seine Glaubensbrüder, die anwesenden und die abwesenden.» / «S. Franciscus iam moriturus nudum se projicit in terram: (B) omnibus fr[at]ribus/et praesentib[us] et absentib[us] in virtute crucifixi cancellatis brachijs benedicit.»³⁴

Im Sterben zu liegen und mit überkreuzten Armen An- und Abwesende zu segnen, ist etwas, das eher symbolisch zu verstehen ist – in Wirklichkeit scheint eine solche «gymnastische Übung» in dieser Situation ziemlich unmöglich. Der Sinn dieser Verrenkung liegt jedoch klar auf der Hand: Der hl. Franziskus gibt sich selbst hin, teilt sich auf, gibt sich weiter. Der körperlichen Verrenkung, Symbol für die Weitergabe, entspricht im linken Bildteil die Adorantenhaltung der *anima exuta*. Am Schluss wird, mittels der gefalteten Hände

50

²⁹ - Vgl. Jan Assmann, *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, München 2001; Jan Assmann, «Der Ka als Double», in: Victor I. Stoichita (Hg.), *Das Double*, Wiesbaden 2006, S. 59–78; Klaus Paralsca / Hellmut Seemann (Hgg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*, Frankfurt a. M. 1999; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 143–188.

³⁰ - Jean Baudrillard, *L'échange symbolique* (wie Anm. 19), S. 201.

³¹ - Vgl. dazu insbesondere Christian Trottman, *La Vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rom 1995.

³² - Pacheco, *Arte de la Pintura* (wie Anm. 1), S. 582.

³³ - Dazu Serena Romano, «La morte di Francesco. Fonti francescane e storia dell'Ordine nella basilica di S. Francesco ad Assisi», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 8, 1998, S. 339–368.

³⁴ - Vgl. dazu Dinzelbacher, *Il Corpo nelle visioni* (wie Anm. 23).

³⁵ - Vgl. L. Gila Medina, *Pedro de Mena. Escultor 1628–1688*, Madrid 2007, S. 118–122; Xavier Bray (Hg.), *Ausst.-Kat. The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700*, London: National Gallery, New Haven / London 2009, S. 182–187.

des Leichnams, ein «Sich Sammeln» angedeutet: Franziskus hat sich gewissermassen wieder gefangen. Was wir sehen, ist nicht ein Anderer, sondern ihn selbst. Bei Zurbarán wird die Darstellung dieses «Selben» doppelt akzentuiert: Dieser «Selbe» hat ein Anderes, seinen Schatten; dieser «Selbe» ist ein idealer Spiegel für den Betrachter.

Die Verbreitung des Bildes «desselben» durch Kopien, Repliken oder Varianten ist Teil einer Strategie: Um von seiner Identität zu überzeugen, wiederholt das Bild und wird selbst wiederholt. Die Verwendung von anderen Mitteln kommt erst später auf und hat eine intensivierende Funktion, wobei jedoch auf die Wirkung des jeweiligen Mittels geachtet wird. So bietet z. B. die mehrfarbige Holzkulptur von Pedro de Mena,³⁵ die bekannteste aller multimedialen Verbreitungen der Franziskus-Legende, sämtliche Vorteile der Statuenkunst (wie Dreidimensionalität, Möglichkeit des Berührens usw.), greift aber auch auf Mittel der Simulation zurück, die der spanischen Tradition der Bildherstellung entnommen sind (wie z. B. Zähne aus Elfenbein, aufgeklebte Augenbrauen aus Haar usw.). **Abb. 12** Mena ist jedoch klug genug, die Gefahr der allzu perfekten Analogie zu vermeiden – seine Statuen sind nicht höher als ein Meter und von daher keine richtigen Trugbilder. Ebenso ziehen sich die lebensgrossen Bilder von Zurbarán und seinen Schülern **Abb. 1** mit ihrer halluzinatorischen Wirkung, die noch gesteigert wird durch die Lebensgrösse und andere Trompe-l'oeil-Strategien, stumm hinter die unsichtbare Mauer der Bildoberfläche zurück. Die Wirkung dieser Bilder ist eine doppelte: Sie schaffen Präsenz und gebieten gleichzeitig Distanz. In der Geschichte der Malerei stehen diese Bilder *auf* einer Schwelle, oder besser gesagt *an* einer Schwelle. ●

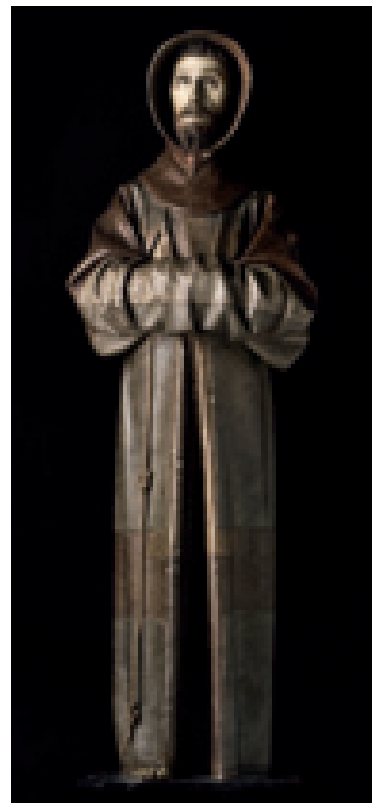


Abb. 11

Mumie und Portrait eines Knaben (Anfang des 2. Jh. n. Chr.), 133 x 33 x 18,5 cm, Portrait: Holz, Enkaustik, 24 x 16,5 cm (British Museum, London)

Abb. 12

Pedro de Mena, Der unversehrte Leichnam des heiligen Franziskus (1663), polychromiertes Holz, Glas, Bindfaden, menschl. Haar, 97 x 33 x 31 cm (Kathedrale Toledo)

Dieter Roth

Beid hand zeich nun gen

Wird nicht jede Zeichnung von zwei Händen gezeichnet? Ausser Stift, Papier und zeichnender Hand kommt als viertes Element in der Regel die nur scheinbar unbeschäftigte zweite Hand zum Einsatz, indem sie das Papier auf einer festen Unterlage (das fünfte Element) fixiert, zurecht rückt oder dreht und dabei der zeichnenden Hand auch hilft, sich auf dem Blatt zu orientieren. Ehe der erste Strich gesetzt ist, befindet sich der Körper des Zeichners also bereits in einer spezifischen Lage, wird durch ein materielles Dispositiv in seinen Bewegungsmöglichkeiten eingeschränkt und zugleich ausgerichtet und fokussiert. Dieter Roth hat dieses Zeichnungsdispositiv, das uns so selbstverständlich erscheint, dass es kaum beachtet wird, in mancher Hinsicht verändert, am stärksten in den Beidhandzeichnungen.

Er zeichnete gleichzeitig mit der linken und mit der rechten Hand; das Blatt ist durch einen Knick in zwei Hälften geteilt, und auch die Linien, die von beiden Händen gezeichnet wurden, entsprechen einander spiegelbildlich. Mehr als *eine* Unterscheidung wird auf diese Weise verkehrt: nicht nur die zwischen zwei Richtungen (links und rechts), sondern auch die zwischen zwei Händen, zwischen denen normalerweise eine Hierarchie der Geschicklichkeit und auch des kulturellen Wertes (linkisch und richtig) besteht. Zugleich mit der Orientierung des Körpers wird auch der Raum des Zeichnens neu bestimmt: denn Beidhandzeichnen fordert eine andere Zusammenfügung von Körper, Zeichenblatt, Tisch und Zeichenstift, ein anderes Zeichnungsdispositiv, dessen wichtigstes Merkmal die Faltung und damit symmetrische Teilung des Blatts ist. Dieses wird mit Hilfe des Falzes gleichsam mit dem Körper des Zeichners verkoppelt, entlang einer gemeinsamen Mittelachse, die am Übergang von Zeichner zu Zeichentisch um 90 Grad geknickt ist. Blatt und Zeichner bilden zusammen also ein bilateral symmetrisches Gefüge, das die virtuose Synchronbewegung von linker und rechter Hand überhaupt erst möglich macht. Durch den Falz gewinnt das Papier zudem eine eigene Dicke und Körperlichkeit, die sich motivisch oftmals in jenen promiskuösen Wesen manifestiert, die die vertikale Mittelachse in vielen der Beidhandzeichnungen bevölkern. Der Falz des Papiers und Roths Leibesmitte sind also nicht nur so aneinandergesetzt, dass der Bildträger zurück auf den Künstlerkörper verweist. Der Knick im Papier bringt auch immer schon einen ersten Körper, den Papierkörper, zutage, der wiederum gezeichnete Körper generiert, die sich untereinander zu akrobatischen Mischkörpern verbinden, zu denen auch der – ebenfalls akrobatisch tätige – Künstlerkörper gehört.¹

In der ersten der hier abgebildeten Beidhandzeichnungen (*Trophies* von 1979) stellte sich Dieter Roth, so wie in vielen anderen Selbstbildnissen, mit einem in zwei Schädelbacken geteilten Kopf dar, an dem im selben Moment nicht nur die Verkehrbarkeit von links und rechts, sondern auch jene von hinten und vorn, Haupt und Hintern und damit auch von Gedanken und Ausscheidung, Bewusstsein und Welt vorstellbar wird. Man kann noch weiter gehen und in diesem Motiv des gespaltenen Schädels die Möglichkeit einer



Dieter Roth beim Zeichnen für *Trophies*, 1979

Reversibilität von Individuum und Paar, Phallus und Brüsten, Mann und Frau, Positiv und Negativ, Fläche und Körper entdecken. Die Unterscheidung und zugleich Vertauschbarkeit von links und rechts ist also eine erste Setzung, aus der ein analoges Verhältnis für alle anderen räumlichen Orientierungen und darüber hinaus für Bestimmungen wie Individualität und Geschlecht folgt. Indem die laterale Symmetrie vertieft und auch in die Schädeldecke eingezeichnet wird, wird der Körper als ganzer in ein in sich verkehrtes und daher nicht-orientiertes Gefüge verwandelt, dem eine ebenfalls nicht-orientierte Subjektivität entspricht.

Aber diese Reversibilität, die die verschiedensten Unterscheidungen kollabieren lässt, verfügt ihrerseits über eine Grundlage, keine feste, sondern eine vielfältigende. Ich meine das Buch. In Büchern wie *DOGS*, *TROPHIES* oder *BATS* reproduzierte Roth seine Beidhandzeichnungen und bezog sie zugleich auf jenes gefaltete Medium, das seit seinen frühen Versuchen als konkreter Künstler im Zentrum seiner Arbeit stand. Die letzte Doppelseite dieser Bücher füllt meistens eine originale Zeichnung. In einem Exemplar von *DOGS*, das heute im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, ist diese Originalzeichnung doppelt signiert. Die linke Hälfte «Björn Roth», die rechte «Dieter Roth». Ebenso findet sich diese doppelte Signatur in verschiedenen Varianten auf den vier hier reproduzierten Zeichnungen aus den Serien *BATS* und *DOGS*. Hier kommt erneut eine irreversible Abfolge ins Spiel, diejenige von Vater und Sohn, und wiederum liegt die Pointe in einer Umkehrung des Unumkehrbaren. Wenn Vater und Sohn zusammen eine beidhändige Zeichnung schaffen, vermengen sich ihre Körper zu einem einzigen Mischkörper, in dem nicht nur vorn und hinten, links und rechts, linkisch und richtig, Individuum und Paar austauschbar sind, sondern ebenso die Filiation.

Ralph Ubl

1- Zu Dieter Roths Beidhandzeichnungen vgl. die beiden Aufsätze des Verfassers: ««Misch- und Trennkunst». Dieter Roth als Zeichner», in: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, Friedrich Teja Bach / Wolfram Pichler (Hgg.), München 2009, S. 215–237; «Dieter Roths Topologie des Subjekts», in: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wolfram Pichler / Ralph Ubl (Hgg.), Wien 2009, S. 295–322.

Alle Zeichnungen der folgenden Seiten sind bisher unveröffentlicht (Hamburg: Dieter Roth Foundation).





TROPHIES (1979), beidhändige Schnellzeichnung,
Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 25 x 36 cm





DOGS (1982), beidhändige Schnellzeichnung,
Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm





**BATS (1982), beidhändige Schnellzeichnung,
Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm**

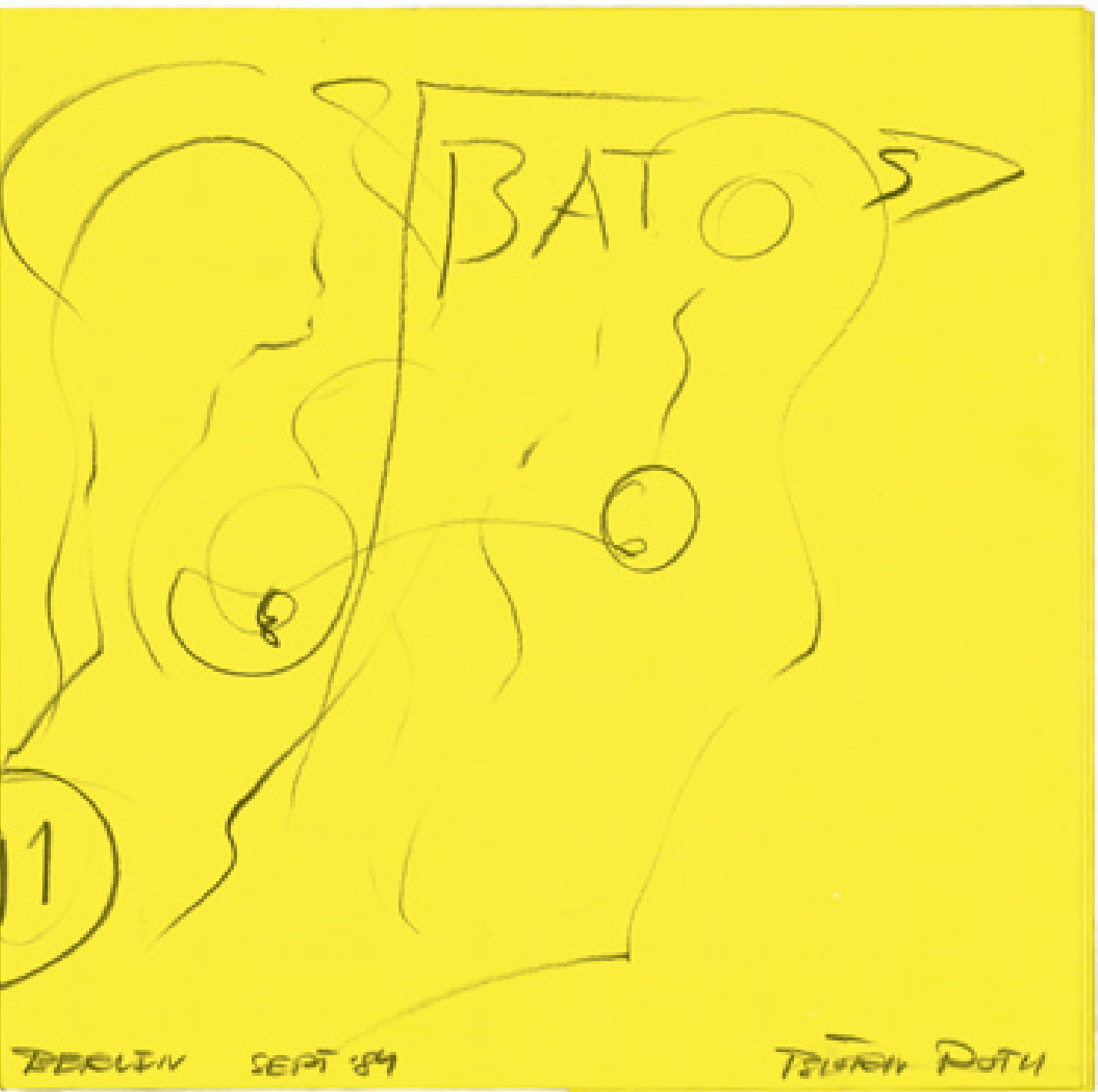


29
48' - 11/10



DOGS (1984), beidhändige Schnellzeichnung,
Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm





Bats (1984), beidhändige Schnellzeichnung,
Bleistift auf mittig gefaltetem Papier, 29 x 58 cm

Zsuzsanna Gahse

Die Zwei und die Kluft

Die Wörter *zählen* und *erzählen* hängen zwar nicht in allen Sprachen zusammen, immerhin aber im Deutschen und manchen Nachbarsprachen. Das französische *compter* und *raconter* und das spanische *contar* und *contar* zeigen den selben Zusammenhang, das englische *to tell* stammt ursprünglich vom gleichen Wort ab wie das deutsche *zählen*. Im alten Testament, im Hebräischen also, haben die beiden Begriffe wahrscheinlich nichts miteinander zu tun, aber mit dem wiederkehrenden *und, und, und* oder *dann, dann, dann* werden die Geschichten offensichtlich aneinandergereiht und damit gewissermassen zusammengezählt.

Sobald man das Zählen und Erzählen neben einander sieht, verändern sich viele Überlegungen und Wahrnehmungen (zumindest für mich), und sie verändern sich nochmals, sobald man Gertrude Steins Zählweise hinzuzieht, nämlich *eins eins eins*. Es ist, als käme sie nicht voran, sie zählt und rechnet, trotzdem passiert nichts. Das Nicht-Vorankommen ist wunderbar einleuchtend und auch herausfordernd, weil man es für eine Dummheit halten könnte, immer nur eins eins eins zu sagen.

Manche wachsen so auf, dass sie die Wörter *zählen* und *erzählen* von Anfang an kennen, und selbst wenn sie nie an den Zusammenhang denken, gehören diese Wortbildungen zu ihrer Biographie. Bei meinem Lebenslauf hatte ich es mit anderen Wortvorstellungen zu tun; im Ungarischen hängt das Erzählen mit dem uralten Wort Märchen zusammen, wenn jemand berichtet und erzählt, *märchent* er, und das *Märchenen* erinnert nicht im Entferntesten an das Zählen, weil das eine Wort mit dem anderen nichts zu tun hat. Hingegen war mir das dann und dann und dann von Anfang an bekannt, das ist überall bekannt, insofern geht die Zählweise mit eins eins eins jeden an.

Anfangs kannte ich nur eine Sprache, während andere mit zwei oder sogar drei Sprachen aufwachsen und die unterschiedlichsten Wörter und deren leicht verschobene Bedeutungen ertragen müssen, oder womöglich ist das kein Ertragen, sondern eine Freude und von vornherein eine Bereicherung (ein Ertrag), ich weiss es nicht. Meinerseits kannte ich nur eine Sprache, allerdings ist das so nicht die ganze Wahrheit, denn in meiner Umgebung sprach jede einzelne Person anders, jede hatte ihre Wortwahl und ihre eigene Stimmlage, und ich glaube, man müsste einsam tief im Urwald leben, um nur eine einzige Sprache zu vernehmen, um nicht mindestens bis zwei zählen zu können. Und selbst im Urwald hätte man eine Fülle von fremden Lauten um sich. Daher ist es vielleicht eher eine Kunst, die vielfachen Möglichkeiten zu ignorieren, nicht an mehrere Dinge gleichzeitig zu denken, keine zweite und dritte Ausdrucksmöglichkeit zu suchen, und es ist eine Kunst, sich auf die eins eins eins zu konzentrieren.

Unabhängig von den unterschiedlichen Stimmlagen und Ausdrucksweisen hatte ich auch fremde Sprachen um mich, zumindest in der Ferne. Hinter verschlossenen Türen diskutierten meine Eltern heimlich auf Deutsch, und auch Russisch gehörte zum vertrackten Alltag (im damaligen Ungarn war Russisch etwas Vertracktes, es hing mit Gefahren und Verboten zusammen, mit einer deprimierenden Gesamtlage und nicht etwa mit der Wirklichkeit dieser schönen, sehr schönen Sprache). Das Fremde lag in unmittelbarer Nähe, nur hätte ich wahrscheinlich sogar ohne solche Erfahrungen irgendwann angefangen, eine Sprache zu erfinden, eine zweite Sprechmöglichkeit zu

suchen. Die Muttersprache ist an sich schon ein weites Feld, ein riesiges Gelände, wo man von Anfang an nach Wörtern sucht, nach immer neuen Wörtern, so dass man zwangsläufig entdeckt, was einem dieses Suchen bedeuten kann, die schnelle oder langsame, übereifrige und überanstrengte, blinde oder hungrige Suche. Neue Wörter zu finden und eine vollständig neue Sprache zu erfinden, war für mich und nicht nur für mich eine Weile eine Sportart, und mit ungefähr fünf Jahren sass ich mit einigen Nachbarkindern immer wieder auf einer Bank in dem Park vor unserem Haus, um uns dort in aller Öffentlichkeit als Ausländer zu zeigen. Wir sprachen ausländisch, was anstrengend war, weil wir abwechslungsreiche Silben und sogar Buchstaben zustande bringen wollten, sozusagen eine wirkliche Sprache mit möglichen Bedeutungen. Mit aller Gewalt dachten wir uns in diese neue Sprache hinein.

Wenn ich nun deutsch rede, denke ich nur deutsch und falle nicht etwa aus der Sprache heraus. – Ausser, ich rede auf Deutsch über eine andere Sprache. – Und wenn ich spanisch oder englisch oder ungarisch formulieren will, bleiben meine Gedanken ebenfalls innerhalb dieser Sprachen, und falls ich eine Sprache nur wenig beherrsche, denke ich nur wenig. Man kann, zumindest vorübergehend, durchaus in einer Sprache geborgen bleiben und in dieser Sprache denken, dann bleibt man im Sprachsystem (etwa wie das Wasser in einem Flusssystem bleibt). Vorübergehend ist das möglich, auf die Dauer wird es aber kaum jemand schaffen. Im Gegenteil, es ist eine Leistung, sich auf eine einzige Sache zu konzentrieren und die Vielzahl von Einfällen abzuwehren, wobei auch Sprachen Ideen sind, also Einfälle.

Jedenfalls habe ich mehrere Sprachen im Kopf, und ich kann mir nicht vorstellen, dass es jemandem sehr viel anders geht. Ich kann mir nicht vorstellen, nur eine Stimme, nur eine Ausdrucksweise zu kennen und merke oft, dass auch die anderen zwischen zwei und mehreren Möglichkeiten vergleichen; sie vergleichen die Sprechweise einer Hamburgerin mit der eines Münchners, die Aussprache eines Berners mit der einer Baslerin, die Wortwahl eines alten Lehrers mit der einer blutjungen Sängerin. Ständig vergleicht jeder, und für den Vergleich benötigt man mindestens zwei Auswahlmöglichkeiten. Einen Vergleich gibt es erst zwischen zwei Dingen, mit einem einzigen Etwas geht es nicht

weiter, wobei eine zu grosse Auswahl ebenfalls hinderlich ist. Wie könnte jemand tausend verschiedene Stimmlagen und Wortweisen vergleichen? Bei grossen Zahlen geht es plötzlich um Statistiken, und die sind nur entfernt verwandt mit den natürlicheren Vergleichen.

Bei allem, was ich bisher erwähnt habe, zählt das Zählen, gilt das Zählen. Und Zählen heisst auch gelten (in dieser Sprache, in der ich jetzt schreibe), aber auch gelten kann niemand allein im leeren Raum. Es ist schwer, mit der Eins allein zurecht zu kommen, obwohl es sie gibt, es gibt dieses «nur das Eine» und die Einmaligkeit, aber sie zerfällt im Handumdrehen wieder zur Beliebigkeit, beziehungsweise zu vergleichbaren Dingen.

Schon seit einer Weile versuche ich hier, von der Zahl zwei unauffällig zum Begriff der Paare hinüberzuwechseln, aber wirklich unauffällig ist das schier unmöglich. Die Paare sitzen genau zwischen eins und zwei, selbst die einfachsten Paare. Die Augenpaare, die Nasenflügel, die Arme, Beine! Die Lippen! (Wobei niemand ein Lippenpaar hat und kein Wangenpaar oder Schulterpaar. Es ist interessant, ob diese Doppeldinge Paare genannt werden oder nicht; vielleicht erzählt die Wortwahl – auf Deutsch – von Tabus, sie zählt Tabus zusammen.) Von den Paaren, die ich habe, bin ich ständig umgeben, hinzu kommen die Schuhe, die zusammengehörenden Socken und Handschuhe, und ich nenne sie gerne Paare. Ein gutes Wort, ein Zwitter! Paare sind Zwitter zwischen eins und zwei, sie sind beides. Zwar weiss ich nicht, ob asiatische Sprachen das Wort übernommen oder es auf ihre Weise selber gebildet haben, und über das Paarige in afrikanischen Sprachen weiss ich auch nichts, aber in Europa und sogar im nicht indoeuropäischen Ungarisch gibt es die Paare. Es gibt auch Paarungen, wodurch sogar Platons pessimistische Sehensweise beruhigt werden kann, da die ehemaligen Kugelwesen, die wir seiner Erzählung nach einst waren und die die Götter dann entzweit hatten, zumindest vorübergehend zusammenfinden. Die Halbkugeln, die zu einander passen, sind Paare. So haben alle Augenpaare zusammengefunden, die Ohrenpaare und manche Leute.

Leider neigt das schöne Wort dazu, auszufransen, weil man manchmal sagt, die paar Handtaschen die im Schrank liegen, seien abgetragen, die paar Erzählungen vom letzten Sommer

längst vergessen, die paar Lover ebenfalls, und entsprechend könnte man meinen, jeder habe ein paar Augen, beliebig viele.

Dabei hat man genau zwei, zwei zusammengehörende Augen, beinahe eine Einheit sind diese beiden. Beide! Das ist eine Errungenschaft der germanischen, romanischen und auch der slawischen Sprachen! Ursprünglich sassen sie verwandtschaftlich beisammen und damals, gleich von Anfang an haben sie gewusst, dass sie diesen Begriff nie wieder verlieren, nie vergessen wollen, und dass ihre jeweilige Logik, ihre schön taktile Logik, unter anderem durch diesen grundlegenden Begriff von Bestand ist. Das Wort *beide* ist eine Welt für sich. Selbstverständlich kann man lang leben, ohne zu merken, was für ein Kapital dieses *beide* bedeutet, dass man solch einen Begriff erst ersinnen oder finden muss. Ich zum Beispiel habe jahrelang nicht daran gedacht, dass man im Ungarischen *beide* nicht sagen kann, aber als ich zum ersten Mal in Spanien war und *ambos* hörte, fiel mir plötzlich die deutsche Entsprechung auf, das englische *both*, ich sah die lateinischen oder etwa russischen Parallelen und auch die ungarische Armut, wo man nur *die zwei* oder *alle zwei* sagen kann. Das nicht indoeuropäische Ungarisch ist nicht etwa insgesamt arm, überhaupt nicht, es hat seine eigenen Talente, und es ist ein Glücksfall, neben den europäischen Sprachen eine so völlig anders gelagerte Sprachauffassung zu kennen und die unterschiedlichen Auffassungen vergleichen zu können, beispielsweise sehen zu können, dass es das Wort *beide* nicht zwangsläufig geben muss. Nicht jede Sprache weiss, dass die Kluft oder die Lücke oder der irrsinnige Abstand zwischen eins und zwei überbrückt werden kann, und es ist schön, solche Unterschiede vergleichen zu können.

Nicht zu vergleichen fällt jedem schwer, ständig wird verglichen (und womöglich ist das Vergleichen mit dem Denken grundsätzlich verwandt), aber solange man vergleicht, gibt es kaum einen Weg zum Unvergleichbaren oder Unverglichenen. Die Eins ist kaum erreichbar, und es ist eine Kunst, bei der Eins zu bleiben.

Insofern gelingt Sancho Pansa im zwanzigsten Kapitel des Don Quijote ein wahres Kunstwerk. Der Ritter von der Traurigen Gestalt und sein ewig verlachter Knecht befinden sich in diesem Kapitel an einem stockfinstren Gelände irgendwo in der

Wildnis, und wieder verspürt Don Quijote die unbändige Lust, sich in ein Abenteuer zu stürzen. Sancho gelingt es nur mit Mühe und Not, seinen Herrn zumindest bis zum Morgenanbruch zurückzuhalten. Da aber der Ritter während der Wartezeit nicht zu schlafen gedenkt, weil das nicht ritterlich wäre, erzählt ihm der Diener, um ihn wach zu halten. Sanchos Geschichte handelt von einem Ziegenhirten, der einer ehemals geliebten, mittlerweile verhassten Frau entfliehen will, und zwar mitsamt seiner Herde. Dreihundert Ziegen führt er mit, plötzlich aber steht er vor dem um diese Jahreszeit hoch angeschwollenen Fluss Guadiana, und weit und breit ist weder eine Fähre noch sonst ein Schiff in Sicht. Da erblickt er einen Fischer in seinem kleinen Boot, er spricht ihn an, die beiden Männer werden handelseinig, und nun soll der Fischer jede Ziege einzeln zum anderen Ufer fahren, mehr Platz gibt es in seinem Boot nicht. Also fährt er mit der ersten Ziege los, fährt zurück, nimmt die zweite Ziege mit, fährt zurück, dann kommt die dritte Ziege dran, und Sancho sagt, Don Quijote solle bitte mitzählen, denn wenn man nicht mitzähle, sei die Geschichte aus. Dann berichtet er weiter, von jeder Ziege einzeln, bis ihm der Ritter ungeduldig ins Wort fällt, und nun ist es aus mit der Erzählung. «So aus ist's wie mit meiner Mutter selig», sagt Sancho. So tot wie die Mutter, sei nun die Geschichte, könnte man hinzufügen, was der Ritter nicht beachten würde, er würde seinen Knecht weiterhin verspotten. Sicher, Don Quijote betrachtet alles nur ungefähr, er will nicht richtig hinschauen, das ist der Hintergrund seiner so genannten Abenteuer – über die Cervantes leise lacht, und sein Sancho meint dann noch: «...in meiner Erzählung lässt sich nichts weiter sagen; denn wo der Irrtum im Zählen der Ziegen anfängt, da hört die Erzählung auf.»

Bleibt noch zu sagen, dass ich alle meine Bücher von Gertrude Stein durchgeblättert habe, alle Notizen und Unterstreichungen habe ich angeschaut, trotzdem habe ich ihr ein ein ein nicht wieder entdeckt, daher könnte jemand behaupten, ich hätte diese gute Zählweise erfunden, wobei eine solche Unterstellung für mich eine Auszeichnung wäre. Aber sicher wird bald jemand die Stelle in ihrem Werk finden, und während ich auf diesen Jemand warte, sehe ich in der gesamten Steinschen Erzählweise ohnehin ihre Neigung in Richtung eins. ●

A collage of torn and layered paper. In the top left, a mobile phone is visible with text above it: "Motorola and Sprint are collaborating with [illegible] to help eliminate [illegible] in Africa." Below the phone is a map of Africa. In the bottom right, a newspaper clipping is visible with the headline "POWER UP" and sub-headline "The need for...". Other text on the clipping includes "Continued on Page A1" and "American International". The collage is made of various shades of brown, tan, and grey paper, with some blue and red ink visible on the phone and map.

PHOTOGRAPHY
HOLIDAY
2-1-78



Archie... to right: Mayor Martin D. Blumberg, Deputy
Pan...aid to Call for Closing

times while reporting authors
All told, the panel is call-
ing about a ton of more "Y"
ready to go hospital for
new people who w...

...is stak-
...on Rez-

approve some of it

Here

sprint

12701 1000 10000



Gertrude Stein / Barbara Köhler

Stanzas Meditation in Meditation ins Tanzen (parts of) Teil IV Part IV (teilweise)

English



Stanza I

Who should she would or would be he
Now think of the difference of not yet.
It was I could not know
That any day or either so that they were
Not more than if they could which they made be
It is like this
I never knew which they can date when they say
Hurry not hurry I could not only not do it
But they prepare.
Let me think how many times I wished it.
It flattered me it flattered me it flattered me
And I was all prepared which they sent
Not only not why but where if they did not enjoy
Their place where they meant with them
And so they can be fitly retired.
This is what I saw when they went with them.
I could have been interested not only in what they said but in what I said.
I was interested not interested in what I said only in what I said.
I say this I change this I change this and this.
Who hated who hated what.
What was it that announced they will not mind it.
I do think often that they will remember me.
Now who remembers whom what not a room
No not a room.
And who did prepare which which vegetable very well
And might I not only to feel it to be right to leave them to say
Yes any day it is because after which way
They shell peas and of the pea shell they make a soup to eat and drink
And they might not amount to calls upon them.
They were in place of only where they went
Nobody notices need I be not there only

Deutsch



Stanze I

Wer sollte sie wollte oder wollte er sein
Nun überdenke den unterschied von noch nicht.
Der war ich konnt nicht wissen
Dass jeder tag oder die beiden so warn dass sie
Nicht mehr warn als was sie falls sie's konnten zuwege brachten
Ungefähr das wär der
Ich wusste nie inwiefern sie einen bestimmen wo sie sagen
Eilig nicht eilig ich könnt das nicht allein nicht tun
Doch die richten ein.
Lass mich überlegen wie oft ich's wünschte.
Es tat mir schön es tat mir schön es tat mir schön
Und schon ich war eingerichtet von ihnen unterwiesen
Nicht allein nicht wieso doch auch wo so sie nicht genossen
Ihre stelle wo sie auch sie hiessen
Und man sie so passend beruhn lassen kann.
Das ist was ich sah als die sie mit ihnen verliessen.
Mich hätte ja nicht allein interessieren können was sie sagten
sondern auch was ich sagte.
Mich interessierte interessierte nicht was ich sagte allein was ich sagte.
Ich sag das ich ändre das ich ändere das und das.
Wer hasste wer hasste was.
Was wars das besagte dass das sie nicht kümmern würde.
Ich denke ja oft sie werden meiner gedenken.
Nun wer gedenkt wessen was kein gelass
Nein kein gelass.
Und wer richtete was was für gemüse sehr gut her
Und genügt's nicht zu spüren sie rechtens zu verlassen dass ich sag
Ja jeder tag es ist wegen der weise auf die
Sie erbsen schäl'n und aus erbsen schale suppe machen zum essen
und trinken
Und die werden's nicht dazu bringen sich an sie zu wenden.
Anstelle von allein waren sie wo sie gingen
Nimmt niemand notiz muss nicht allein ich da sein

But which they send it.
 Not to think but to think that they thought well of them.
 Here I only know that pumpkins and peas do not grow
 Well in wet weather.
 And they think kindly of places as well as people.
 I should think it makes no difference
 That so few people are me.
 That is to say in each generation there are so few geniuses
 And why should I be one which I am
 This is one way of saying how do you do
 There is this difference
 I forgive you everything and there is nothing to forgive.
 No one will pardon an indication of an interruption
 Nor will they be kindly meant will be too or as a sound.
 I am interested not only in what I hear but as if
 They would hear
 Or she can be plainly anxious.
 How are ours not now or not as kind.
 They could be plainly as she is anxious
 Or for their however they do
 Just as well and just as well not at all
 How can you slowly be dulled reading it.
 It is not which they went for there were dishes
 It is not why they were here not with their wishes
 Or accidentally on account of clover
 I never manage to hammer but I did
 In with all investigation
 And now I now I now have a brow
 Or call it wet as wet as it is by and by
 I feel very likely that they met with it
 Which in no way troubles them
 Or is it like to.
 It did it a great deal of good to rub it

Sondern auch das was sie überweisen.
 Nicht um zu denken doch um zu bedenken dass sie gut von denen dachten.
 Hier weiss ich allein kürbis und erbsen gedeihn nicht
 Recht bei schlechtem wetter.
 Und netterweise denken die von stellen so gut wie leute.
 Ich würde denken es macht keinen unterschied
 Dass so wenig leute ich sind.
 Das heisst in jeder generation gibt es so wenig genies
 Und wieso sollt ich eins sein was ich ja bin
 Dies ist nur *eine* weise zu sagen wie es so geht
 Da gibt es diesen unterschied
 Ich vergeb euch alles und es gibt nichts zu vergeben.
 Weder wird eines ein zeichen einer unterbrechung verzeihn
 Noch werden die nett gemeint sein werden auch sein oder als ein klang.
 Mich interessiert nicht allein was ich höre sondern als ob
 Sie hören würden
 Oder sie schlicht besorgt sein kann.
 Wie stunden unsre nicht jetzt oder nicht so nett.
 Sie könnten schlicht wie sie's ist besorgt sein
 Oder ihretwegen wie immer sie's machen
 Genauso gut oder genauso gut gar nicht
 Wie kannst du das langsam gelangweilt lesen.
 Es ist nicht worauf sie aus waren da gab's schüsseln
 Es ist nicht wozu sie hier waren mit ihren wünschen nicht
 Oder per zufall aufgrund von klee
 Ich bring's nie zustande zuzuschlagen doch tat ich's
 Rein mit aller eindringlichkeit
 Und nun ich nun ich nun hab eine stirn
 Oder nenn das nass so nass wie sie ist nach und nach
 Ich halt für ziemlich wahrscheinlich dass es sie traf
 Ohne sie irgendwie zu irritieren
 Oder das gern täte.
 Es tat es tut es eine menge gutes sie zu massieren

Stanza II

I come back to think everything of one
 One and one
 Or not which they were won
 I won.
 They will be called I win I won
 Nor which they call not which one or one
 I won.
 I will be winning I won.
 Nor not which one won for this is one.
 I will not think one and one remember not.
 Not I won I won to win win I one won
 And so they declare or they declare
 To declare I declare I declare I win I won one
 I win in which way they manage they manage to win I won
 In I one won in which I win which won I won
 And so they might come to a stanza three
 One or two or one two or one or two or one
 Or one two three all out but one two three
 One of one two three or three of one two and one

Stanze II

Mir kommt es nochmal auf alles von eins zu denken an
 Einer und eine drauf an
 Oder nicht was sie einzeln gewannen
 Gewann ein ich.
 Sie wollen genannt werden ich gewinn ich gewann
 Auch was sie nicht nennen welch eine oder ein
 Ich gewann.
 Ich will gewinnend sein ich gewann.
 Auch nicht welche eins gewann denn das ist eins.
 Nicht denken will ich einer und einer nicht gedenken.
 Nicht ich gewann ich gewann zu gewinnen gewinn ich eine gewann
 Und so stellen die fest oder sie stellen fest
 Um festzustellen stelle ich fest stelle fest ich gewinne ich geh wann
 Ich gewinne so wie sie es zustande bringen zu gewinnen zu stand
 ich geh wann
 Im ich gewann eins in dem ich gewinn was gewann geh ich wann
 Und so könnt es mit ihnen kommen zu einer stanza drei
 Eins oder zwei oder eine zwei oder einer oder zwei oder eine
 Oder eins zwei drei alle raus ausser einer zwei drei
 Eine von eins zwei drei oder drei von einer zwei und einem

Stanza IV

Mama loves you best because you are Spanish
Mama loves you best because you are Spanish
Spanish or which or a day.
But whether or which or is languish
Which or which is not Spanish
Which or which not a way
They will be manage or Spanish
They will be which or which manage
Which will they or which to say
That they will which which they manage
They need they plead they will indeed
Refer to which which they will need
Which is which is not Spanish
Fifty will vanish which which is not Spanish.

Stanza V

I think very well of my way.

Stanza VI

May be I do but I doubt it.

Stanza VII

Can be can be men.

Stanza VIII

A weight a hate a plate or a date
They will cause me to be one of three
Which they can or can be
Can be I do but do I doubt it
Can be how about it
I will not can be I do but I doubt it.
Can be will can be.

Stanze IV

Mama mag dich am meisten weil du welsch bist
Mama mag euch am meisten weil ihr welsch seid
Welsch oder welch oder ein tag.
Aber ob oder welcher oder schwach ist
Was oder welches nicht welsch ist
Welche oder was keineswegs
Sie werden zu stande gebracht sein oder welsch
Sie werden was sein oder die wwas zustande bringen
Was werden sie oder was sagen
Dass sie was wolln was sie zustande bringen
Sie ringen sie dringen sie wollen erzwingen
Beziehn sich auf was das brauchen sie dringend
Welches ist welches nicht welsch
Fuffzich verziehn sich was was nicht welsch ist.¹

Stanze V

Meineswegs sehr wohl bedacht.

Stanze VI

Ich könnte ja tun nur ich zweifle.
Vielleicht mach ich einfach und bezweifle es.
Mach ich mag sein doch im zweifel.
Mai sei ich tu bloß verdächtig.
Mag sein mein tun zweifelhaftet.
Ich tu vermutlich was weiss ich.

Stanze VII

Kann man können männer.
Können sein kann seine.
Sein kann sein können.
Kann sein man mann sein.
Können sein kann menschen.
Sei es seien seine.
Kann man können mannen.

Stanze VIII

Ein mass ein hass ein pass oder anlass
Sie wolln mich bewegen eins von drein zu sein
Das können sie oder kann sein
Kann sein ich machs einfach aber bezweifle ich's
Kann sein wie wärs damit
Ich will nicht sein können ich mach im zweifel.
Sein können wird kann sein.

1 - A. d. Ü.: (*walking Spanish* – rausgeschmissen, weggezerrt, gezwungen werden zu gehn)
welsch: im deutschsprachigen raum wird / wurde das jeweils nächstgelegene romanischsprachige gebiet manchmal als «welsch» bezeichnet; von Frankreich aus gesehen wäre dies Spanien.

Stanza IX

How nine
Nine is not mine
Mine is not nine
Ten is not nine
Mine is not ten
Nor when
Nor which one then
Can be not then
Not only mine for ten
But any ten for which one then
I am not nine
Can be mine
Mine one at a time
Not one from nine
Nor eight at one time
For which they can be mine.
Mine is one time
As much as they know they like
I like it too to be one of one two
One two or one or two
One and one
One mine
Not one mine
And so they ask me what do I do
Can they but if they too
One is mine too
Which is one for you
Can be they like me
I like it for which they can
Not pay but say
She is not mine with not
But will they rather
Oh yes not rather not
In won in one in mine in three
In one two three
All out but me.
I find I like what I have
Very much.

Gertrude
Stein
Barbara
Köhler

75

Stanzas
in Meditation
ins Tanzen

Stanze IX

Wie neun
Neun ist nicht nein
Mein ist nicht neun
Zehn ist nicht neun
Mein ist nicht zehn
Kein wenn
Kein wen wer dann
Kann da nicht denn
Nicht allein mein für zehn
Auch keine zehn für die ich dann
Nichteinmal neun bin
Wäre mein
Mein auf ein mal
Uneins von neun
Noch acht eines nachts
In der sie mein seien.
Mein ist ein mal
Soviel wie sie wissen mögen sie
Ich mags auch eine einer zwei zu sein
Eine zwei oder einer von zwein
Eine und eins
Eine meins
Uneins mein
Und so fragen sie mich was ich so mach
Könn sie aber falls auch sie
Eine ist auch meine
Die deine eine ist
Mag sein sie mögen mich
Ich mag's weswegen sie's können
Nicht blechen – sprechen
Sie ist nicht mein mit nicht
Doch werden sie eher
Ach ja nicht eher nicht
Mit gewinn mit eins mit meins mit drein
Und eins zwei drei
Alle raus ausser ich.
Ich find ich mag was ich hab
Ganz sehr.

Stanza X

That is why I begin as much

Stanze X

Daher fang ich so sehr an

Stanza XII

Just why they mean or if they mean
Once more they mean to be not only not seen
But why this beside why they died
And for which they wish a pleasure.

Stanze XII

Bloß wieso oder falls sie etwa meinen
Nochmal meinen sie seien nicht allein nicht zu sehn
Nur wozu dies neben wozu sie starben
Und wofür wünschen sie sich vergnügen.

Stanza XIII

But which it is fresh as much
As when they were willing to have it not only
But also famous as they went
Not to complain but to name
This understanding confined on their account
Which in the midst of may and at bay
Which they could be for it as once in a while
Please can they come there.
This is an autobiography in two instances.

Stanze XIII

Was es auch ist genauso frisch
Wie wenn sie willig wären es zu haben nicht ausschließlich
Doch auch berühmt wie sie wurden
Nicht um zu klagen nur um zu sagen
Dies einverständnis sei auf ihre gründe begrenzt
Was mitten im mai und auf abstand
Was sie dafür wie ab und zu sein könnten
Kämen die bitte dahin.
Diese beispielsweise ist eine autobiographie in zwei instanzen.

Stanza XV

I have thought that I would not mind if they came
But I do.
I also thought that it made no difference if they came
But it does
I was also willing to be found that I was here
Which I am
I am not only destined by not destined to doubt
Which I do.
Leave me to tell exactly well that which I tell.
This is what is known.
I felt well and now I do too
That they could not wish to do
What they could do if
They were not only there where they were to care
If they did as they said
Which I meant I could engage to have
Not only am I mine in time
Of course when all is said.
May be I do but I doubt it.
This is how it should begin
If one were to announce it as begun
One and one
Let any little one be right.
At least to move.

Stanza XVI

Should they call me what they call me
When they come to call on me.
And should I be satisfied with all three
When all three are with me
Or should I say can they stay
Or will they stay with me
On no account must they cry out
About which one went where they went
In time to stay away may be they do
But I doubt it
As they were very much able to stay there.
However can they go if they say so.

Stanze XV

Ich dachte ich machte mir nichts draus kämen sie
Doch ich mach.
Ich dacht auch es ändere nichts kämen sie
Doch das machts
Auch war ich willens gefunden zu werden da ich hier war
Was ich bin
Ich bin nicht bloß bestimmt bestimmt nicht zu zweifeln
Was ich mach.
Lasst mich verlässlich das sagen was ich sag.
Das ist was man kennt.
Mir ging es gut und das tut's auch nun
Was sie nicht wünschen konnten zu tun
Das könnten sie tun wenn
Sie nicht allein dort wärn wo sie warn zu bewahrn
Wenn sie täten wie sie sprachen
Worauf ich meinte anspruch zu haben
Nicht allein bin ich beizeiten mein
Selbstverständlich wenn alles gesagt ist.
Vielleicht mach ich einfach doch bezweifle ich es.
So sollte es beginnen
Im fall jemand kündigt an es begann
Fing eine oder einer an
Sei an jeder und jedem kleinen was dran.
Wenigstens beweglich.

Stanze XVI

Solln sie mich ansprechen als was sie mich ansprechen
Wenn sie bei mir vorsprechen.
Und sollt ich zufrieden sein mit allen drein
Stehen alle drei mir bei
Oder sollte ich sehn ob sie bestehn
Oder stehen sie mir bei
Auf keinen fall müssen die einen
Beweinen der ging wohin sie gingen
Beizeiten um abstand herzustellen vielleicht taten sie's ja
Doch bezweifle ich das
Da sie sehr wohl im stande warn dort zu bestehn.
Aber wie könn die denn gehn falls sie so drauf bestehn.

Barbara Köhler

Nebensetzen: The Other One

77

I come back to think everything of one – ein ich, das zurück kommt (also schonmal da war), das etwas wiederholt: es denkt alles noch einmal und einmal noch alles oder noch einmal, also mindestens zwei: eine einzahl, eine mehrzahl, ein ein und sein alles. Alles, *das* alles von dem *einen*, was *dem* alles, was möglich ist – was ihm möglich wäre zb als der eine oder das, unmöglich jedoch als die; *dem einen* ist es in der deutschen grammatik möglich und er, nicht möglich aber sie: die eine zu sein. *ONE* jedoch kann eine sein wie einer und eins, könnte die der das eine sein; eine jedoch wäre *die* ... Wie aber übersetze ich diesen unterschied, übersetzt man *everything of ONE*?

Ein ich, das zurück kommt – das nicht gleich hier ist, sondern ersteinmal da: wo es schon einmal war, schon einmal da, so ein mal da, ein zeichen, da malte es schrift auf papier, und nur 1 zeichen mehr von *here* nach *there*. Ein ich, das nicht unbedingt jetzt ist, eher dann, wenn ... aber heute machen kann, jeden tag zu einem heute, zutage bringt wie das heute geht: *to-day* – das ich, das erst ein alltägliches heute zustande bringt [all-tag: was hergestellt wird per wiederholung], das heute buchstäblich herstellen kann. Eine person, die ICH sagt, damit auch einen zeitpunkt JETZT meint und eine stelle namens HIER beansprucht, die sich in die schrift stellt, gestellt wird.

Ein ich, das da, in der schrift ein durchaus bezweifelter ist: sein könnte, uneins. Eins allein (*only or lonely?*) von vielen, von IHNEN (den «andern») jeweils eins. Jedes lesen-de ich könnte sich damit identifizieren: eins sein. Oder auch nicht. Oder differenzieren, anders sein, anders als ich. Anders = als ich.

Ist erste person einzahl, hätte in der dritten singular 3 möglichkeiten, wär so vervielfacht dritte mehrzahl, könnte mit mindestens einer zweiten durchaus auch dualis sein. Der plural hier (im deut'schen) aber ist deutlich schon beziehungsweise: nicht viel-, sondern *mehr(-als-ein-)zahl*. Wer zählt da mehr?

Dein ich, mein ich, unsereins und seinesgleichen. Euer nicht und nicht ihr ich, sagt oder sagen sie. Wer? Er und er? Oder sie: alle oder sie allein, oder sie beide, *she and she or he and she*, mit nur je einem buchstaben unterschied, dem buchstaben, der ja allein allen unterschied zu machen scheint: I.

Die differenz im ei, nicht in nuce: das ei, das eine, aus dem (> *either?*) huhn oder hahn schlüpft und mit ihnen ein weiterer buchstabe differenz, aber auch nur einer – oder zwei? Eine differenz zweier. *Now think of the difference of not yet ...*

Könnte ja sein. Ist ja: immerhin möglich. Möglich heisst immer mehr oder weniger als eins, ist noch nicht – nicht bloß eins: sei uneins, kann vieles heissen. Differenz wär ein unterschied ohne gleich (unter der hand) ein «über-»drüber zu

legen, könnte abstand sein, eine entfernung, ein in-zwischen, (zeit-)raum, räume: stanzen, distanzen. Eine differenz zweier wie vieler.

(Uneins, nicht sein. Aber könnt ja sein. Nicht nur sein, nicht allein sein. Nicht nur sein, nicht allein sein. Nicht nur sein, nicht allein sein.)

Räume, sprachräume, in denen sich rede regt, wendet, von wort zu wort. Es *steht* nichts zwischen den zeilen; es bewegt sich zwischen den wörtern, orten, (durch) eine vielzahl von einzahlen, dimensionen, auf potenziellen wegen, in beziehungsweisen.

Die grundfigur ist der gegensatz, eine differenz zweier – die hauptfiguren aber sind plural und singular, wie *everything* und *one*, sie heissen, werden persönlich: I und THEY. Ein buchstabe und mehrere, eine erste und mehrere personen, dritte, mindestens aber zwei – THEY verlangt mindestens zwei personen – von denen jede auch eine erste sein kann. Oder nicht? Oder nicht.

•

Eine könnte beispielsweise Gertrude Stein heissen und eine Alice B. Toklas, sie könnten zum beispiel folgendes bei-spiel spielen: eine schreibt einer eine autobiographie.

Im jahr 1932 schreibt Gertrude Stein THE AUTOBIOGRAPHY OF ALICE B. TOKLAS, dabei sagt sie ICH, sagt es beispielsweise – als Alice. Zu «sich», zu der im buch Gertrude

Stein genannten person hingegen sagt sie da «sie». Und schreibt so *ihre* autobiographie: ihre und ihre, eine für mehr als eine – für zwei.¹

Und schreibt an einer («anderen»?) stelle *this is an autobiography in two instances*, schreibt dies womöglich sogar gleichzeitig: in STANZAS IN MEDITATION, das im gleichen jahr (/zeitraum) entstand. Als ebenso IHRE, doch eine ganz andere autobiographie: AN AUTOBIOGRAPHY OF I AND THEY – was ein möglicher titel wäre, aber auch eine tautologie: AUTOBIOGRAPHIE heisst ja nichts anderes als I AND THEY, ICH UND DIE ANDEREN («SIE»). [Man braucht im deutschen die ANDEREN, um THEY zu übersetzen?] Weshalb diese dann STANZAS IN MEDITATION heisst. Und auch eine art grammatik aller autobiographie vorstellen könnte. (Was jedoch nicht heisst EVERYBODY'S AUTOBIOGRAPHY; die schreibt sie, schreibt Gertrude Stein erst ein paar jahre später.)

Namen werden aber keine genannt. Doch wörter persönlich: die können ziemlich viel tun («anrichten»), haben möglichkeiten, raum. Sie heissen, sie deuten, sie haben mehr(-oder-weniger)-als-einen sinn: *they mean*. Was nicht gleich heisst, dass sie meinen; so possessiv wird hier nicht gedacht. *Wörter* meinen ja nicht; mit ihnen *wird* gemeint, wird verbunden mit einer ersten person, in deren intention, wird sich angeeignet. Bei Gertrude Stein aber sind wörter keine privatangelegenheiten. Auch wenn und gerade weil sie durchaus eigen erscheinen. Aber das ist die eigenart ihres gebrauchs. (Ihres gebrauchs von ihnen.)

Ein gebrauch, der ihnen [ihr und ihnen – und vielleicht sogar Ihnen, was meinen Sie?] raum gibt, bewegungsmöglichkeiten. Es sind einfache wörter, alltägliche und «alles in allem» sind es nicht gerade viele – aber auch nicht grad wenige – und immer wieder werden sie wiederholt, werden als einzelne derart vervielfacht. Einfache wörter, vielfach wiederholt, gleiche wörter in unterschiedlichsten konstellationen, in konstellationen, die sie verändern. Wer verändert da wen? Die wörter die konstellationen oder die konstellationen die wörter? Und warum oder, warum nicht beides, nicht gleichzeitig? Ja, warum nicht...

1 - [zit. Stanza XIV/IV: *This is her autobiography one of two*] – und Alice B. Toklas schreibt die ein zweites mal, sie tippt das manuskript ab. Meine übertragung der STANZAS folgt der ausgabe von sun & moon press, Los Angeles 1994, die sich von jener in The Library of America, New York 1998, darin unterscheidet, dass an vielen (jedoch nicht allen) stellen, wo in letzterer *may* steht, ein *can* auftaucht (*can be can be man zb*), was einer anekdote zufolge auf Alice Toklas zurückgehn soll und deren eifersucht auf May Bookstaver (1932 ist auch das jahr, in dem Q. E. D. wieder auftaucht, eine erzählung von 1903, in der Stein ihre beziehung mit Bookstaver verarbeitete).

Nicht der einfache weg von der einzahl stracks über mehr- und noch mehr zur vielzahl, wieviel-zahl, nicht der weg der quantität wird so gegangen, 1+1+1+... nicht ein schritt und noch ein schritt und noch einer ohne ende (– oder bis zum schluss). Das änderbare, die eigenheit, beweglichkeit der wörter bewirkt eine wendung ins qualitative, in ein zahlloses, unzähliges: ins mannigfache. «*There is no counting on that account*». Ein wort ist, wo es wiederholt wird, zwar ein gleiches, doch nicht dasselbe; es kann sich unter umständen unterscheiden, in anderen verhältnissen auch anders verhalten, different.

Auf etwas zurückkommen, ohne darauf zu bestehn. Der weg (iter) der wiederholung, iteration als be-WEGung; keine feststellung, festlegung, nicht der einzige, ausschliessliche weg, die linie von hier nach da, nicht die eine, gemeinte, die *richtige* richtung; nicht bloß *fort* kommen, fortschritt, nicht lediglich ein weg-von-hier. Eher etwas wie das herstellen einer verbindung, auf die sich, auf der sich zurückkommen liesse, auf den trampelpfad, der durch wiederholtes begehen zum weg (im englischen auch: *walk*) wird – und einen unterschied bedenken zur strasse (englisch auch: *drive*). Weg mit diesem ich-jetzt-hier-nullpunkt, der in dieser, seiner bewegung eine einzelne, lebenslängliche linie ergäbe. Weg oder weg oder und?

Not only: nicht allein. Zu zwein oder vielen oder: auch, nicht ausschliesslich. Nicht ausschliessen, nicht vernichten; andres sein lassen, anders und auch sein lassen – und auch ihr. Ihr lassen und ihr tun; nicht nur eins, nicht nur seins. Ihres wie unseres, ours, was auch nach stunden klingt; unsres, gestundet – *now think of the difference of not yet ...*

•

Not yet, not only, not one: als ob dieses ich alles zur disposition stellen würde, was es positioniert, was es feststellbar macht, es als ein ich, als einzig bestätigt; als ob es aufgabe festzustellen, es aufgabe zu wollen; als ob es losliesse, lose [gewinne und nieten]: zufall zuliesse, alles andre: alles *mögliche*, das nicht ICH ist oder *auch*: sogar dieses ich in NICHT, diese uneins. *Not one*, was ja keineswegs *keiner* heisst, *no-one* nicht und nicht *nobody*. Das problem wäre als *n-body-problem* zu formulieren, das in der himmelsmechanik (und ganz ähnlich auch in der quantenmechanik) allein iterativ gelöst werden kann: per wiederholung, annähernd – als entfernung, differenz, distanz, abstand, als zwischenraum, spielraum, wahrscheinlichkeitsraum, in dem bewegungen kaum je eindeutig linear vorhersagbar sind.

Identität (*I-identity*) ist dabei nicht unmöglich, nur ein wenig wahrscheinlicher spezialfall (n R 2); vielleicht eine selbstbehauptung monotheistischer götter – kontrollfanatiker, die glücksspiele hassen – deren allmacht gedacht wird als ein in zukunft unbedingt realisiertes wollen: fiat voluntas Tua – *Thy will be done ... Thy will – will be – be done* – diese seltsame verschränktheit von *wollen* und *werden*, die im englischen aufscheint, eine differenz zwischen den sprachen sichtbar macht – und darin eine idee von göttlichkeit: dass zukunft bestimmbar sei, gewollt.

Mehr-als-eine sprache und das mannigfache jeder einzelnen von ihnen: gespräch, bewegungen (mancher, vielleicht ja vieler) im raum dazwischen, wo noch nicht fest steht, was ein wort bedeutet – nur offen, was es alles heissen kann (> *everything of one*), es freigestellt ist, sie freigestellt sind und zu einander so, dass ihre möglichkeiten sichtbar werden, realisiert werden können: wahrgenommen, als möglichkeiten, konjunktive, verbindlich, im kontakt, einander antwortend: korrespondierend.

Wie aber dies übersetzen? Was wiederholt die übersetzung eines satzes in eine andere sprache? Seinen «sinn»? Und hiesse das: eine deutigkeit, und das möglichst ein-deutig, 1:1, «richtig» gerichtet: ein eindeuten auf zb aussersprachliche sacheverhalte? Was gemeint sei? «Was uns der dichter damit sagen wollte»? *Thy will...* der dichter, der deuter, der richter, zu deut'sch: ein diktator, sprachbeherrscher mit weisungsbefugnis, der dem allgemeinen *random walk* orientierung geben kann, der sagt wo's langgeht (und der übersetzer sagt ihm das ganz genau nach?)???

Das ist nun tiefstes 20.jahrhundert, wird aber immernoch gern genommen. Nachlesen, nachdenken, nachfühlen, nachspüren, nachgehen, nachdichten, sich identifizieren (– Sie besitzen einen amtlichen ausweis für die erkennungsdienstliche behandlung von literatur?): die wortmacht, die sprachgewalt, *das sagen HABEN*, behaupten, beanspruchen mit der geste, die andre einschliesst: für sie zu sprechen. Sie zum schweigen bringen, ausschliessen. Ins unrecht setzen, recht haben wollen. Feststellen, verorten, zb auch wo und wer vorn ist: avantgarde?

Barbara
Köhler

79

Nebensetzen

Übersetzen: sätze, die sitzen, wörter, die sich nicht von der stelle rühren, an die sie gestellt sind, gestellt werden, wie stühle gestellt: tote dinge, objekte, auf denen sich platz nehmen lässt, platz, den man dann *objektiv* hat oder nicht hat, («was man schwarz auf weiss besitzt»): einen stuhl (den es ja sogar als heiligen gibt), position als possession und ein vorsitzender, der da das sagen hätte, im chefsessel – *the chair*. Besitzer, inhaber, eigentümer. 1 zu 1, einer und eins, eindeutig, per gesetz: seins.

Übertragen: etwas auf sich nehmen, es annehmen, tragen, um es weiterzubringen, weiterzugeben (vielleicht), weiter zu machen: als last, als auszeichnung; kraft darauf verwenden, energie, die man auch erhalten kann – *erhalten* als bekommen sowie *erhalten* als nicht-nachlassen-lassen – hat wohl (aktiv) zu tun mit entropie. Etwas tragen: es bewegen und halten, es *in bewegung halten*, vorübergehend nur und nicht zu fest, eher lose, doch ohne es fallen zu lassen. Übertragen: eine bewegung, einen impuls, energie.

Der übersetzer, der den satz vom stuhl im anderen sprachraum exakt so plazierte, dass er dem blick eines darauf platznehmenden lesers auf zb «die wirklichkeit» ein gleiches (ein identisches, 1:1) bild bietet? Keine abwegige vorstellung; so wird das oft und gern gesehn. Im rahmen einer flächigen geometrie.

Bloß – sollte man [um auch mal ein bisschen beim bild zu bleiben] mit Gertrude Stein nicht eher *musical chairs* spielen? Mit mehreren (n) stühlen und noch mehreren (n + 1) beteiligten, die sich bewegen und nur gelegentlich zum sitzen kommen und in unterschiedlichsten richtungen, keinesfalls aber alle: 1, one, einer oder eine auch *nicht*. Jede runde erzeugt aufs neue (wiederholt) die autobiographische konstellation I AND THEY: die oder der eine ohne sitzplatz, anders als sie, die anderen. Das ich, das da steht, entsteht durch differenz, dis-position, deplazierung; es besitzt keinen stuhl, es hat keinen platz, der die stelle zum ort machen würde, ist ja selbst dahingestellt, nicht sesshaft, verortet: wäre («sozusagen») ein *utopisches*.

Die regel besagt nun, dass das vom spiel auszuschliessen sei.

Diese regel aber dreht Gertrude Stein kurzerhand um: *In one two three/All out but me*. Das ist IHR spiel, ihres und ihrs, ohne das spiel aller sein zu sollen, zu wollen, zu können; *she* (heisst es an einer anderen stelle) *is not only but also all*.

Deswegen gibt es in ihrem spiel auch noch andere andere, gibt es mehr als eine mehrzahl: *when they went with them* wird auch der plural plural.

Das stehende, deplaziert entstehende ich aber ist bei Gertrude Stein nicht verlierer des spiels, sondern gewinn – im einklang von ONE und WON, eine aus differenz gewonnene einheit: aus der nicht-einheit mit den «anderen» (womöglich «allen»?) in einer ersten person plural, als WIR – was auch *möglich* wäre, ja doch gerade noch war: wir, die auf stühlen sassen, die wir *unsere* nannten, *ours*, uns gestundete, eine zeitlang zustehende stühle; dieses WIR, das in I AND THEY zerfallen ist. – Einerseits.

Von der anderen seite aber zerfällt es in «WE AND ONE» – bzw zerfällt das WIR eben nicht, sondern schliesst eins aus, n – 1, was so bei Gertrude Stein nicht vorkommt; das ist nicht *ihre* seite. Ist nicht ihre art, WIR zu sagen: um ein einvernehmen, eine gruppe, eine gleichheit, um identität herzustellen, damit eines als *anders* ausgeschlossen werden kann, in den negativen bereich verschoben, als verlierer aus dem spiel geworfen, als *loser*.

Die komplementäre möglichkeit wäre eine positiv-verschiebung, 1 + n: ein ausnahme-ich, und nicht als gewinner, sondern sieger, teil des WIR, aber darin gleichzeitig allen anderen überlegen. Das spiel entpuppt sich so als wettbewerb, womit auf feststellung (behauptung) eines «besten» gezielt wird, der oder das – ganz neutral, objektiv wie ein stuhl – gestellt werden kann, auf die oberste stufe vom treppchen: einer / eines über alle(s)... Kommt Ihnen die melodie nicht auch bekannt vor? Das alte lied vom bruder nr. 1 oder von der «sache», für die sich zu sterben lohnt; der offizielle sound des 20. jahrhunderts.

WE ist das personalpronomen, das Gertrude Stein nur in seltenen und auch eher seltsamen fällen verwendet. Ausgeschlossen wird es aber keineswegs.

Diese erste person plural schliesst die erste singular ja ein: es braucht ein ich, um WIR zu sagen; aber dieses ich kann kaum eins sein, ist nur 1 als teil: UNSEREINS, es schliesst

seinerseits andre mit ein, was implizit wiederum andre ausschliessen kann. *Andere* andere – doch ein pluraler plural wäre hier auch ausgeschlossen: es ist nur *ein* WIR möglich, eine erste person plural, da sie von der ersten singular identifiziert wird: es braucht ein ICH, um wir zu sagen.² Die ANDEREN (zu denen dieses ich nicht gehört, mit denen es sich nicht identifizieren kann) können ja nicht WIR sein, nur THEY, nur SIE; ihre seite wäre die *andere* seite – im minus, in der *minderheit* (wo differenz das ergebnis einer simplen subtraktion wäre und meist weniger meint – als WIR; wir meint WIR ALLE).

Ein eingeschlossenes ich, das mit sich andere einschliesst, in diesem WIR, ist seinerseits auch permanent vom ausschluss bedroht, von der vereinzelung, vom verlust seiner zugehörigkeit, die ihm aberkannt werden kann oder abhanden kommen. Dergestalt verkommt es auch zu einer privatangelegenheit; als einzahl ist es immer in der minderheit gegenüber der mehrzahl, die das WIR einschliesst – ausser im fall $n = 2$, in einem paar. Paarungen gelten als besonders private angelegenheiten. Dafür haben andre sprachen einen dualis. Im deutschen gibt es dafür akkusativ und komparativ, fragt sich wer wen, wer weniger und wer mehr; so wären wir wieder beim wettbewerb: wer zählt, wer mehr zählt und wer in einer mehrzahl sicher wir wäre (und wer nur eventuell mitgemeint)...

IHRE seite, ihre und ihre, einzahl wie plural, ist die ANDERE seite, nicht die EINE, die seine, und die rede ist von gender, grammatik: – beziehungsweisen; die rede ist auch von Gertrude Stein, but not only, nicht allein, die rede ist von einem ICH, das SIE sein könnte, eine wie viele, *auch* sein kann, und auch *sein*, but not only, nicht allein: *not one, not only, not yet*. Ein ich, das eher different als konkurrent wär (konkurrent ist auch nur ein anderes wort für mitläufer) – ich als konjunktiv: als möglicherweise, verbindlich, ein vielleichtes. Ein nicht-allein-ein-ich; die uneins, womit auch das einspurige zufallsgewusel diverser *random walks* zum tanz werden könnte: eine *ko*-ordinierte bewegung. Verhältnisse, die ins tanzen kommen.

[Ein ich, das SIE sein kann, nicht allein ER, und so auch das symbolische zu fall bringt; nicht bloß zu phall – zum zufall.]

Mehr-als-ein ich, das SIE sein könnte, ein gegenüber aus I AND THEY: als plural denkbar, doch nicht mehrheitsfähig, nicht als einvernehmlich im meinungsbildenden mainstream, wo so gern WIR ALLE gesagt wird; ein ich, das für sich steht und *mit* anderen, ihnen gleich und durchaus *minderheitsfähig* – und das will was heissen. Bei Stein verbindet es sich mit ihrer idee von genie: «... that so few people are me. That is to say in each generation there are so few geniuses», ohne dass diese ausnahme zur überlegenheit stilisiert würde: «This is one way of saying how do you do» – eher unerheblich, eher ein ganz

2 - [als gehöre auch grammatik zu jenen «hinreichend mächtigen formalen systemen», für die Gödels unvollständigkeitssatz gilt: sie seien entweder vollständig oder widerspruchsfrei; mit WIR wird konsistenz herzustellen versucht, identität als identifizierung von singular und plural. Identität, die gleichzeitig ausschluss bedeutet.]

alltägliches tun, etwas in der art von essenkochen, bettenmachen und abwasch, weit eher als heldenhaftes gehabe und singuläre leistung; ohne horror vor einer «ewigen wiederkehr des gleichen», eher mit zuversicht auf möglichkeiten, die dinge durch wiederholung zu ändern, sie auf sich zu nehmen mit leichter hand, zu tragen, zu bewegen, sich zu bewegen und – *may be, can be* – auch andere: SIE.

SIE als gegenüber, als zweite person: YOU – ebenso singular wie plural, und deutsch bitte mit etwas höflichem abstand, nicht gleich so einvernehmlich mit IHR oder per DU.

SIE als gegenüber: SIE und SIE – und dabei scheint sie, Stein seltsamerweise auch kaum zwischen dingen, menschen, tieren und wörtern zu unterscheiden: sie werden gleichbehandelt, plural – als gegenüber. Es wird keinerlei unterlegenheit unterstellt, keine hierarchie errichtet; hier wird kein selbstmehrwert per herrschaft kreiert, wird nicht nach gutdünken und gutsherrenart umgesprungen mit IHNEN, den ANDEREN als «material», als handle es sich um einen besitz, privateigentum, das man ja auch ungestraft verschleissen kann, kaputtmachen, wegwerfen oder meistbietend verhöckern. dinge, tiere, menschen; wörter.

Schliessen möchte ich mit einem letzten satz, dem letzten satz der ersten lecture von NARRATION; vier vorlesungen, die Gertrude Stein in Chicago gehalten hat, 1934 – zu einer zeit also, als das jahrhundert der diktatoren, der eskalierenden rassismen, nationalismen und ideologien gerade so richtig in fahrt kam. Ein satz als lecture: lektüre, lektion in pluralität – und in der tat.

I like the feeling of words doing as they want to do when they live where they have to live that is where they have come to live which of course they do do. In der übertragung von Ernst Jandl von 1971: *Ich mag das gefühl von wörtern die tun was sie wollen und was sie tun müssen wenn sie leben wo sie leben müssen also wo sie angekommen sind um zu leben was sie selbstverständlich auch tun.* Und vielleicht der differenz halber, nicht als konkurrenz, noch eine eigene version: *Ich mag das gefühl von wörtern die tun wie sie belieben wenn sie leben wo sie zu leben haben wo sie zu leben gekommen sind was sie selbstredend doch tun.* ●

Mladen Dolar

One Splits into Two

81

“One splits into two, two doesn’t merge into one.” This slogan has made a date in its time, and it has itself become dated, despite its air of universal truth. People of a certain generation, to which I belong myself, would immediately recognize it, quote it both emphatically and conversationally, appreciatively or ironically, whereas nowadays one can stand in front of a class full of students none of whom has ever heard this saying and has no inkling as to who might be its author nor what its bearing and impact may be. It is like talking Chinese. I take the risk of appearing as the caricature of a relic of a certain era, the risk to appear myself dated by taking this particular cue. The slogan combines the air of a purely mathematical axiom with a political guideline; under the cloak of its mathematical demeanor there lies a political dagger, a battle-cry, a call to class struggle. It takes under the same heading a mathematical adage, an ontological statement and a political stance. So why does one split into two, necessarily, both in mathematics, in ontology and in social texture? And why, once we arrive at two, a foundational split, one can never get back to the supposed unity of one?

But which two does the one divide into? The question of the two immediately turns into a double question, it redoubles itself, it poses two questions. On the one hand we have the numerical two as the first kind of two, raising the question of counting, of what accounts for counting, for getting from one to two. What pushes the count in its forward thrust? For if we have successfully managed this heroic feat of accomplishing the first step of addition, assuming that one plus one makes two, then there seems to be no stopping this process, we can reproduce this step again and again, and thus count to infinity. If we get from one to two, then three is already imposing itself, and four is on the horizon, and so forth. To be sure, what seems to be a simple operation, the most elementary of all, the one acquired with the first lesson in mathematics, is itself full of pitfalls and hidden traps, and one needs only to mention the name of Gottlob Frege, the set theory, the discussion about the suture, Alain Badiou’s intricate theory of numbers,¹ to remind us of the complexity of operations involved. But I will not follow this path. I can just simply suggest that the mystery pertains not so much to the problem of how do we get from one to two, but prior to that to the enigma of how do we get to the one at all. For it is already in counting something as one that there may lie a secret duplicity, a clandestine doubling, a hidden split, a minimal difference that only comes forth, that comes to “express itself,” by progressing to two. It lies in the initial move of how one, once posited, is already split and redoubled “in itself” before it redoubles itself into two entities, and thus provides the initial fuel that can subsequently be replicated into infinity. There lurks a doubling already in the bosom of the one, in the way in which we have assumed its being given. There lurks the hidden spring of its proliferation, something that will secure its infinite success. But in this way one has not really arrived at two, firstly, because the two which has been produced is still the hostage of the one, its extrapolation and extension, and secondly, one has not arrived at two but at more than two, at the two of many, since the process that one has instigated cannot stop with two, it is endowed with the push forward to multiply itself, so that “two” is a mere provisional stop-over, a halt from which we must hurry on.

1 - See Jacques-Alain Miller, “La suture,” in: *Cahiers pour l’analyse*, 1, 1966, pp. 37–49; Alain Badiou, *Le nombre et les nombres*, Paris 1990.

There is, however, the other side of this question, which is precisely the side of the Other. For what stands in opposition to the one is on the one hand the numerical two, to which we arrive by adding another one to the supposed initial one, the second one being just another one on top of the first one, it is of the same nature and cut of the same stuff as the first one. On the other hand there looms the other, the Other, its capital letter turning it into the “big Other,” underscoring and highlighting its emphatic nature and the drama implied in it. The question of the Other brings forth not merely the numerical two, the second one following the first one, but the question of something qualitatively different, something which is not a mere addition of another one, the extension of the first one, but something which would really present a two, a two heterogeneous to the one and recalcitrant to the progression of successional ones into infinity. For however much we count, however many ones we add to the first one, we cannot count to the two of the Other. The progression of counting extends the initial one into a homogeneous and uniform process, while the Other is supposed to present a dimension which would be precisely “other” in relation to this uniformity; something that would escape the propagation of ones and their infinite series. In a nutshell, the otherness of the Other, if it can be conceived, is a dimension that cannot be accounted for in terms of One. If the Other exists then we have some hope of escaping from the circle, and the ban, of One. It would present a two that would really make a difference, not merely a difference between one and another one, that is, ultimately, between one and itself, through its internal split. It would make another difference, irreducible to the delightful oxymoronic phrase “same difference.”

One can immediately appreciate the high philosophical stakes in the matter. A large part of modern philosophy, if not all of it, has placed itself under the banner of the Other, in one way or another, whatever particular names it might have used to designate it, and if it has thus espoused the slogan of the Other it has done so in order to establish a dimension which would be able to break the spell of One, and in particular its complicity with totality, with forming a whole. A simple opposition could be drawn between “one” and “One:” the one of the split that propels counting, and the One of unity and unification, the common denominator of multiplicity, the antidote to the split – and perhaps the metaphysical tradition started off by the step which immediately mapped “one” onto “One,” thus establishing an equation between the two. Hence the hidden propensity of One to form the whole, to encompass multiplicity and heterogeneity within the same underlying forming principle. That program was pronounced at the dawn of philosophy, at its Parmenidian origin, with the simple slogan of *ἓν καὶ πᾶν*, one and all – to conceive the all as one, to encompass the whole in its unity, and to take the one as the simple clue to the whole and whatever multiplicity it may present; to take the whole under the auspices of One. That slogan, *ἓν καὶ πᾶν*, the famous adage which has held in check the whole history of philosophy, was supposed to spell out philosophy’s mission, its grand traditional overarching chart, its task and its calling, in three simple words. So if the Other exists, if it can be conceived in terms other than the terms of one, then this would permit us to get out of this ban and this circle. Indeed, the task of modern philosophy, if I take the liberty of this grossly simplified and massive language, was set as the task to think the Other which would not be in complicity and collusion with the One of *ἓν καὶ πᾶν*, and thus the task to think the two, to conceive the Other which would not fall in the register of the One. In this massive parlance, the mission of modern philosophy would then be nothing less, and nothing more, than the invention of two. To propose just one showcase, I can take Alenka Zupančič’s book *The Shortest Shadow. Nietzsche’s Philosophy of the Two* from 2004, a book which lucidly and magisterially argues that Nietzsche’s feat, inaugural for modern philosophy, is his invention of the figure of the two. And I can cite as a further token another programmatic

statement from a different quarter, the quote that Michel Foucault has emphatically placed on the back cover of his two last books on the history of sexuality, the quote by René Char: “The history of men is a long succession of synonyms of the same word [in French: ‘vocalable’]. To contradict this is a duty [in French: ‘Y contredire est un devoir’, M. D.]”

The French “autre,” for the other, stems from the Latin *alter*, which basically means the other one of two, and two only (as opposed to *alius* or *secundus*, the second of many). Many languages have maintained a different word for the second of many and the second of merely two, not to be followed by a third and so forth. This etymological lead can already put us on the track of the problem of the two. It already gives us an inkling that the two poses a different problem than the second of many and that there is something there that defies counting. To get to the other of the two differs inherently from counting from one to two and then onwards, for if this other/Other exists one would not need to progress any further. There is the other of alterity and of alternative, to take two more words based on *alter* (there is also alteration and altercation). The other forces us to stop at *the figure of just two*, not allowing us the escape into infinity. Or rather, there is another kind of infinity that one has to envisage with the other as the other of just two, and one is immediately tempted to use the Hegelian opposition of a bad and a good infinity. This other, *alter*, is indeed something that resists the one and contravenes its oneness, while the second merely extrapolates what has already been encapsulated in the one and presents its prolongation. A notorious book by Simone de Beauvoir bears the title *Le deuxième sexe*, the second sex, a curious title upon reflection, which is indeed translated into German as *Das andere Geschlecht*, the other sex. For the title raises the simple question: the second of how many? How many sexes are there? Isn’t this a paramount case where she should have said “l’autre sexe?”² And as we will see, the question of the other is, in one of its facets, intimately linked with the question of sex and cannot be quite disentangled from it.

2 - Another possibility in French would be “le second sexe,” which means the second of two. In France they have “la deuxième république,” but “le second Empire,” the assumption being that the second republic is the second out of five (so far), while the Second Empire is the second and the last one, this is it.

I said “if the Other exists,” and this brings me to a very basic asset that lies at the heart of psychoanalysis and the work of Jacques Lacan. There is something like a spectacular antinomy at the bottom of psychoanalytic theory, an antinomy worthy of the famous antinomies of Immanuel Kant, who has brought the notion of antinomy to a pinnacle. There lies, at the limit of all possible knowledge, a series of antinomies in which one can propose one statement and its antinomic opposite without the possibility of resolving the matter, of deciding in favor of the one or the other, or merging the two into one. Antinomies bear on such spectacular and essential questions as these: Does the world have a beginning in time or is it infinite? Are we ruled by inexorable necessity or do we have access to freedom? The Kantian reason dwells on this at length, and has no means of resolving it – reason is supposed to be the principle of unity, yet it gets stuck in the “two” that it cannot reduce or sublimate, it dwells in an irreconcilable gap.

There is a Lacanian antinomy of the two, pertaining to the nature of the Other. One can pose it as the antinomy of two massively opposing statements, the first one being: “There is the Other,” which is the essential dimension that psychoanalysis has to deal with. Notoriously, Sigmund Freud spoke of the unconscious as “ein anderer Schauplatz,” the other scene, the other stage, a stage inherently other in relation to the one of consciousness, to its count and to what it can account for. It defies the count of consciousness, which is ultimately the homogeneous count of “more of the same,” the count providing sense as the unitary prospect, the One of unification. So there is the Other of the unconscious, and the unconscious, at the minimal, presents the Other of consciousness and its unitary sense. Lacan is notorious for his impossible style, the unreadable and undecipherable enigmatic texts, yet in maximum opposition to this there are a handful of his slogans, short, clear and lightning-like, like proverbs, counterintuitive and provocative, and one of them runs: “The unconscious is the discourse of the Other.” And another one runs: “The desire is the desire of the Other.” These two short statements place the unconscious and the desire clearly under the banner of the Other. There is the unconscious and there is desire, only insofar as they intimately pertain to the Other, they are “of the Other,” and the Other is

what agitates their intimacy. There is the Other at the heart of all the entities that psychoanalysis has to deal with, and this may be seen as a shorthand to pinpoint their specificity, to assemble them with a single stroke under one heading, the heading of the Other. What all these entities have in common is the fact that there is the Other at their core, which is of a radically different nature in relation to the realm of One. They present the rupture of unity, a crack in uniformity, a rift of counting and its homogeneous proliferation. So the Other could be taken as their minimal common denominator.

Yet this is but the first part of the antinomy, the part positing the Other at the core, the irremovable otherness, the alterity, the intimate Other which turns any intimacy “extimate,” in Lacan’s excellent neologism. The second part of the antinomy, in stark contradiction to the first one, states bluntly: “The Other lacks.” One can find it in this minimal and straightforward form in one of Lacan’s last public statements: “L’Autre manque. Ça me fait drôle à moi aussi. Je tiens le coup pourtant, ce qui vous épate, mais je ne le fais pas pour cela.” / “The Other lacks. I don’t feel happy about it myself. [As if it was a question of personal taste and preferences.] Yet, I endure, which fascinates you, but I am not doing it for that reason. [And one can mark in passing that there is something like a draft of an ethics of psychoanalysis there: to endure in the face of the lack of the Other, M. D.]”³ So the opposing part of the antinomy would be to extend it: “The Other does not exist.”

Now, how can the very dimension not exist on which psychoanalysis ultimately depends, on which it is premised? What is the status of this Other which is emphatically there, permeating the very notion of the unconscious, of desire etc., and which at the same time emphatically lacks? Can the two statements be reconciled in their glaring contradiction? Is this a case of a Kantian antinomy, exceeding the limits of knowledge and unitary reasoning? And how can one posit the Other as the very notion surpassing the boundaries and the framework of One, while maintaining that it lacks? Is this an exhaustive alternative, covering all options?

What, if anything, is the Other? I am taking this wording from Stephen Jay Gould and his essay *What, if anything, is a zebra?*⁴ Even zebras are not to be taken for granted, their existence may raise some questions, despite their flamboyance. But asking “what” already precludes another way of asking, namely “Who is the other, if anyone?” For the question of the other, and this is just a digression, is first dramatically posed in relation to another person, this alter ego next to me, the same as me and for that very reason all the more the Other. This is where the whole drama comes in of what Lacan famously called the mirror stage, the mirror stage “as formative of the function of the ego,” as the title of his inaugural paper runs. In this drama the *alter ego* is constitutive of the ego, precisely insofar as it is the agent of alterity, opacity. The foreignness of the Other emerges under the auspices of “the same.” It is only by this other and through it that one can assume the self of the ego as “my own.” The foreignness of the other intersects with the ownness of the self. On the one hand the other is homogenized, so that I can recognize myself in it, but only at the price of alienating myself in this image of the other – the other is the same as me, my double, and precisely because of that my competitor, opponent, my intimate enemy who threatens my life and integrity.

One can, in another quick aside, point to the fact that Emmanuel Levinas took his cue from this same constellation, from the question of “Who is the other?,” from the alterity of the other, epitomized strikingly and immediately by his / her face, in a way that cannot be circumvented and which circumscribes the very notion of the self. His whole enterprise hinges massively on the question of the two and how to conceive it, and on the ethics which follows from there, taking the Other as its guideline. This is his particular way of taking up the question of the two. But I will not pursue this further. →

3 – All translations from French and German in this essay M. D., Jacques Lacan, “Dissolution,” in: *Ornicar?*, 20/21, 1980, Paris, p. 12.

4 – See Stephen Jay Gould, “What, if Anything, Is a Zebra?,” in: *id.*, *Hen’s Teeth and Horse’s Toes. Further Reflections on Natural History*, Harmondsworth 1983, pp. 355–365.





What, if anything, is the Other? Lacan's first answer goes into the direction of the Other as the Other of the symbolic order, the Other of language, the Other upholding the very realm of the symbolic, functioning as its guarantee, its necessary supposition, enabling it to signify. And if this claim is to be placed within the general thrust of structuralism, then the name of the Other, in this view, would be the "structure." The Other is the Other of structure, and one can nostalgically recall its Lévi-Straussian underpinnings. What follows from there, in the same general thrust, is the notorious formula that "the unconscious is structured like a language," the formula which points into the same direction as the other one, that "the unconscious is the discourse of the Other." But what kind of Other is announcing itself with the structure such that the unconscious is ruled by it, structured like it? What Other is the unconscious the discourse of? It is clear that Freud's three inaugural books, *The Interpretation of Dreams*, *The Psychopathology of Everyday Life* and the book on jokes, all single out the unconscious as a series of "marginal" phenomena which pertain to language, but which appear as its slips, its cracks, its short-circuits, its breaches, its temporary out-of-jointness, not as something belonging to its normal, standard and universal use. They pertain to homonymy,⁵ verbal contaminations, puns, mix-ups, which all condition what Freud has described as the process of the work of the unconscious, to be put under the two broad headings of "condensation" and "displacement." They are condensed and displaced in relation to the signifying One of language.

5 - If the quote by Char used by Foucault placed the history of men under the banner of a long succession of synonyms, then in a first simple view one could maintain that what contradicts synonymy can be seen as the realm of homonymy. Against the unity of meaning which can be expressed by different means while remaining the same, there is the disruption of erratic similarity of sounds which does not heed meaning. The unconscious, at its minimal, contradicts synonymy by homonymy. Could one say: the one of meaning vs. the two of homonymy?

Thus we have two perspectives on this linguistic and more broadly symbolic structure, which epitomizes the Other. The first one, stemming from Ferdinand de Saussure, treats language as a system in which all entities are differential and opposite. None of them has any identity or substance of its own, they are only defined by being different from one another, their whole being is exhausted by their being different, and hence they cling together, they are bound together with an iron necessity of tight interdependence. But the second perspective, the one that Freud opens up with the unconscious, opens the slide of contingency within this well ruled system. The words contingently and erratically sound alike, not ruled by grammar or semantics, they contaminate each other and reverberate, they slip, and this is where the unconscious takes its chance of appearing in cracks and loopholes. The first perspective hinges on necessity, ruled by differentiability, and this is what makes linguistics possible; the second perspective hinges on contingent similarities and cracks. It is the nightmare of linguistics, for its logic is quirky and unpredictable. It pertains to what Lacan has called "linguisterie" and "lalangue." It pertains to what Alfred Jarry, the immortal Jarry of *Le roi Ubu*, has called pataphysics, the science which, as opposed to metaphysics, deals with the exception, the contingent, the non-universal.

So if we have on the one hand the Other of the Saussurean structure, or system, then the unconscious presents rather a bug in this system, the fact that it can never quite work without a bug. The structure slips. What was supposed to work as the Other, the bearer of rule and necessity, the guarantee of meaning, shows its other face which is whimsy and ephemeral and which makes the meaning slide. The Other is the Other with the bug. And what is more, this is what makes the Other Other – not the structure but the bug which keeps derailing it. The bug is the anomaly of the Other, its face of inconsistency, that which defies regularity and law. Inside the Other of language, which enables speech, there emerges another Other, which derails speech and makes us say something else, or something more than we intended. Yet these anomalies, these slips and cracks, do not form another system, they do not amount to another Other which would give rise to a parallel system, doubling the first Other as something which would be

more radically and "really" Other. This is the point of Lacan's thesis, another one of his proverbs, that "there is no Other of the Other." The Other of the bug (of the unconscious) is not the Other of the Other of language and structure, they share the same location. The second Other cannot be seized and maintained independently as another Other, the Others cannot be duplicated and counted.⁶ Yet, given that there is no Other of the Other, it would still be misguided to say that there is only one Other, since it is not to be counted as One. It is cracked and haunted by lack, pestered by a bug, and this is precisely what makes it the Other. There may be no Other of the Other, but this does not make the Other one. The bug makes it uncountable.

The unconscious opens up an alterity within the Other which is of a different order than the symbolic Other and its differentiability. It presents a moment of heterogeneity within the homogeneity of differences that constitute the symbolic. The structuralist structure was based on the "univocity of difference," as it were, on the postulate that differences can be predicated homogeneously, univocally, in the same way for each element, which was only made of differences. But the alterity of the unconscious is not cut of the stuff of differentiability, it opens a difference which is not merely a symbolic difference, but which is, so to speak, different from difference itself. It is a "difference within the difference," another kind of difference within the symbolic one, a difference recalcitrant to integration into the symbolic, and yet only emerging in its bosom, with no separate realm of its own.

6 - Which also means that there cannot be a dialectics of the Other. In Hegelian terms the Other would be something that redoubles itself and thus reflexively sublates itself, which would entail the "Aufhebung," the sublation of the Other, its self-mediation with One, the alienation of One in the Other and then its return – by way of the Other of the Other – to the initial One. This seeming radicalization of the Other would amount to its neutralization.

There is a problem which has haunted the whole history of psychoanalysis, namely whether the goal of analysis should ultimately be the integration into the symbolic of what is recalcitrant to it, thus the integration of the unconscious, censured chapter of one's history into the universe of meaning, in order to make sense of it and eventually do away with it. For to interpret means to endow with meaning that which has defied meaning as an alien body, to arrive at the point where we are able to understand what the unconscious tries to say, to state in a straightforward manner what it was saying in a roundabout way; which would amount to remove it as the discourse of the Other, and hopefully live happily ever after. The second difference of ineradicable alterity would thus be incorporated into the first difference and would stop haunting us or determining us behind our back. Let's make the unconscious conscious? Let's integrate the two back into one? Is the aim of psychoanalysis to do away with its object and thus to make the analyst superfluous, to strive for his / her unemployment? To do away with the Other and reconcile it with One? To lift one's alienation in a self-reflexive appropriation of the self-produced and self-inflicted Other? But all this comes to nothing, for the basic tenet of psychoanalysis is rather that no such lifting is possible, and that the very notion of subjectivity pertains precisely to the impossibility of such self-appropriation. The subject is premised on "two." One becomes the subject precisely in relation to an alien kernel within the symbolic order that cannot be symbolically sublated. This makes the subject of the unconscious of a different nature than the ego. There is the Other which constitutes the inherent split of the two, the two not to be merged back into one. Although the otherness of the Other has no ontological

consistency, it nevertheless persists. It does not establish a separate Other of the Other, it persists solely within the Other. So the bottom line would be: there is an irreducible two, an irreducible gap between the One and the Other, and the unconscious, at its minimal, presents the figure of the two, not to be sublated or fused into one. The problem here that remains is that, well, the Other does not exist.

Where does this leave us with our question of counting? The symbolic, with its minimal signifying element which is counted for one, can always be submitted to a count, and it proceeds metonymically. Its mathematical formula could be $(n+1)$: for every signifier there is a $(+1)$ signifier, always to be extended and continued. But the Other, which constitutes the two, as opposed to $(n+1)$, cannot be counted. There is rather a $(n-1)$, a subtraction from the battery of signifiers which leaves like a hole in the system, a lack, a missing signifier, but which is always presentified by an excess, a surplus, but a surplus which is not of the order of $(+1)$, not a numerical addition, a surplus which makes for the two which cannot be seen as another one. To put it another way: it is the signifier that enables counting, that makes possible that something can be counted for one.⁷ It is the mark of the unitary trait Freud has called "ein einziger Zug."⁸ The signifying slip, however, is not countable, it is not in the register of the unitary trait, it points to the Other of counting and thus makes for the two.

Yet the figure of the Other as the Other of language, structure, code, the symbolic order, is but one face of the Other. In Lacan we can read the following, which seems to confront us with a very different agenda: "The Other, in my parlance, cannot be anything else but the Other sex." / "L'Autre, dans mon langage, cela ne peut donc être que l'Autre sexe."⁹ "The Other, if it may be one, must certainly have a relation to what appears as the other sex."¹⁰ "The Woman must be related to the signifier of this Other insofar as, as the Other, it can only remain always the Other."¹¹ It appears now that the other face of the Other may well be the face of the woman, and that the Other is inherently and at the same time the Other of sex, of sex as the Other, sex under the auspices of the irreducible two. But not the two of count.

If in the first instance it seemed that the Other is a highly disembodied entity, which has to do with signifiers and structures, then in this other aspect it an Other which sticks to the body, most intimately, and presents its rift. Not the rift of language, but the rift of our natural bodily being. This implies that the sexual difference, if this is the name of this rift, is not a difference that could be encompassed or covered or accounted for in terms of the signifying difference, the difference of Saussurean differentiability, that is, in terms of One, its replication and its split. It does not present the two of counting, based on counting for one and then extending this count, it pertains to the "other" difference which cannot be counted and stops at two, that is, at the difference of the one and the Other. But according to the other part of our Lacanian antinomy, the Other lacks, it does not exist, it has no ontological consistency on its own, it rather marks the persistence of a difference which eludes the series of signifying differences and cannot be captured by them. Consequently, it would follow that the Other, as "the Other sex," does not exist either, and this is indeed the consequence drawn by Lacan's notorious dictum, which caused so much havoc, that "the Woman doesn't exist". If the Other is the Other sex, this conclusion inevitably follows – but the trouble is that the non-existence does not make it vanish.

There is an enigma which sticks to the very discovery of psychoanalysis. In his inaugural three books Freud presented the unconscious as the new object of the new science, something that can be summed up by the Lacanian dictum "the unconscious structured like a language," that is, like a derailment of language, its constant slippage. Then in 1905 he published the *Three Essays on the Theory of Sexuality*, a surprising work in respect of the first three books. For the focus of this new book is not the language and its vicissitudes – there is rather an astounding absence of any linguistic considerations –, but the body and its vicissitudes, its deviations from natural needs and from natural maturation. It is not the body of firm substance and natural causality, the physiological body, Freud analyzes but a body haunted by a cut, and it is this cut into the physiological causality that conditions and produces the drives. It is both an epistemological cut, sorting out the inside / outside divide and the transition between the two, and at

7 - Lacan takes up "la coche" as the elementary function of the signifier, the mark, the cut, made by the primitive hunter to count the killed animals. He deals with this at length in the unpublished seminar on *Identification* (1961–1962).

8 - See Sigmund Freud, "Massenpsychologie und Ich-Analyse," in: id., Studienausgabe, 10 vol., Alexander Mitscherlich u. a. (Hgg.), Frankfurt a. M. 1969–1974, vol. 9, p. 100.

9 - Jacques Lacan, *Encore*, Paris 1975, p. 40.

10 - Ibid., p. 65.

11 - Ibid., p. 75.

the same time a cut into enjoyment. The epistemological cut appears as something that can only be sustained by the cut into enjoyment. Sexuality, such as Freud describes it, is placed within a cut into the body, causing the bodily needs to deviate from their natural goal and espouse another aim. Their natural path being cut, they get entangled into a web of additional, surplus enjoyments, coming on top and coloring all the rest, the side-show taking the center stage. To put it in our terms of counting, bodies can be counted, but the cut makes for the uncountable entities, for what Freud most appropriately called “partial objects,” that is, the objects “less than one,” not to be counted as one. But this is precisely what makes for the two, the two heterogeneous to the numerical ones.

It seems that the discovery of psychoanalysis has taken two different entries, divided between two spheres that have no common ground nor common measure, but if we take the two entries together, then one could propose that it is the very interface between those two heterogeneous realms that produces the object of psychoanalysis. We have two areas, one defined by the signifier, the unconscious, desire; and the other one defined by body, drive, sexuality, enjoyment, partial objects. With Freud they appear in separate books and it cost him a lot of trouble to try to reconcile them. From here one could propose Lacan’s major thesis on “what, if anything, is the Other?” To make it quick, both realms, language and body, taken by the bias of the unconscious and of sexuality, can be brought together under the same heading of the Other. The Other of the unconscious (structured as language) and the Other of body and sex both intersect in the Other as two faces of the same interface. One face of the Other points in the direction of the symbolic order and the signifier, the other face is the face of the Other sex, that is, of sex as the Other, that which in every relation to sexuality presents the dimension of the heterogeneous and pertains to the cut.

Etymologically, sex is the cut, in many languages. But is it the cut in half (as in Plato’s legendary theory, put into the mouth of Aristophanes, of all people, and thus into the realm of comedy)? Is it the cut into two? How many sexes are there? The question has already been raised by the title of Beauvoir’s book. If sex is section, rather a vivisection, does it cut into two only? There is a wide-spread criticism going around that aims at the binary oppositions as the locus of enforced sexuality, its regimentation, its imposed mold, its compulsory stricture. By the imposition of the binary code of two sexes we are subjected to the basic social constraint. But the problem is perhaps rather the opposite: the sexual difference poses the problem of the two precisely because it cannot be reduced to the binary opposition nor accounted for in terms of the binary numerical two. It is not a signifying difference, such that defines the elements of structure. It is not to be described in terms of opposing features nor as a relation of given entities pre-existing the difference. It presents the figure of the two precisely by being irreducible to the one of count replicating itself. The two that we are after is not the binary two of equal or different ones, but the two of the one and the Other. One could say: bodies can be counted, sexes cannot. Sex presents a limit to the count of bodies, it cuts them from inside rather than grouping them together under common headings. The sexual difference establishes the two precisely because it cannot be numerically counted for two nor squeezed into a binary opposition.

One can briefly hint at the question of the phallus in this context. In the traditional view and as the pragmatic rule of thumb it has served as the simple discriminatory factor supposed to distinguish two sexes. One either has it or not, which should suffice. This is where a simple anatomic contingency meets the basic trait of the signifying logic, the difference between “marque” and “manque,” the mark and its absence. The presence or absence of a privileged anatomic marker follows the same logic which fuels the differential structure, it coincides with its elementary matrix. The “phallic signifier” can thus serve as a model for the signifying difference, based on presence or absence of differential traits. The privilege of the phallus could thus be seen to follow from the overlapping of two spheres, the signifier and the body, which both coincide in this privileged spot. The phallic difference would thus

present the very model of the first difference, the oppositive and binary difference, the Saussurean difference. It would seem that in this relation to the sexed body it obtains its hidden reference point, standing at the core of production of signification (hence the title of one of Lacan’s notorious *Écrits* *The Signification of the Phallus*).¹² But here is one of the basic tenets of psychoanalysis: the sexual difference cannot be accounted for in terms of phallic difference. It eludes the phallic logic. It stands in difference to this logic as such, as another difference irreducible to presence or absence of differential traits, irreducible to phallus as signifier. This is why the sexual difference cannot be written – it is what does not cease not to be written.¹³

¹² - See Jacques Lacan, “The Signification of the Phallus,” in: id., *Écrits*, Bruce Fink (transl.), New York 2006, pp. 575–584.

¹³ - See Lacan, *Encore* (note 9), p. 87. As opposed to this, phallus is something that ceased not to be written with the advent of psychoanalysis. “Phallus [...] – the analytic experience ceases its not being written. This to cease being written implies the point of what I have called contingency. [...] Phallus, which was in ancient times reserved for Mystery, has through psychoanalysis ceased to be written precisely as a contingency. Not any more,” *ibid.*, pp. 86–87. What was veiled as a Mystery turned out to be the banal overlapping of the signifier and the bodily contingency, see Zupančič, *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge (Mass.) / London 2008, pp. 205ff.

To be sure, language constantly attempts to capture the sexual difference by its means, and perhaps this defines a very basic linguistic gesture. The most general classification of nouns, in most languages, follows precisely the sexual pattern in order to establish the roughest of divides, that into masculine and feminine gender. This opposition, supposedly taken from nature, is used as the most elementary guideline to sort out the vocabulary. But the spectacular metonymic proliferation in all directions testifies to the impossibility of the task. When anything can be grammatically sexed, then nothing can be, and the very instrument of such classification is ruined by its own success. In François Truffaut's *Jules et Jim* there is a famous line where Oskar Werner, as a German, tells Jeanne Moreau (not merely a French woman, but a French woman *par excellence*): "What a strange language is French where 'l'amour' is masculine and 'la guerre' feminine!" In German, with "die Liebe" and "der Krieg," it is the opposite, supposedly how it should be if we are to follow "a natural pattern." In Germany love is the domain of women and war is the domain of men, while in France, reputed for its hang for perversion, it seems to be the other way round. "Make love not war!" would have a completely different meaning and impact in Germany or in France. So taking the sexual difference as the pattern of grammatical gender makes for the general confusion. The infinite possibilities of extension in any direction make the difference flourish, while the guiding principle becomes completely blurred. Everything can be accounted for, and squeezed into the mold, in terms of gender, except for the sexual difference itself which serves as the model. The difference on which everything may be modeled persists as a real which cannot itself be seized as a difference.¹⁴

If there is a real of sexual difference, a real which makes for its two, irreducible to the two of count or the expansion of One, then it can be most simply and economically epitomized by Lacan's dictum: "There is no sexual relation" / "Il n'y a pas de rapport sexuel." There is a two, but there is no relation. The program for this series on the *Figure of Two* invoked among other things the image of the two, the satisfaction or the spell provided by a symmetrical image, a doubling structuring the image. Perhaps the best known figure of such an image is the image of yin-yang and its disposition in the Tao sign. It is an image which has massively served as support for an entire cosmology, ontology, social theory, astronomy. It gives figure precisely to the two (and only two) poles of masculine and feminine, and the image is formed in such a way that they complement and complete each other, in perfect symmetry. There is a circle, and the circle itself is divided by the half-circle lines. The masculine and the feminine principle, their conflictual complementarity, are taken as the clue which informs every entity, indeed the entire universe. What does this image convey? There is a strong thesis presented in it which one could spell out like this: there is a relation. There is a sexual relation. Every relation is sexual. The relation exists emphatically, conspicuously, in a demonstrative manner, in the complementarity of the masculine and the feminine, in their perfect balance, the perfect match, and can serve as a paradigm for everything else. Everything can be interpreted in the light of this image. This thesis implies and manifests even more: there is sense. The image serves as the visual embodiment of sense that can provide everything else with sense. Sense consists in the relation. The paradigm that regulates sense also regulates the sexual relation.¹⁵ It has the power to bestow sense, stemming from the two. So this sign states: one divides into two, and the two merge into one. Exactly the opposite from the other notorious Chinese dictum: one divides into two, but two does not merge into one. For Lacan the Aristotelian ontology is like our western version of yin-yang, it makes analogous assumptions about *ύλη* and *μορφή*, matter and form, the feminine and the masculine. Ontology is always secretly sexualized, it is premised on the hidden assumption about the relation.¹⁶ So the thesis that there is no sexual relation implies a strong ontological thesis: there is an irreducible

two, but no relation, not even, and especially not, the relation of count. There is the Other (of the unconscious, of sex), but it cannot be counted for one. It lacks, it does not exist, but nevertheless, and this is the whole problem, its non-existence does not amount to a simple zero, a nothing.

What, if anything, is the Other? Of what the Other is the name? It is the Other of the symbolic, but naming the locus where the symbolic slips – the Other is the Other of the bug, not of the order – and this is the place where the unconscious sneaks in and where the subject of desire takes its slippery hold. And the Other is the Other of sex, of the body, of enjoyment, the surplus enjoyment, the drive, the partial objects, the heterogeneous excess which is the bug of sexuality and can never be assigned to its place. Those are the two directions of the initial discovery of psychoanalysis, and the notion of the Other takes them together under the same roof, it names together, under one heading, in the same framework, that which in language and in the body presents both lack and excess. And this lack/excess emerges precisely at the interface of bodies and languages, at the interface of these countable entities, at their overlapping, their infringing of one upon the other.

14 - The same goes for the difference between activity as masculine and passivity as feminine, the common image describing the sexes, which greatly preoccupied Freud. In the *New Introductory Lectures* he speaks about this spontaneous assumption and advises against it: "Es erscheint mir unzweckmäßig und es bringt keine neue Erkenntnis," Sigmund Freud, "Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse," in: Freud, *Studienausgabe* (note 8), vol. 1, p. 547. This is an imaginary difference, an image that we impute to sex, which may be telling, but it is not an affair of knowledge.

15 - Lacan comments briefly on yin-yang in *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth 1977, p. 151.

16 - See Lacan, *Encore* (note 9), p. 76.

On the first pages of his last big book *Logiques des mondes* Alain Badiou has proposed the term “democratic materialism” to name the prevailing and spontaneous set of assumptions which form the contemporary doxa. According to him, this democratic materialism can be summarized with one “ontological” statement: “There are only bodies and languages.”¹⁷ “Il n’y que des corps et des langages.” There is the firm being of bodies, their proliferation, their striving for pleasures and enjoyment, the increase, growth and expansion of life; and there is the multiplicity of languages, the democracy of their plurality and proliferation, multiculturalism, minoritarian practices, all of them entitled to recognition. Democratic materialism is the spontaneous idealism of our times – nobody believes any longer in the salvation of the immortal soul, we firmly believe in bodies and languages. Badiou’s addition to this axiom is simple: “There are only bodies and languages, but apart from that there are truths.” / “Il n’y a que des corps et des langages, sinon qu’il y a des vérités.”¹⁸ There are truths which are of a different order than bodies and languages, they engage subjectivity and raise a claim to universality, but they do not exist on some separate location somewhere else. For our particular purpose we could say that they emerge precisely with that excess at the interface of bodies and languages, something that psychoanalysis brings together under the names of the unconscious and of sexuality. They emerge at the intersection which prevents the neutral coexistence of bodies and languages, in a subtraction from the regime of bodies and languages, epitomized by the Other. Bodies and signs can be counted, but the Other makes for a two which is uncountable. The axiom of democratic materialism has a corollary: there are only bodies and languages, but there is no Other. The promotion of their expansion and proliferation precludes the Other. And this is where our adage that the Other lacks takes precisely the opposite direction: it does not mean that, since it lacks, we are only stuck with bodies and languages, happily or unhappily stuck, it means that the very existence of bodies and languages has to be put into question. It is the two of the Other that undermines their multiplicity and proliferation. The two which is neither one nor multiple provides a precarious hold on truth.

The question of the two has a pre-Socratic air to it, it aims straight at the first principles, it strives to pinpoint the minimal conditions of thought, starting with one and two. So let me finish with the pre-Socratics and the minimal, and let me raise the final issue of materialism (as opposed to its democratic variety). The first appearance of materialism in the history of philosophy is linked to the atomists, and most notably to the figure of Democritus. What is atomism, if not a radical attempt to submit bodies, and the whole matter, to count. Matter can be counted, and the atoms are its indivisible elements, the hard particles that enable counting. Or so it would seem. The atom would thus be the pure minimal element of matter that cannot be reduced any further, and this is what enables them to be counted for one. Yet, this is not their sufficient definition, as Georg Wilhelm Friedrich Hegel was quick to point out. The particles require the empty space, the void where they move and which surrounds them, and if we single them out as units, we have to include the void as “the other half” of their firm being.

“The atomistic principle, with these first thinkers, did not remain in exteriority, but apart from its abstraction contained a speculative determination, that the void was recognized as the source of movement. This implies a completely different relation between atoms and the void than the mere one-beside-the-other [in German: ‘Nebeneinander,’ M. D.] and mutual indifference of the two. [...] The view that the cause of movement lies in the void contains that deeper thought that the cause of becoming pertains to the negative.”¹⁹

17 – Alain Badiou, *Logiques des mondes*, Paris 2006, p. 9.

18 – Ibid., p. 12.

19 – Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (red.), *Werke*, vol. 6–7, Frankfurt a. M. 1979, vol. 6, pp. 185–186.

20 – Lacan, *The Four Fundamental Concepts* (note 15), pp. 63–64.

21 – Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vol., Walther Kranz (ed.), Berlin 1934, vol. 2, p. 174, fragm. 156.

So the minimal element of matter is not the atom as the indivisible particle, but a double entity composed of the particle and the void, of being and nothing; of “marque” and “manque.” The most palpably material seems to behave like a signifying structure. When matter is submitted to count one hits upon the signifier and its dyad. One did not have to wait for Saussure. However far we divide, we always get to a split entity, split into itself and its absence. Yet, the Hegelian view is not the whole story, for in this way we would precisely get to the one of (numerical) count, thus perhaps catch and spell out the secret of counting at the dawn of philosophy, but we would not get to the figure of the (uncountable) two. But this figure is there in Democritus, in the very way he conceives the atom, and Lacan singled it out:

“[...] *tuché* brings us back to the same point at which pre-Socratic philosophy sought to motivate the world itself.

It required a *clinamen*, an inclination, at some point. When Democritus tried to designate it, presenting himself as already the adversary of a pure function of negativity in order to introduce thought into it, he says, *It is not the μηδέν* [non-being, M. D.] *that is essential* [...] *but a δέν*, which, in Greek, is a coined word. He did not say *έν* [one, M. D.], let alone *δν* [being, M. D.]. What, then, did he say? He said, answering the question I asked today, that of idealism, *Nothing, perhaps?* – not *perhaps nothing*, but *not nothing*.”²⁰

Lacan takes up the coinage of a new Greek word by Democritus, *δέν*, a strange entity which escapes the alternative between being and nothing: it is not a being but neither is it a nothing, it gives an existence to negativity, yet not by being something that one could identify or lay one’s hands on or count as one. The word stems from the negation of *έν*, one, and this condenses our problem. *έν* can be negated in Greek in two ways, either as *οὐδέν* (objective negation) or as *μηδέν* (subjective negation), and they would both mean “nothing” (although with a different shading), “not one” (or “not even one”). *δέν*, which is an improper word formation, means like “less than one, but still not nothing.” It is a tricky word that caused a lot of headache to classical philologists – they have amply commented on this famous fragment 156. Hermann Diels translates this curious word by “das Ichts” (“Das Nichts existiert ebenso sehr als das Ichts”²¹ – and most curiously, the German neologism “das Ichts” was

introduced already by Meister Eckhart). Barbara Cassin, a formidable French scholar, proposes a French translation for *δέν*, which is “ien” – not “rien,” nothing, but “ien,” precisely “not nothing,” as Lacan says;²² or alternatively “iun,” not one. The English translation by W. I. Matson proposes the “hing” as opposed to the thing: “Hing is no more real than nothing” or “Hing exists no more than nothing.”²³ So what is this entity, *δέν*? Not something, not nothing, not being, not one, not positively existing, not absent, not countable – and thus providing the minimal figure of the two.

This is perhaps the closest that philosophy, at its dawn, would ever come to what Lacan, at the other end, would name “objet a,” the object *a*, and which he saw as his crucial contribution to psychoanalysis, his key theoretical invention. I can only hint that Lacan speaks about this at the end of the session on repetition, where he raises the question of *τύχη* and *ἀντόματον*, and he brings together the Aristotelian *τύχη* with the *δέν* of Democritus, this nothing, as one of the clues of repetition. One can simply and rather summarily say that *δέν* is also what is at stake in repetition, an entity which is being repeated without having a proper consistency or identity, a cause of the derailment of causality, but which cannot be given a separate ontological stature, an entity inhabiting a crack, not a positive being but not a nothing.

Lacan speaks of *clinamen*, a deviation, an inclination, which has already taken place with Democritus’ invention of *δέν*, a *clinamen* from the grand ontological tradition which was then being instituted, a deviation precisely from *έν* και *πάν*, *clinamen* from the One. *Clinamen* was the word used by Democritus’ follower Epicurus, in a further development, the deviation of atoms which stands at the origin of the universe. Let me just recall in passing that the young Karl Marx in 1841 dedicated his doctoral dissertation in philosophy to the subject of *The Difference between the Philosophy of Nature of Democritus and Epicurus* (*Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie*), where he insisted at length on the question of *clinamen*. This has hardly ever been brought in conceptual connection with his later philosophical path, but one could perhaps see in it something like a parable: a *clinamen*, a glitch, which lies at the beginning of the post-Hegelian era, a slight inclination, a slip, a departure from the horizon of the great philosophical tradition, from a grand narrative stretching from Parmenides to Hegel, a *δέν* opening another era after the end of philosophy. There is the sort of history of materialism yet to be written – from Democritus and Epicurus to Marx and Lacan²⁴, and to Samuel Beckett.

I will leave the last word to Beckett. When pressed about the philosophical interpretation of his work he said in a letter in 1967: “If I were in the unenviable position of having to study my work, my point of departure would be the ‘Naught is more real ...’”²⁵ So Beckett himself proposed the Democritus fragment 156 as the clue (one of the two clues) to his entire work. He used it already in *Murphy* (1938), his early novel, and then again in *Malone Dies* (1951), but more emphatically, *δέν* as “not nothing” is precisely the “unnullable least” that Beckett singled out in one of his last works, *Worstward Ho!* (1981). It can be seen as the name of what is at stake in Beckett’s relentless endeavor of reduction and perseverance, and the “unnullable least” is perhaps a very good name to think the figure of the two which resists the One and defies counting. ●

22 - See Barbara Cassin, “Pour une sécheresse logique,” in: Yannick Haenel / François Meyronnis (ed.), *Ligne de risqué, 1997–2005*, Paris 2005, p. 46. Now amply and magisterially in Alain Badiou / Barbara Cassin, *Il n’y pas de rapport sexuel*, Paris 2010, pp. 60–94.

23 - W. I. Matson, “Democritus, Fragment 156,” in: *The Classical Quarterly*, 13, 1963, pp. 26–29.

24 - “[Democritus] was no more materialist than anyone who has some sense, for instance me or Marx,” Jacques Lacan, “L’Étourdit,” in: *Autres écrits*, Paris 2001, p. 494.

25 - He proposes two points of departure: “‘Naught is more real ...’ and the ‘Ubi nihil vales ...’, both already in *Murphy* and neither very rational,” Samuel Beckett, *Disjecta*, New York 1984, p. 113. The second one, *ubi nihil vales ibi nihl velis* stems from the 17th century Dutch occasionalist Arnold Geulincx.

ET
TA

...is
...that lets
...winer
...Store

99

...
...
...
...
...

99

...
...
...

FORAZO

the second victim of day. The...
...the top of the...
...on wooden...
...Other...
...to police.

At Mount St. a... who was
on his way home, said he had been
knocked off his feet. The... of the
blasts, which were all put...
apart, turned everyday items...
rooms and DVD's into deadly...
tools.

"Hundreds of perfumes and deodorants
were flying in the air like small
rockets," Mr. Hanson said outside
Kaiser Hospital, which was quickly
overwhelmed with victims. "I was
wounded in my right leg."

Police officials said the blasts had

Continued on Page A11

Illinois Is Putting Lottery on Block For Quick Pay

By CHARLES DUNN
and KENNY ANDERSON

The state of Illinois yesterday took
the first steps in setting up a state
lottery system, hoping to raise as
much as \$18 million a year for
who, in the...
give them...

...to get
...to the...

them...
selling...
others...
dream...

Alenka Zupančič

The Double and Its Relationship to the Real

There is a very singular and undoubtedly very fascinating figure of the Two, which has – among different figures of the Two – a rather distinguished status, due to the important role it has played in art, especially in literature. This is the figure of the double and, more broadly speaking, of redoubling. In the following discussion of this figure I will not speak so much about its history and its articulations in literature, but will rather focus on its fundamental structure and its philosophical implications. In order to do this, I will engage in a dialog with an author who has dedicated most of his philosophical work to this topic, albeit from a very specific critical perspective. The author is Clément Rosset, a very interesting figure of contemporary French philosophy, although (and strangely) not so well known and translated outside France. I will be arguing as much with Rosset as against him; for, several irreconcilable differences notwithstanding, Rosset develops many things which, in my conceptual space (strongly curbed by the Lacanian theory), resonate in a surprising way which can be very productive to engage with.

To begin with we could say that the double is not exactly a one, yet it also does not constitute a two in the ordi-

nary sense of the term. It seems to be neither one, nor two. Two identical bottles of beer are not doubles, as far as there is place for both in the reality of, say, our refrigerator. And if we think of it, the notion of a double presupposes not so much the sameness of appearance or manifestation, as the sameness of the time and place. The figure of the double involves a duality or a two that compete for the same time and place or simply for the same reality as structured by time and space (for in reality, there is never place / time for both). It seems that – to take the example of the entities called people – we do not simply inhabit a certain place and move in space, but also, and on a more fundamental level, carry our place with us wherever we go. Even if we appear somewhere as completely out of place, or at an utterly wrong time, we still seem to be “ourselves” ontologically speaking – we are out of place in relation to some symbolic configuration, but it seems that we can never be out of place in the real; in the real we are always at our place (and time), which is finally our (only) real. At this level, we are either at our place, or else we are not at all (we have no being). The double is precisely what is threatening at this very ontological level, for it introduces an “impossible” split into the very homogeneity of this real, that is into the very homogeneity of being and its “taking place.” We can get a good grip of what this means in the following aphorism by Stanislaw Jerzy Lec, a famous Polish aphorist: “Who knows what Columbus might have discovered had America not blocked his way!” This suggestion of a double is a very ingenious one, for it suggests that reality itself is the double which has most literally usurped (blocked) the place of something else.

So, if the figure of the double implies something more than one, it also implies something less than two: it is not about two constituted ontological entities, but rather something

that induces a doubt into the (original) one as ontological entity. Rosset is very right in pointing out this characteristic of the double. He reverses the standard diagnosis of Otto Rank who linked the anxiety in the face of a double to our primordial fear of death. We usually consider the reality of the double to be “better” than ours – and in this sense it can indeed seem that the double represents an immortal instance in relation to the subject (which is Rank’s thesis). However, the real source of our anxiety is not simply our future death, but above all our (present) non-reality and non-existence. It would not be so hard to die if we knew for sure that we have at least lived; but it is precisely this life, as perishable as it is, that the subject starts to doubt in the cases of “split personality” or appearing of a double. In the ill-fated couple in which I am united with a phantom other, the real is not on my side, but rather on the side of the phantom: it is not the other that redoubles me, it is rather that I am the other’s double.¹ In short, when my double appears, my present existence (my being as such) appears as utmost uncertain. Hence, and to repeat: the figure of the double it is not about two constituted ontological entities, but rather something that induces a doubt in the (original) one as ontological entity.

Let this suffice as introduction, and let us now first look more closely at Rosset and his arguments. Rosset dedicated most of his philosophical work to the theme best encapsulated in the title of his central book *Le réel et son double*. In it, he develops his arguments around the following fundamental observation: the real always tends to strike us as impossible to tolerate in some way – too cruel and disagreeable, or else too simple and idiotic. In our general relationship to the real he thus recognizes an attitude that betrays both anxiety and contempt (disregard): anxiety as to the fact that the real is really *only just* what it is, and the coextensive contempt for the real in its “idiotic” simplicity and plainness. Hence a whole number of strategies that aim at circumventing the real, and replacing it with something else which we then declare to be the actual, true real. On the basis of numerous examples Rosset develops a lucid and often amusing analysis of these strategies, pointing at their common denominator, which is the redoubling, or duplication of the real, and the enthronement of its double.

First of all I would like to suggest that the notion of the real and its redoubling that he presents via different examples and their different

94

1 - See Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris 1984, p. 91.

2 - This structure has been analyzed exemplarily by Octave Mannoni in his article “Je sais bien mais quand même,” in: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris 1969, pp. 9–33. It is therefore quite curious that there is no reference to him in Rosset’s book.

3 - All translations from French in this essay A. Z., Rosset, *Le réel* (note 1), pp. 21f.

modalities is not as uniform as Rosset pretends, but involves in fact two different notions. One implies a real that roughly corresponds to reality with all its difficulties and inconveniences, and in relationship to which we have the habit of practicing a whole lot of “illusions” – to borrow Rosset’s own term. This notion of illusion is very specific, and it refers neither to an erroneous perception, nor to denial. It rather corresponds to the following configuration: we (correctly) perceive a thing and do not deny this perception, yet we refuse the consequences that should normally follow from it. Rosset’s funniest example here is a comic play by George Courteline Boubouroche (1893). In this play Boubouroche learns at some point (a hint from a friendly neighbor) that his lover Adèle is regularly cheating on him with a young lover, in the very apartment he put her in. So he shows up there by surprise and finds the lover in the closet. But Adèle manages to convince him very quickly that in spite of what he sees, she is guilty of nothing, that it is Boubouroche himself who is guilty of unspeakable vulgarity for busting on her like this, and that he is the one who has to apologize and ask for forgiveness. Which is what he does, furious with the neighbor who “misinformed” him. According to Rosset, Boubouroche’s reasoning can be summed up as follows: “There is a lover in Adèle’s closet (he never denies seeing this) – therefore Adèle is innocent and I am not a cuckold.” At stake in this notion of illusion is thus the following configuration: It is not that I do not want to see, and I do not deny the real that I see. But this is as far as I am prepared to go. I saw, I admitted, but do not ask any more from me. In all the rest I maintain my previous position. I go on as before, as if I saw nothing. One should point out that Rosset’s description here corresponds point by point to what psychoanalysis conceptualized with the notion of “(fetishist) disavowal” (“Verleugnung”), and which has precisely the structure of “I know very well (that this is how things stand), but nevertheless (I continue to behave as if it was not so).”² And, everything considered, the concept of disavowal might come closer to the mark of this configuration than the notion of redoubling.

There is yet another notion of the real and its redoubling at work in a series of Rosset’s central examples, which, in my view, cannot be utterly reduced to this same logic of illusionist duplication / disavowal. They have an even more far-reaching and interesting structure, and they deserve separate attention. These are examples of the oracular, prophetic literature, and this is Rosset’s crucial and masterful observation in respect to them:

“Oracles have a general and at the same time paradoxical characteristic that they come true and that they surprise with this very coming true. The oracle does us the favor of announcing the event in advance: so that the one for whom this event is destined has the leisure to prepare for it, and eventually to try to ward it off. The event is fulfilled such as it had been predicted (or announced by a dream, or some other

sort of premonitory manifestation), and yet this fulfillment has a curious fortune of disappointing the expectation at the very moment when the latter would have to see itself as utterly fulfilled. A is announced, A happens, and we are lost, at least to some extent. Between the event such as it has been announced, and the event such as it was fulfilled, there is a kind of subtle difference that suffices to baffle the very person who has been expecting precisely that what he is witnessing. He recognizes it all right, but he no longer recognizes himself in it. Yet nothing happened but the announced event. But the latter is inexplicably *other*.”³

Rosset supports this observation with numerous examples. There is, for instance, an old Arab tale that has seen many different versions, among which Somerset Maugham’s *The Appointment in Samarra*. But the most famous of these stories is of course *Oedipus the King*. And if we think of it, it is indeed very true that although what eventually takes place in this tragedy corresponds exactly to what has been predicted (that Oedipus would kill his father and marry his mother), we – together with Oedipus – cannot help but to be very much at a loss when it happens, or rather, when this turns out to be what actually happened. Rosset places this “subtle difference that suffices to baffle the very person who has been expecting precisely that what he is witnessing” at the core of what he recognizes as splitting or duplication of the real at work – in a quasi-general way – in our attitude toward the world; or simply toward the real: we cannot put up with the real in its idiotic simplicity and univocity, we simply cannot stand it that the real is only what it is, and has no *other* meaning or dimension.

The example of a fulfilled prophecy elucidates this general propensity to duplication by presenting its other side: it confronts us with an unwelcome (and surprising) coincidence at a point where our “normal” existence would be more than satisfied with a split or non-coincidence between two versions (or two meanings) of the real. We thus tend to put the real aside and to install a double in its place – a double that has the advantage of suiting us better. However – here I am still following Rosset –, as it is clear from the stories that treat the theme of the double (oracular stories or, even more directly, stories about doubles), *there is no possible double of the real*, the latter always wins in its singularity, eliminating the other person or version of the events. Any kind of a double of the real is impossible, since the real is by definition the same, and singular. What happens with the fulfillment of a prophecy (and Rosset suggests that, in this respect, all reality is structured like a prophecy) is that the expected event coincides with itself, and this is the very source of our surprise – for we have been expecting something different, albeit akin to it, the same thing, but not exactly like this.

This is why, according to Rosset, the sentiment of being somehow deceived, which always accompanies the realization of prophecy, is itself the peak of illusion. There is a deception involved in this all right, but not where we see it: we are deceived by the very impression that we have been deceived (that something else should have happened). The only illusion here is the illusion that we have been cheated, and that the realized event took the place of “something else.” (Here we come across the logic exposed by Lacan’s aphorism again: “Who knows what Columbus might have discovered had America not blocked his way!”)

We could say that, for Rosset, the real is out there as singular and unproblematic in itself, indistinguishable from its meaning. The other meaning (which can remain unspecified) is the result of the subjective will to illusion that

accompanies the impossibility of our relation to the real. So the coincidence between the two meanings that presents such a surprise and event for the subject is in fact only a mirage, an effect of a perspective illusion which saw a double where there never was more than a singular real (meaning).

Yet, not afraid of being cast as Rosset's caricature of Lacanianism, I am tempted to ask: Is this really all there is to these examples? Can the perplexity that accompanies a fulfilled prophecy really be reduced to a subjectively or even psychologically motivated (Rosset speaks of "dégoût" and "effroi" in face of the unique) illusion? In spite of giving a most powerful example and a most powerful description of what happens in such an event, Rosset fails, I believe, to recognize its real, precisely: that in order for a surprising coincidence of this kind to occur (that is if something is to coincide *with itself*), there needs to be a minimal difference already at work.

In order to show more precisely and concretely what I mean, let me take recourse to another related argument by Rosset, developed in a more recent book *Le régime des passions*. Playing on the double meaning of the French word "régime" (system (of government) and diet) Rosset develops his criticism of the notion of passion as a morbid craving for an unreal (de-realized, inexistent or unattainable) object. Hence a passionate love, in contrast to "real love," always aims at objects that it cannot really have (and goes to great lengths to assure just that), it is a passionate relationship with an unreal object. Even if there is a concrete person behind it, like for example in Jean Baptiste Racine's *Phaedra*, this person is precisely irrelevant as real person. This is a love for an object the approach to which and the enjoyment of which are infinitely deferred. According to Rosset, this amorous passion is the opposite of love. It is like a war machine dedicated to paralyzing and forbidding. Hence Phaedra "elects an object the enjoyment of which she forbids herself (I would even say that she elects him *so as not to enjoy him*), and then draws masochist enjoyment from her very pain."⁴ And this constitutes the other side of the "passion diet:" it involves enjoyment not in the object of passion, but in the passionate dieting itself. Rosset detects a similar passion structure (that is an unappeasable craving for, and fascination with, an obscure and unreal object) in avarice and in the passion of collectors: the real objects of these passions do not really count. The miser never enjoys his treasure (or its value): "The miser is fascinated by the aura of unreality in which he makes his money swim, but not by the money itself."⁵ What thus defines passion according to Rosset is less a search for something than a quest of an object defined by two fundamental conditions: that it is obscure and indefinable, and at the same time outside any useful reach (that is, both out of reach, and useless); and the more so the greater the passion in its morbid self-perpetuating logic. This is precisely what makes Rosset link the logic of passion to what is otherwise the central topic of his philosophical work, namely the theme of the double and its criticism. Briefly put: passion marks the hold that the fantasy of the double has over the perception of the real; it marks the fascination with the absence provoked by the undesirable presence of a real which does not satisfy (or no longer satisfies) us, that is to say the choice of the unreal to the detriment of the real. This is why Rosset rejects the famous formula of Henri de Saint-Simon "Nothing great happens without passion," and replaces it with: "Nothing mediocre happens without passion."

There is, however, something that Rosset moves over too quickly in both his theory of passion and in his theory of

the double and illusionary redoubling of the real. First, I would like to argue that there is a certain degree of de-realization or detachment involved in any real love that constitutes the very basis of the encounter and relationship with a concrete person. Paradoxically, this is something that Rosset himself very perspicaciously observes, without accepting the immediate consequences of this observation:

"Real love demands the reality of the loved person. Besides, the coincidence thanks to which a loved object is at the same time an existing object is, rather curiously, an inexhaustible subject of wonder for the lovers [...]: it is no longer 'you are here' that counts, but the fact that 'you are you.'"⁶

Real love necessarily wonders at the coincidence of the loved object with an existing object. This is to say that there is something of the order of surprising coincidence that takes place also in real love, and hence presupposes a minimal difference or split – this split does not occur only with the illusionist distortion. And, incidentally, the wonder here is very similar to the one evoked in one of the jokes that Freud quotes in his book on *Jokes and Their Relation to the Unconscious*: "He wondered how it is that cats have two holes cut in their skin precisely at the place where their eyes are."⁷

The logic of this joke points to a very significant dimension of any real engagement, or engagement with the real: in order for the real to be nothing but the *coincidence* with itself, as Rosset himself maintains, it also needs to be a split or minimal difference. In other words, this minimal difference on account of which it makes sense to say, not "Je est un autre" (Rimbaud), but "Tu est toi"/"You are you(rself)," is the very condition (and form) of real love. It is not only that real love demands the reality of the loved person; it is also, and primarily, precisely about this person's *coincidence with herself* as the other side of her non-coincidence, made visible precisely by the amorous encounter in the strong sense of the word. The split and the coincidence appear at the same time; or rather: the split appears as coincidence, they are, strictly speaking, one and the same.

In other words, I agree with Rosset that "real love," if we can risk this expression, is not the love

4 - Clément Rosset, *Le régime des passions*, Paris 2001, p. 16.

5 - Ibid., p. 17.

6 - Ibid., p. 28.

7 - Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, in: Angela Richards / James Strachey (ed.), id. (transl.), *The Pelican Freud Library*, 15 vol., Harmondsworth 1973–1986, Vol. 6, p. 97.

8 - Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris 1983, p. 234.

9 - See Clément Rosset, *L'école du réel*, Paris 2008, p. 89.

10 - Ibid., p. 90.

11 - Ibid., p. 93.

in which we let ourselves be completely dazzled or “blinded” by an abstract dimension of the loved object, so that we no longer see, or cannot bear to see, its concrete existence (and its always somewhat ridiculous, banal aspect). This kind of “sublime love” indeed necessitates and generates a radical inaccessibility of the other (which usually takes the form of eternal preliminaries, of inaccessible object of choice, or else the form of intermittent relationship that enables us to reintroduce the distance that suits the inaccessible, and thereby to “resublime” the object after each “use”). But, neither is real love simply something that takes its object “such as it is,” in the sense of homogeneity and (uninterrupted) continuity of its presence as real. The true miracle of love consists in *preserving the transcendence in the very accessibility of the other*. Or, to use Gilles Deleuze’s terms, it consists in creating a “circuit laughter-emotion, where the former refers to the little difference and the latter to the great distance, without effacing or diminishing one another.”⁸ The miracle of love is not that of transforming some banal object into a sublime object, inaccessible in its being – this is the miracle of desire. The miracle of love consists in the coincidence of the two objects (the loved and the existing object), which remains precisely this: a rather strange coincidence, rare in its occurrence, in relation to which one never stops wondering – that “you really *are* you.” Real, concrete love always includes and presupposes this kind of *minimal difference*. To illustrate this notion of “minimal difference (of the same)” I like to use a rather famous punch line from one of the Marx Brothers’ movies: “Look at this guy, he looks like an idiot, he behaves like an idiot – but do not let yourself be deceived, he is an idiot!” Or, an even better and less exploited example, also from the Marx Brothers (*A Night at the Opera*): After sitting with another woman for quite a while, Groucho Marx (Driftwood) comes to Mrs. Claypool’s table (she was waiting for him all that time), and the following dialogue ensues:

Driftwood (Groucho): **That woman? Do you know why I sat with her?**

Mrs. Claypool (Margaret Dumont): **No –;**

Driftwood: **Because she reminded me of you.**

Mrs. Claypool: **Really?**

Driftwood: **Of course! That’s why I’m sitting here with you. Because you remind me of you. Your eyes, your throat, your lips, everything about you reminds me of you, except you. How do you account for that?**

Indeed, this is not a bad answer to the impossible question: “Why do you love me?” – “Because you remind me of yourself.”

So, to repeat again my objection to Rosset: in order for a surprising coincidence to occur (as a singular real), there needs to be a minimal difference already at work in the same. One could assume that Rosset was aware of this problem, and that this is why he slightly changed his fundamental conceptualization of the real in his subsequent

work. Yet he changed it in a rather unfortunate direction, which brought him in a paradoxical position where, because of his very insistence upon the singularity of the real, his philosophy moved more and more in the direction of a dualism in which we have, on the one side, the real as a kind of primary substance, unattainable in itself, and, on the other side, the mode in which this real manifests, presents and represents itself.

Rosset first introduced the real as something that imposes itself as immediate and obvious, whereas the duplication strives to cover and de-realize it, by putting something else in its place. Duplication (or “another version”) thus presents itself as the only true real, reducing the immediate real to a mere appearance (this is also what Rosset defines as metaphysical procedure *par excellence*). In *L’objet singulier* (published 3 years after *Le réel et son double*), in the chapter entitled “Return to the question of the double,” Rosset makes a step further and reverses this conceptual edifice by – to put it simply – turning the question of the double into the question of representation. We now read that not only the real has no double. It is itself strictly speaking invisible. Along these lines Rosset writes that the invisibility of the real, to which the suggesting of the double leads, is a constitutive quality of the real, and that the real object is *in fact* invisible, so far as it is singular.⁹ This clearly indicates that Rosset now understands visibility as such already as a duplication, that is as a secondary representation of what manifests itself in it. The real is no longer the immediate evidence which we tend to put aside installing something else in its place, something supposedly more real than the real. The real is now the original, yet invisible and extremely precarious reality, with no face of its own. From the thesis that the real has no double it now follows – *sic!* – that

“by suggesting an obvious and radical transformation of its object, which it is supposed to imitate, the double is [...] the shortest detour by which it can happen to the real to become ‘visible,’ that is apprehended as close as possible to its reality, for it appears in the very obviousness of its invisibility.”¹⁰

And as if the reference to Jean-François Lyotard and his philosophical preference for the Kantian dialectics of the sublime were not yet explicate enough, Rosset goes on and directly uses Lyotard’s terminology in saying that the double thus manages “to *present* the real as *non-representable*.” Although Rosset suggests yet another way of accessing the real, namely through tautology (which is much more interesting and actually presupposes the notion of a “minimal difference”), the real rests fixated in this perspective as inaccessible in its singularity and simplicity. Moreover, even though he briefly entertains the idea that the contradiction which accompanies the real could be inscribed into the things themselves (i. e. into the real as such), Rosset rather concludes that the shadow cast upon the real by the disappointment of its double “does not affect so much the reality itself as the possibility of its being an object of thought.”¹¹ This way we get dangerously close to a somehow obscurantist concept of the real as fundamentally *inaccessible to thought*, or accessible only in a negative way, in a more or less extreme and lethal experience of the impossibility / failure of its double.

Rosset proceeds by simply presupposing an equivalence not only between visibility and the double, but also between the figure of the double and the figure of representation. Nothing whatsoever justifies this equivalence, except

if one takes the notion of the double to refer to everything but to what is normally called the double or the *Doppelgänger*. For the double is in fact the figure of the Same, of repetition (as *successful*, even if also catastrophic), and as such it differs both from the (imaginary) figure of the similar (as resemblance), and from symbolic identity (which relies on representation and, as such, on difference: I am always represented by something of an utterly different order than my being, and which does not resemble me – a name, for instance). On the other hand, the figure of the double does indeed belong to the investigation of the real and of its inherent impasses.¹² By the latter, however, I do not have in mind the impossibility, the failure of the double (or of a duplication), but instead its eventual and paradoxical *success*. In this respect it is indeed strange and telling that Rosset decides to present the structure of fulfilled prophecies as that of a failure, bearing witness to the impossibility of a double. For one could as easily defend the opposite thesis – that with a fulfilled prophecy we succeed precisely in getting a double. In other words, is it not rather that what a fulfilled prophecy in fact presents us with is a failure of difference (that is to say of redoubling in the sense of a different, alternative version of the events), and by no means a failure of the double, for the latter actually succeeds?

With its taking place the double eliminates its “original” and remains singular or unique. Yet the fact that the double eliminates the “first” (albeit the same) version of itself does not imply its failure, it rather implies that *the double itself is a figure of the singular*, that is to say, precisely, of the real. If the real has no double, it is on account of itself being a *successful double* (in the strong meaning of this word), realized in the very singularity of the Same (as repetition and not representation). The double is precisely not a figure of a two in the sense of a duality. Rather, it is two as singularity, it is a privileged figure of the singular, it is, so to say, the singular par excellence.

However, if the figure of the double is the singular par excellence, this does not mean that it is simply the figure of a One. Its singularity is, so to say, more radical than the singleness of a one. It does not count as one. Rather, it is an uncountable one. As I pointed out at the beginning, it is something which, while introducing a split at the very ontological level, makes an uncountable one out of a countable one. When a double appears, we no longer have a one, nor do we simply have two. The double could of course be said to duplicate, or repeat, a *one* (say an individual). Yet this repetition (when it “catastrophically succeeds”) is very much like the Deleuzian centrifugal force that does away with the oneness (in the formal sense of counting-as-one or identity) of what is repeated; not because we now have two, but because we have neither one nor two. In other words, something that we can take from the “outside” reality as a one, is singularized through repetition, which means, precisely, that it is the *same* and *unfamiliar* at the same time – which accounts for our surprise (at the same).

Another way of putting this would be to stress again that sameness and similarity / resemblance are two quite different things. The figure of the double is not simply about resemblance / similarity, which is amply testified to in examples of this figure in both comic and uncanny tradition and literature. The double is about two appearing at the same place-time, it is about *splitting the real*, and not about replacing one real with another (more or less illusory). In an analogous way, fulfilled prophecy, or love, reveal the split (they reveal it as, and through, coincidence). They reveal the

singularity of the real as split. Rosset begins with a (very Lacanian) notion of the real that catches up with us when we least expect it, and hits us as the “impossible” that (just) happened. Yet because he refuses to recognize in the split or in the schism that takes place at such occasion any sign of the real (except of its distortion), “his” real eventually moves in the opposite direction of ultimately withdrawing from our grasp in its invisible singularity. This is why I think that the Lacanian concept of the Real is in fact much more materialistic. If the Real always appears together with a split or schism (which is also what Rosset maintains), then this split should perhaps be considered as essential to the Real. Not only in the negative sense in which the reality splits in its failure to be (a visible) Real, but in a positive sense in which the Real is precisely the point where reality splits (becomes two) and coincides at the same time. If the Lacanian Real does not simply coincide with reality and its (norms of) visibility, it is also not something inaccessible beyond it. Rather, it is something that happens in and to this reality (say, as the collapse of its a priori fantasmatic structure.)

In conclusion, let me relate this to Friedrich Nietzsche and to what he proposes as one of the central figures of his philosophy, namely the figure of the *Mittag* (Midday). Nietzsche defines the Midday precisely as the moment where “One turns to Two” (“Um Mittag war’s, da wurde Eins zu Zwei”).¹³ With this paradoxical notion Nietzsche situates the inaugurating point of something new (a “new beginning”) neither at the time of morning or birth nor at the time of death but, so to speak, in the time of the “middle.” He also defines it by the moment of the “shortest shadow.” A chapter of *Twilight of Idols* treats precisely our theme: “How the ‘Real World’ at last became a Myth.” Nietzsche here replaces the difference between the real (world) and its appearance with the notion of the minimal difference of the same. He writes:

“We have abolished the real world: what world is left? the apparent world perhaps? ... But no! *with the real world we have also abolished the apparent world!* (Mid-day; moment of the shortest shadow; end of the longest error; zenith of mankind; incipit Zarathustra).”¹⁴

→

12 - For a more detailed account of this theme see Mladen Dolar, “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night.’ Lacan and the Uncanny,” in: *October*, 58, 1991, pp. 5–23.

13 - Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*, Marion Faber (ed. & transl.), Oxford / New York 1998, p. 180 (the “Concluding Ode” of the book).

14 - Friedrich Nietzsche, *Twilight of Idols and Anti-Christ*, Michael Tanner (ed.), R. J. Hollingdale (transl.), Harmondsworth 1990, p. 51.

Midday is not the moment when the sun embraces everything, makes all shadows disappear, and constitutes an undivided Unity of the world; it is the moment of the shortest shadow. And what is the shortest shadow of a thing, if not this thing itself? Yet, for Nietzsche, this does not mean that the two become one, but, rather, that one becomes two. Why? The thing (as one) no longer throws its shadow upon another thing; instead, it throws its shadow upon itself, thus becoming, at the same time, the thing and its shadow, the real and its appearance. When the sun is at its zenith, things are not simply exposed ("naked," as it were); they are, so to speak, dressed in their own shadows.

And at that moment it makes sense to wonder, as lovers do, that "you are you." ●

Antke Engel

Zwei

Von der Handlanger_in des Paares zur queeren Fluchthelfer_in



99

1 - Vgl. Annamarie Jagose, *Queer Theory. Eine Einführung*, Corinna Genschel u. a. (Hgg. u. Übers.), Berlin 2001. Sigrig Adorf und Kerstin Brandes haben dies als Motto für das von ihnen herausgegebene Themenheft zum Thema «Queer» der Zeitschrift *FKW* gewählt: Sigrig Adorf / Kerstin Brandes, «<Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen> – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory. Einleitung», in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45, 2008, S. 5–11.

2 - Vgl. Antke Engel, *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M. 2002.

Gerne wird betont, dass Queer sich einer einheitlichen Definition widersetzt. Es weigere sich eine feste Form anzunehmen, wie Annamarie Jagose so treffend formuliert.¹ Dennoch lässt sich vermutlich unwidersprochen behaupten, dass queere Theorie und Bewegung durch die Kritik der These von der Binarität der Geschlechter gekennzeichnet ist. Diese Kritik erfasst sowohl die normativ-hierarchische Zwei-Geschlechter-Ordnung, die abendländische Kulturen und Gesellschaften strukturiert, als auch die rigide Zweigeschlechtlichkeit, die das Verständnis von Subjektivität und Körper prägt. Vor dem Hintergrund einer naturalisierten Unterscheidung zweier Geschlechter werden Menschen in die strikte Alternative «entweder männlich oder weiblich» hineingezwungen. Zudem wird ein heterosexualisiertes Ideal der gegenseitigen Ergänzung auch auf die binäre Konstruktion von, unter anderem, Öffentlichkeit und Privatheit, von Körper und Geist oder Rationalität und Emotionalität projiziert. Ohne die naturalisierte Binarität, so das heteronormativitätskritische Argument, sei es nicht möglich, die sich fortwährend neu formierende Hierarchie der Geschlechter aufrechtzuerhalten und zu rechtfertigen. In diesem Sinne zeigen sich normative Heterosexualität und rigide Zweigeschlechtlichkeit als konstitutiv miteinander verflochten. Zudem erweist sich das Prinzip der Identität, das eine klar

umrissene, vorgeblich stabile Bestimmung von Geschlecht erst ermöglicht, als Normierungsproblem und wird durch Verweise auf Ambiguitäten, Mehrdeutigkeiten, Veränderungsprozesse sowie Strategien der Veruneindeutigung gekontert.²

Zwei-fel

Vor diesem Hintergrund scheint es höchst unwahrscheinlich, kontra-intuitiv oder gar eine logische Unmöglichkeit, im Kontext der *Queer Theory* mit der *Figur der Zwei* zu arbeiten. Dennoch ist es verlockend, wenn im Konzept dieses Themenheftes behauptet wird, dass die Zwei nicht als Paar, sondern als «ununterscheidbares Drittes» zu verstehen sei, angesiedelt zwischen Einheit und Vielheit, eine unzählbare Spaltung der Eins. Lässt sich somit mit der Zweiheit der Geschlechter aus queertheoretischer Perspektive doch etwas anfangen, was nicht auf eine Bestätigung heterosexueller Paar- und Begehrensphantasien hinausläuft? Verschiebt beispielsweise der Unterstrich, der bereits im Titel ein Zögern in die maskulin_feminin-Dualität einführt, die Zwei von den beiden Polen auf den Prozess des Aufbrechens oder des Aufschubs? Die Zwei als *suspense* / Spannung?

Den Antagonismus zum Fliehen bringen?

Ich bezweifle jedoch, dass die Zwei ohne weiteren Aufwand, ohne Unterstrich, ohne unterstützendes Drittes ein vielversprechender Weg der Infragestellung identitärer Einheiten und komplementärer Ergänzungen ist. Vielmehr unterliegt sie fortwährend der Gefahr, vom Paar erfasst und durch die binäre Ableitungsbeziehung A-Nicht A hierarchisiert zu werden. Sie entkommt nicht automatisch der additiv-identitären Logik, sondern muss dahingehend fortwährend im Werden bleiben. Sonst wird sie als Spaltung oder Dopplung der Eins – der ehemaligen oder potentiellen oder virtuellen Einheit – in deren Abhängigkeit verbleiben. Wenn die Zwei also Potential gewinnen soll, so entfaltet sich dieses gerade aus der Prekarität heraus, der die Zwei als Handlanger_in heteronormativer Macht (Identität, Komplementarität des Paares, Begehren der Hierarchie) unterliegt. Erst der fortwährende Einsatz eines Dritten kann die Zwei in die Unentscheidbarkeit von Einheit und Vielheit locken.

Meine These ist, dass die Figur der Dritten Seite des Spiegels genau diese Bewegung provozieren und Bilder liefern kann, die es der Zwei ermöglichen, aus der binären Identitäts- und Paarlogik hervorzutreten.³ Die Dritte Seite des Spiegels ist eine Heterotopie, eine queere Überschreitung der Lacanschen Spiegelmetapher, die nicht nur den Anderen, sondern die Andere_n_d_Anderen (*the other of the oOther*) ins Spiel bringt.⁴ Die Dritte Seite des Spiegels vereinnahmt die Zwei nicht, dringt nicht in sie ein, sondern treibt sie über sich hinaus und lässt sie fliehen. Aus dem Unterstrich werden rhizomatische Linien. Hiesse das aber auch, dass die Dritte Seite des Spiegels als Ort der Verbildlichung und potentiellen Artikulation, das heisst, als Erschaffung dessen, was neuerdings/künftig politisch sprechbar wird, zu verstehen? In diesem Artikel soll die Dritte Seite des Spiegels als eine politische Figur, eine Figur der Politik und des Politischen entworfen werden, die weit über eine Reartikulation von Subjektivität und Intersubjektivität (Selbst, Andere, Vielheit) hinausgeht. Ausgelotet werden soll, inwiefern die Dritte Seite des Spiegels mit der Zwei eine Kollaboration eingeht, und inwiefern dies eine Kollaboration ist, welche das spannungsträchtigste und doch treueste Paar der politischen Philosophie, den Antagonismus queer herausfordert.

Das Problem mit dem Antagonismus ist, dass er sich aus geschlechtertheoretischer Perspektive schon immer als unterkomplex erwiesen hat. So suchen marxistische Feministinnen seit langem nach Politikformen, die die Spaltung/en der Gruppe der Frauen durch den Klassenwiderspruch ernst nimmt und dennoch solidarische Praxen gegen klassenübergreifende Ausbeutung weiblicher Reproduktions- und Sorgearbeit und patriarchale Verfügung über Körper, sexuelle Praxen und Affekte umsetzen. Schwarze Feministinnen stellen Zusammenhänge zwischen rassistischer und klassistischer Herrschaft heraus, die jedoch keineswegs ausschliessen, dass sich kapitalismuskritische Bezüge als rassistisch erweisen und Geschlecht sowohl durch rassistische als auch klassistische und (hetero-)sexistische Privilegiensysteme geprägt ist. Nicht zuletzt zeigen manche heteronormativitätskritische Analysen, dass Homosexualität nicht vor Rassismus, nationalistisch-okzidental Überlegenheitsphantasien oder Androzentrismus schützt. Antagonismen addieren sich also nicht auf, sondern widerstreiten einander, und klare Grenzen verwischen sich. Wenn die Komplexität und Widersprüchlichkeit von Macht- und Herrschaftsrelationen erfasst werden sollen, kann das Politische nicht über einen Antagonismus gedacht werden, der sich als Opposition von Entitäten formiert, und seien diese noch so imaginär. Selbst dann, wenn ein Zusammenspiel unterschiedlicher Antagonismen behauptet wird, sind weder paradoxe Konstellationen zwischen diesen noch deren Verwobenheit, also die Frage, wie sie einander artikulieren, bedacht. Wird der Antagonismus trotz dieser widersprüchlichen Komplexitäten aus politischer Perspektive als interessant angesehen, dann genau deshalb, weil er homogenisierende Vereinnahmungstendenzen oder harmonisierende Toleranzrhetoriken – das Feiern der Eins – untergräbt und es erlaubt, Differenzen als Machtauseinandersetzungen zu artikulieren. Um jedoch der Illusion klar umgrenzter, homogener politischer Entitäten zu entgegen, ist es nötig zu fragen: Wie lässt sich Antagonismus so denken, dass er nicht auf identitären Gegensätzen oder eindimensionalen Widersprüchen aufbaut? Und warum sollte ausgerechnet die *Figur der Zwei* diesbezüglich vielversprechend sein?

3 - Vgl. Antke Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld 2009.

4 - Was bei Judith Butler schlicht «The Other of the Other» heisst, bringt im Deutschen diverse Übersetzungsschwierigkeiten hervor: Zum einen ist mehrdeutig, ob «die Andersheit» oder die oder der «imaginäre Andere» des oder der Anderen gemeint sind, und zum zweiten, inwiefern es sich um den Grossen Anderen (im Sinne der symbolischen Ordnung), die oder den sozialen anderen oder Anderen handelt – deshalb mein typographischer Vorschlag, «oOther» zu schreiben, vgl. Judith Butler, «Longing for Recognition», in: dies., *Undoing Gender*, New York 2004, S. 131–151.

Eine artikulatorische Theorie des Antagonismus, wie sie beispielsweise von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe sowie im queer-theoretischen Feld von Anna Marie Smith, Susanne Lummerding und Judith Butler vertreten wird, sieht diesen nicht aus Positivitäten formiert, sondern aus der unüberbrückbaren Kluft (*unbridgable chasm*), die die Unabschliessbarkeit jeglicher Identität und die Uneinheitlichkeit und Nicht-Harmonisierbarkeit des Gesellschaftlichen ausdrückt und sichert.⁵ Diese Kluft ist nicht als Abstand zwischen positiven Entitäten zu verstehen. Vielmehr entsteht sie aus einem Scheitern der Einheit, einer Bewegung der Negation, die eben keine neue, weiter gefasste Totalität konstituiert, sondern die Unmöglichkeit der Schliessung unterstreicht. Dies erinnert an das Bild der Zwei als unentscheidbar zwischen Einheit und Vielheit.

Wenn die Unmöglichkeit einer ungespaltenen Ganzheit, die Unmöglichkeit einer Integration von Gesellschaft, Antagonismus genannt wird, dann ist der Antagonismus die Vorbedingung des Politischen. Politik, auch antagonistische Politik, wird dadurch politisch, dass fortwährend Praxen und Entscheidungen notwendig sind, ohne dass diese sich auf sichere Sachverhalte, praktische Notwendigkeiten oder die «Wahrheit» eines antagonistischen Gegensatzes berufen könnten. Das Politische ist damit nicht nur Kontingenz, sondern auch Potentialität. Doch entfaltet sich diese Potentialität, wie Laclau / Mouffe und Butler nahelegen, als eine Potentialität der provisorischen Schliessungen? Oder verweist sie auf die unvorherbestimmbaren Möglichkeiten, die sich aus der Negation ergeben – eine artikulatorische Potentialität, die sich auf die kontingenten Möglichkeiten bezieht, die Kluft hervortreten zu lassen?⁶

Susanne Lummerding vertritt im Anschluss an Laclau / Mouffe und Lacan die Auffassung, dass provisorische Schliessungen nötig sind, um überhaupt Bedeutung zu konstituieren, dass Identitäten nicht ohne Ausschluss daherkommen, aber dass ohne Identitäten kein politisches Leben möglich ist. Dies ist ein Plädoyer für die Geschlechterdifferenz des Männlichen und des Weiblichen.⁷ Dennoch betont sie, und darin liegt eine entscheidende Verschiebung, dass der Fokus der politischen Aufmerksamkeit auf dem *going beyond*, auf dem unvermeidlichen Exzess jeglicher Identitätskonstruktion liegen solle. Um diese Bewegung des Überschreitens oder der Überdeterminierung zu verstehen, führt Lummerding den Begriff des Begehrens ein. Das Begehren richtet sich für Lummerding explizit nicht auf ein Objekt, sondern ist eine Bewegung, die genau durch die oben erwähnte Unmöglichkeit eines Abschiessens von Bedeutung initiiert ist. Dies deutet eine

Idee der unzählbaren Geschlechterdifferenzen als unendliches Werden an.

Eben dieses Verständnis von Begehren ist es, das für Lummerding eine Nähe zwischen Hegemonietheorie und *Queer Theory* herstellt und ihr erlaubt, die Bedeutung der *Queer Theory* für ein Denken des Politischen hervorzuheben. *Queer Theory* lässt sich für Lummerding keineswegs auf Geschlechter- und Sexualitätspolitiken verengen, sondern verfehlt sogar ihr Potential, wenn sie Geschlecht und Sexualität als sozio-diskursive Phänomene auffasst. Vielmehr gehe es darum, queer als analytische Kategorie zu verstehen, die auf eine konstitutive Logik verweist, die Logik des *going beyond*. Diese Logik der Unmöglichkeit der Schliessung ist es, die eine immanente Beziehung zwischen dem Begehren und dem Politischen herstellt:

«desire as a motion initiated and perpetuated by a logical impossibility. It is this impossibility – inherent to the logic of *language* – that induces the need to produce meaning in the first place and to incessantly seek for its (impossible) completion as a stable totality. And it is precisely this impossibility of closure, this *going-beyond*, which relates desire to the dimension of the *political*».⁸

Ich folge Lummerding in der Auffassung, dass eine artikulatorische Theorie des Politischen, die den Antagonismus als Kluft, als Unmöglichkeit der Schliessung fasst, nicht primär auf provisorische Schliessungen und deren immer erneute Anfechtung, sondern auf die Nicht-Schliessbarkeit selbst ausgerichtet ist – dass es, wenn eine_ so will, darum geht, die Kluft selbst zu artikulieren. Bezüglich letzteren Anliegens ist Lummerding allerdings ausnehmend skeptisch. Sie fürchtet, dass alle Versuche, queer als ein anti-identitäres Konzept zu bestimmen, erneut eine signifizierende Schliessung vornehmen: “to *denote* what anti-identitarian approaches intend to address, are – as articulations – *by definition* attempts to ‘get hold’ of ‘some-thing’ by signifying (i. e. by producing ‘some-thing’ in the place of ‘no-thing’)”.⁹

Ich halte es dennoch für sinnvoll darauf zu beharren, dass unterschiedliche Weisen und Formen des Artikulierens möglich sind. Deshalb soll hier gefragt werden, welcher Art die Artikulationen sind, die auf die logische Unmöglichkeit der Schliessung antworten. Sind Artikulationen möglich, die die offene Zukünftigkeit ausdrücken statt sie zu untergraben? Wären Ambiguität, Uneindeutigkeit, Paradox, Wanken und Schwanken entsprechend Formate eines *going beyond*? Würde dies bedeuten, die Kluft zum Anlass einer Bewegung des Begehrens zu nehmen, die Fluchtlinien hervorbringt, die den gegebenen

5 - Vgl. Ernesto Laclau / Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Michael Hintz / Gerd Vorwallner (Übers.), Wien 1991; Anna Marie Smith, *Laclau and Mouffe. The Radical Democratic Imaginary*, London / New York 1998.

6 - Zur Potentialität und zu den Möglichkeiten, die Spannung zwischen den Antagonismen (im Plural), die sich laut Laclau / Mouffe im Kontext sozio-diskursiver Politik entfalten und dem Antagonismus (im Singular), der als konstitutive Bedingung des Politischen gilt, in eine queere Politik der Paradoxie zu übersetzen, vgl. Antke Engel, «Desiring Tension: Towards a Queer Politics of Paradox», in: *Tension / Spannung*, Christoph Holzhey (Hg.), Wien 2010, S. 225–248.

7 - Bei Lummerding explizit als symbolische Positionen verstanden, die zwei unterschiedliche Weisen des Scheiterns am Wunsch imaginärer Ganzheit signifizieren; definitiv nicht als sozio-diskursive Gender-Positionen, vgl. Susanne Lummerding, *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien 2005.

8 - Susanne Lummerding, «Signifying theory politics / queer», in: *Hegemony and Heteronormativity. Revisiting 'The Political' in Queer Politics*, Maria do Mar Castro Varela u. a. (Hgg.), Aldershot 2011 (in Vorbereitung).

9 - Ebd.

Spiegelung und Gespiegeltes

symbolischen Ordnungen entkommen, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari vorschlagen?¹⁰ Oder unterliegen die Artikulationen, wie Laclau/Mouffe suggerieren, immer der Tendenz, die Hänge der Kluft zu sichern, indem sie provisorische Identitäten konstituieren?

Wäre es im Hinblick auf diese Frage des Artikulierens interessant, die Zwei ins Spiel zu bringen? Die Zwei, die, insofern sie die Unendlichkeit der Potentialität ausdrückt bzw. eine Figur der Unentscheidbarkeit zwischen Einheit und Vielheit darstellt, in der Lage ist, die Kluft sprechbar zu machen? Entstände, um auf Lummerding zurückzukommen, mit der Zwei eine Figur, die sich zwischen Etwas und Nichts schiebt; die, statt sich von einer solchen Alternative einfangen zu lassen, einen aufschiebenden Unterstrich aktiviert: *some-thing_no-thing*? Doch braucht es, so meine These, einen Unterstrich oder irgendeine andere artikulatorische Praxis, um in dem Dilemma, in dem die Zwei steht, die Verschiebung von der antagonistischen Spaltung der Eins oder dem sich ergänzenden Paar zur Unmöglichkeit der Schliessung vorzunehmen.

Vielleicht eröffnet der Spiegel den idealen Zugang zur Zwei? In Anbetracht von Spiegelung und Gespiegeltem – die als «sich Spiegelnde» niemals gleichzeitig in ihrer Gänze betrachtet werden können – wird klar,¹¹ dass die Zwei nicht eins ist, sondern sich aus etwas formiert, von dem sich weder sagen lässt, dass es das Gleiche noch dass es unvergleichbar ist. Im Vergleichen entsteht eine paradoxe Bewegung, die jedoch der Gefahr unterliegt, die Ambivalenz aufzuheben und entweder ins Gleiche oder in die endlose Vielfältigung der Differenz zu kippen oder die Zwei zum idealen Paar, die Spiegelung zur optimalen Ergänzung zu erklären. Auch letzteres, selbst wenn es die Unentscheidbarkeit zwischen Gleichheit und Differenz aufrecht erhält, ist ein Problem, insofern es die Zwei gegen aussen hin verschliesst und doch heimlich eine Einheit kreierte. Die paradoxe Spannung der Bewegungen aufzuheben, vom Vergleichen zum Vergleich zu kommen, hat in jedem Falle den Effekt, die Anerkennung der Ermöglichungsbedingung der Zwei, die Unentscheidbarkeit von Einheit und Vielheit, zu verhindern.

Insofern ist es reizvoll, die Zwei als Unmenge zu betrachten. Im Vorwort des gleichnamigen Buches wird die Unmenge nicht als grosse Zahl,¹² sondern als Unzählbarkeit charakterisiert; sie bezeichnet das, was ontologisch oder repräsentational keinen Anteil hat. In Anlehnung an Jacques Rancière heisst es: «Die Unmenge umfasst (auch) den Teil ohne Anteil, *part sans part*.»¹³ Wird also die Ambivalenz im Inneren der Zwei aufrechterhalten und diese Ambivalenz zugleich als eine angesehen, die die Zwei in paradoxer Bewegung über sich hinaus, nach aussen, in eine unzählbare Vielheit treibt, dann gerät die politische Dimension der Zwei in den Blick. Diese liegt gerade nicht darin, dass sie das Paar als Grundfigur der politischen Organisation, als Keimzelle der Pluralisierung oder als Verkörperung antagonistischen Kampfes fasst, sondern darin, dass sie Raum für die so genannten unbemerkbaren Politiken (*imperceptible politics*) eröffnet.¹⁴ Dies sind Politiken, die in den identitätslogischen Repräsentationsrastern nicht, oder zumindest nicht als Artikulation politischer Subjekte wahrgenommen werden können; Politiken, die sich auf Ebenen oder Weisen mit der Welt verbinden, die jenseits der üblichen Wahrnehmungsschwelle liegen, die Verbindungen stiften, indem Intensitäten sich affizieren und Bewegungen ungewöhnliche Wege oder Formen finden.

10 – Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.

11 – Werden Spiegelung und Gespiegeltes nicht getrennt in den Blick genommen, sondern gemeinsam, so erscheinen sie notwendig ausschnittshaft und perspektivisch verschoben.

12 – In diesem Buch, das den Untertitel *Wie verteilt sich Handlungsmacht?* trägt, werden Analysen politischer Macht- und Ungleichheitsverhältnisse dadurch eröffnet, dass die Trennung von Subjekt und Objekt durch deren gegenseitige Verflochtenheit in einer Unmenge hervorgehoben wird: *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, Ilka Becker u. a. (Hgg.), München 2008. Dies geht notwendig mit einer Entprivilegierung des Subjekts einher, ohne dass dessen Position, z. B. als Machthaber_in, noch definitiv bestimmbar wäre. Entsprechend wird die Verteilung (von Handlungsmacht) nicht als Aufteilung eines bereits bestehenden Ganzen, sondern als Spannungsverhältnis einer geteilten Situation verstanden, vgl. ebd., S. 8.

13 – Ebd., S. 9.

14 – Vgl. Deleuze / Guattari, *Tausend Plateaus* (wie Anm. 10); Dimitris Papadopoulos u. a. (Hgg.), *Escape Routes. Control and Subversion in the 21st Century*, London 2008; J. Simon Hutta, «Paradoxical publicness. Becoming-imperceptible with the Brazilian LGBT movement», in: *Rethinking the Public. Innovations in Research, Theory and Policy*, Janet Newman u. a. (Hgg.), Bristol 2010, S. 143–161.

Doch wo findet sich die Szene, in denen sich diese Politiken entfalten? Wie entsteht eine Öffentlichkeit, die heterogene, unerwartete Artikulationen schätzt und offen ist für unbemerkbares Werden?¹⁵ Oder: «Wie aber kann man mit dem rechnen, was noch keine Adresse hat, sich noch nicht als Teil konstituiert hat, sondern dies erst in der polemischen Szene des Politischen tun wird?»¹⁶ Auf der Suche nach der polemischen Szene, die Raum für unbemerkbare Politiken schafft – Raum, so würde ich fordern, sogar ohne dass diese sich jemals «als Teil» konstituieren müssen – erweist sich die duale Konstruktion von Spiegelung und Gespiegeltem als unbefriedigend. Auf dem Hintergrund der Überlegungen, die die Zwei als Figur der Unmenge zu denken trachtet, möchte ich vorschlagen, eine Dritte Seite des Spiegels mit ins Spiel zu bringen.

Die Dritte Seite des Spiegels

Stellen wir uns vor, dass der Spiegel eine absorbierende, eine reflektierende, aber auch diffraktierende (ablenkende) Seite hat. Letztere entdeckt nicht, wer um den Spiegel herumgeht oder ihn spaltet, sondern wer zwischen Spiegelung und Gespiegelten einen Freiraum, eine Unterbrechung, einen Aufschub, ein Nichts entstehen lässt. Es geht um eine Bewegung, die zögert, sich von der Spiegelung einfangen zu lassen, und stattdessen Interesse für die Bedingungen entwickelt, die die Spiegelung möglich machen. Was sind Bedingungen der Spiegelung und wie (ver)föhren diese uns zu einer Dritten Seite des Spiegels? Da wäre zum einen die Spiegelachse, der Drehpunkt, um den herum sich eine Doppelung entwickelt, die keine Doppelung ist. Zum anderen das, was Lacan das Begehren des Anderen nennt und womit er darauf verweist, dass wir uns nur durch den Anderen, im Begehren des Anderen und vermittelt der Bilder / Sprache des Anderen vor dem Spiegel stehen sehen.¹⁷

Der Spiegel ist für das psychoanalytische Denken eine entscheidende Metapher, um Identifizierungsprozesse zu thematisieren und Subjektkonstituierung zu denken. Hierbei steht die Spiegelmetapher jedoch bei Lacan nicht für eine Reflexion dessen, was sich vor dem Spiegel befindet, sondern für die reflektierende Kraft des Anderen.¹⁸ Das eigene Spiegelbild konfrontiert eine_n mit Bildern und Phantasien, in die sowohl Bilder von anderen einfließen, die im Rahmen psychischer Identifizierungsprozesse in die eigene Subjektivität aufgenommen worden sind (Imago), als auch Bilder d_ Anderen – idealisierte kulturelle Vorstellungen «männlicher», «weiblicher», «schwarzer», «weisser», «gesunder», «befähigter» KörperSubjektivität sowie deren Rückseite, die Horrorvisionen und Ängste verfehlter Körperlichkeit oder Geschlechtlichkeit.

Die Dritte Seite des Spiegels ist eine Figur, die für solche Identifizierungsprozesse steht, in denen die Spiegelung nicht einfach den Anderen reflektiert, sondern wo Identifizierung eine «Andersheit de_ Anderen» an das Selbst herantreten lässt. Donna Haraways Vorschlag, semiotisch-materielle Prozesse nicht als Reflektion zu verstehen, sondern die Diffraktion hervorzuheben, erscheint mir in diesem Zusammenhang hilfreich. Denn Diffraktion ist laut Haraway ein Prozess, der keine mechanische Verbindung vordefinierter

¹⁵ - Vgl. Hutta, *Paradoxical publicness* (wie Anm. 14).

¹⁶ - Becker u. a., *Unmengen* (wie Anm. 12), S. 10.

¹⁷ - Vgl. Jacques Lacan, «Die Bedeutung des Phallus», Chantal Creusot u. a. (Übers.), in: ders., *Schriften*, 3 Bde., Norbert Haas (Hg.), Weinheim / Berlin 1986–1991, Bd. 2, S. 120–132.

¹⁸ - Vgl. Jacques Lacan, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion», Peter Stehlin (Übers.), in: ebd., Bd. 1, S. 61–70.

Elemente (Selbst und Ander_), sondern das Sich-Ausprägen unerwarteter Verbindungen bezeichnet; Diffraktion bewirkt «effects of connection, of embodiment, and of responsibility for an imagined elsewhere that we may yet learn to see and build here». ¹⁹ Die Dritte Seite des Spiegels als ein «vorgestelltes Anderswo» («imagined elsewhere»), ein virtueller Ort, an dem das, was wir noch lernen müssen zu sehen, geschieht, nämlich, wie ich formulieren möchte: das Aufeinandertreffen der verschiedenen Andersheiten de_s_r Anderen im Begehren.

Begehren ist immer Begehren der Andersheit de_ Anderen

Wenn Judith Butler in dem Aufsatz *Longing für Recognition* den Vorschlag macht, dass das Begehren nicht einfach das «Begehren des Anderen» sei, sondern dass im Begehren «the Other of the Other» (wie es im Englischen ohne die geschlechtsmarkierenden Pronomen heisst) wirke, so provoziert sie damit eine subtile, aber entscheidende Umarbeitung des Lacanschen Spiegelstadiums. Statt das Begehren um den Phallus herum zu organisieren, schlägt sie eine andere Möglichkeit vor, das Begehren triadisch zu denken und der Opposition von aktivem Subjekt und passivem Objekt des Begehrens zu entgehen. Im Sinne der phantasmatischen Wunscherfüllung ist das Begehren also nicht als etwas, das sich zwischen Subjekt und Objekt (oder Subjekt und Subjekt) abspielt, sondern etwas, das immer für alle Beteiligten um ein «Drittes» herum organisiert wird: Die nicht-repräsentierbare «Andersheit d_ Anderen», die sich dennoch durch Zeichen, Bilder und Phantasien vermittelt. Das «Dritte» bedeute, dass in Begehrensrelationen ein Bruch oder eine Doppelung eingezogen ist: Im Begehren seien immer zugleich «konkrete soziale Andere» und das «Andere d_ Anderen» gemeint – diese beiden Dimensionen sind weder zu trennen noch gehen sie ineinander auf. Damit gibt es jedoch weder Geschlechtsidentitäten noch Begehrensformen, die glatt oder eindeutig in männlichen oder weiblichen, homo- oder heterosexuellen Formaten aufgehen. Entsprechend entsteht in der Aufmerksamkeit für «the Other of the Other» die Chance, Heteronormativität und binäre Geschlechterarrangements zu unterlaufen.

Dieses Unterlaufen benötigt jedoch einen Ort, bedarf des Szenarios, wo diejenigen, die Butler als ek-statisches Selbst bezeichnet, dem Ganzheitsphantasma abschwören und sich auf Begegnungen mit der Andersheit des Selbst und der Andersheit d_ Anderen einlassen können. Die Dritte Seite des Spiegels eröffnet den Raum dieser Begegnungen zugleich als eine Heterotopie und als das, was María do Mar Castro Varela eine «unzeitgemäße Utopie» nennt, eine utopische Praxis, mittels derer in die Gegenwart produktive «Orte ohne Ort» eingefügt werden, die neue Zukünfte antizipieren. ²⁰ Kann diese Dritte Seite des Spiegels, so soll nun abschliessend gefragt werden, zugleich auch

19 - Vgl. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991.

20 - Vgl. María do Mar Castro Varela, *Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und gelehrter Hoffnung*, Bielefeld 2007.

die polemische Szene der unbemerkbaren Politiken bilden, in der antagonistische Auseinandersetzungen nicht zwischen definierten politischen Identitätspositionen geführt werden, sondern um die Frage der Gestaltung der Szene und die Frage, ob dort das unentscheidbare Dritte zwischen Einheit und Vielheit artikulierbar wird?

Im Hinblick auf politische Praxen der Zwei liesse sich also formulieren, dass das Anliegen darin besteht, die Bilder der Dritten Seite des Spiegels ins Feld der Politik und des Politischen einzuspeisen. Dies ist als eine doppelte Herausforderung zu verstehen. Zum einen geht es darum, vermittels dieser Bilder die gesellschaftlich etablierten Antagonismen durch Fluchtlinien zu irritieren. Diese stellen entweder unerwartete Verbindungen zwischen den antagonistischen Positionen her – seien diese durch Begehren oder durch Vereinnahmung bedingt – oder sie lenken die Bewegungsrichtung der antagonistischen Kräfte ab («diffraction rather than reflection», wie Donna Haraway empfiehlt). Um einen politischen Kampfplatz herum, der ursprünglich durch eine Polarisierung zweier Kräfte gekennzeichnet ist, entsteht somit ein Netz von Bewegungen, die diese Kräfte umlenken, auf sich selbst zurückverweisen oder gewollte oder verhasste Bündnisse zwischen Macht und Widerstand eröffnen. Die Potentialität, die sich aus der Unmöglichkeit der Schliessung ergibt, bedeutet also für eine Politik der Zwei, die den Antagonismus als Kluft, als unentscheidbaren Aufschub zwischen Einheit und Vielheit fasst, dass Fluchtlinien entstehen, auf denen Begehren reisen kann, so dass Andere de_ Anderen einander begegnen. ●

Antke
Engel

105

Zwei

Vittorio Santoro

In Conflict with Static Conditions A Portfolio

Following pages:

Defamiliarizing Tactics, Twice
(2009–2010)

Diptych, two framed pigment prints on 210 gr. Canon Fine Art Premium paper, subsequently folded, mounts
37 x 29 cm (each paper size),
54 x 64 cm (each frame size)

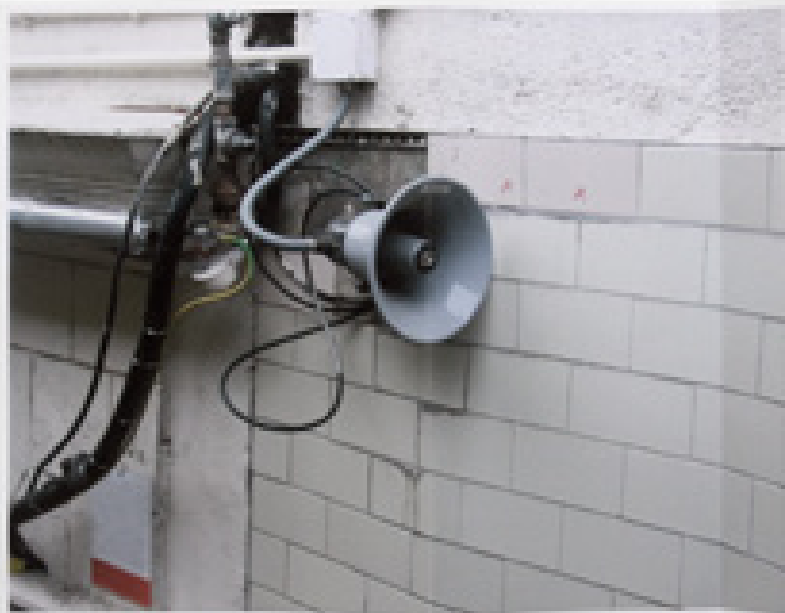
Plate (Kids) (2001)

Diptych, 2 aluminium plates, 2 c-print divided in two parts, plexi glass
Each panel 90 x 128 cm

How can I / Make it right, March–August 2005 (2005)

Time-based text work (6 months), diptych, pencil on paper, wooden frames
Each 37 x 49 cm (including frame)







HOW CAN I

WAKE IT RIGHT

Ruth Sonderegger

Einheit, Zweiheit, (Un-) Gleichheit Blinde Flecken – nicht nur bei Rancière

Ich möchte im Folgenden vor allem darlegen, warum ich den ursprünglich geplanten Text über Rancières politische Theorie der Gleichheit nicht geschrieben habe, zumindest nicht in der zuerst in Aussicht genommenen Form.

In ihrem Exposé schreiben Markus Klammer und Stefan Neuner ein paar Sätze, die sich meinen anfänglichen Überlegungen hartnäckig in den Weg gestellt haben:

«Die Wurzel des griechischen Wortes für Zwei, *δύο*, ist die gleiche wie die der Furcht (*δεδω*) und des Schreckenerregenden (*δενός*). Massimo Cacciari, der auf diesen Umstand hingewiesen hat, lokalisiert den Ursprung der Geste der philosophischen Reflexion in jenem Moment, in dem sich die Welt (der Griechen) für immer in *zwei Teile* aufgespalten hat, und die Figur der anderen als schreckenerregende am Horizont aufgetaucht ist, als die persische Expansion in die Ägäis hinauszugreifen begann. Dem Denken der Einheit, welche die Philosophie jetzt hinter diese Spaltung zurückzuprojizieren beginnt, bleibt in dem Maße eine Tendenz der Gewaltsamkeit eingeschrieben, als sie das Eigene und das Andere, das Eine und das Viele als eine dichotomische Entgegensetzung begreift. Für die abendländische Tradition, die – wenn man hier folgt – in einer gewalttätigen Konfrontation (der Griechen mit den Persern) wurzelte, bleibt jedenfalls charakteristisch, dem anderen eine absolute Differenz zu unterstellen, die entweder mit paranoider Faszination betrachtet wird oder das aggressive Bestreben hervorruft, sie auszulöschen.»¹

Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, der im Rahmen der Camille Graeser Lectures 2010 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich gehalten wurde.

1 - Markus Klammer / Stefan Neuner, «Die Figur der Zwei. Exposé», in diesem Heft, S. 19.

Damit ist der Ursprung des abendländischen Denkens unmissverständlich in einer gewalttätigen Konfrontation lokalisiert. Diese Konfrontation war mir – sicher nicht zuletzt als Philosophin – offenbar unangenehm. Ich habe es daran gemerkt, dass ich in der Beschäftigung mit der *Figur der Zwei* nach immer neuen Ansätzen in der Philosophiegeschichte gesucht habe, die ein solches gewaltsam dichotomisches Denken (bzw. Handeln) zumindest temporär unterbrechen, grundsätzlich unterlaufen oder jedenfalls produktiv verkomplizieren. Denn wäre dem und der Anderen qua Denken tatsächlich «eine absolute Differenz zu unterstellen, die entweder mit paranoider Faszination betrachtet wird oder das aggressive Bestreben hervorruft, sie auszulöschen», dann wollte man wohl kaum mehr ein denkendes Wesen sein. Zum Glück gibt es in der abendländischen Philosophiegeschichte viele Vorschläge, die Auswege versprechen: etwa die Tradition des universalistischen Denkens; ein Denken, das von Anfang an mit Überschüssen umgehen musste, die alle Räume, Zeiten und Grenzen zwischen uns und den anderen transzendieren, noch lange bevor es die Idee der Menschenrechte gab. Ein anderes Beispiel wäre Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorschlag, die Relation zwischen mir und der Anderen als ein Anerkennungsverhältnis zu denken, in dem Platz für Einheit *und* Differenz ist. Eine weitere Alternative stellt der von Johann Gottlieb Fichte inspirierte Versuch einiger Frühromantiker dar, Beziehungen als ein unendliches Schweben

zwischen zwei Polen zu entwerfen oder sie nach dem Modell der Ellipse zu denken, die bekanntlich zwei Brennpunkte hat. Da wäre auch noch das dialogische oder gar polylogische Denken von Platon über Martin Buber und Hans-Georg Gadamer bis zu Michail M. Bachtin oder Jürgen Habermas.

Vermutlich ist Ihnen diese Beispielreihe nicht ganz geheuer – zumal wenn Sie mit post-strukturalistischen und dekonstruktiven Einwänden gegenüber nur scheinbar gewaltlosen Zweier-Beziehungen vertraut sind. Diese jüngeren Einwände sind genauso ernst zu nehmen wie etwa Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, der es schon 1944 um den Nachweis ging, dass es eine Identitätsfindung – oder eher Identitätsbehauptung – ohne die Gewaltsamkeit der Zwei nicht gibt.² Jede Identitätskonstruktion – sei sie nun bezogen auf ein Ich, ein Du oder einen Gegenstand – müsse so viel von jedem singulären Phänomen abschneiden, dass zusammen mit der Identität das aus ihr Ausgeschiedene – der Abfall sozusagen – als das Andere des Identischen mitproduziert werde. Dieses Zweite, das Abfallprodukt der Identität, wird dann so sehr gehasst wie begehrt. Es ist verboten und verheißt doch alles, was man im identitären Leben nicht bekommt.

Dass Adorno und Horkheimer diese Theorie des identifizierenden Denkens im Exil und im Angesicht des Holocaust entwickelt haben, ist nicht unwichtig mitzudenken. Denn es erhellt schlagartig, wie weit entfernt ihre Überlegungen von abstrakten Spekulationen sind. Aus dieser Zeitgebundenheit darf man aber nicht schliessen, dass Adorno und Horkheimer ihre negative Identitätstheorie für die Zeit eines Unfalls oder Extremfalls entwickelt hätten. Sie betonen vielmehr, dass der Holocaust eine lange (Vor-)Geschichte habe und nichts wahrscheinlicher sei als seine Fortsetzung. Einen wirklichen Ausweg aus diesem Zwangszusammenhang gibt es Adorno und Horkheimer zufolge vorerst nicht.

Das einzige, was jener behutsamen, aber beharrlichen Reflexion, die Adorno später als «negative Dialektik» entwickelt,³ bleibt, besteht darin, nachträglich selbstreflexiv das Unrecht zu thematisieren, welches Denken fortlaufend verursacht. In grösster Perversion zeigt sich die immer zu spät kommende Reflexion auf die Gewalt von Identitätsbehauptungen heute wohl in bestimmten Formaten der Kriegsberichterstattung. Ich meine jene Nachrichtensendungen, die zuerst die Handlungen und Folgen kriegerischer Vernichtung zeigen, die nächsten Sekunden aber schon den Gesprächen jener staats- oder staatenlos gewordenen Oberhäupter widmen, die sich bereits Gedanken über den Wiederaufbau machen und über Versöhnungsprogramme nachdenken, während im Hintergrund weiter gemordet wird.

Die Nähe von Adornos Überlegungen zu denen Jacques Derridas ist evident. Wie Adorno weist auch Derrida darauf hin, dass Identitätsdenken als Reaktion auf sein Scheitern immer neue Oppositionen produziert; Oppositionen, die keine Paare aus gleichberechtigten Partnern sind,

sondern Hierarchien. Auf der Suche nach Einheit produzieren wir eine hierarchische Zweiheit. Oder genauer gesagt: Diese Zweiheit reproduziert sich durch die Logik binärer Zeichensysteme selbst, und zwar so, dass jeweils ein Teil von zweien als der schlechtere erscheint und dann mit gutem Gewissen untergeordnet oder ausgeschlossen werden kann. Wie bei Adorno kann dieser Gewalt-samkeit auch Derrida zufolge immer nur ex post begegnet werden – nachdem sie schon passiert ist und gehandelt wurde.

Wenn es einen Unterschied zwischen Derrida und Adorno gibt, dann ist es in meinen Augen der, dass bei Derrida per definitionem kein Weg aus der abendländisch gewaltsamen Kette von Supplementen für eine so unauffindbare wie einzigartige Identität hinaus führt.⁴ Es gibt kein Aussen zu dieser Supplementlogik, die Derrida auch als die Logik der Zeichen, des Textes und der abendländischen Metaphysik bezeichnet. Adorno hingegen will die Hoffnung auf eine Alternative nicht aufgeben. Andernfalls habe man sich damit abgefunden oder gar zu einer ontologischen Struktur verklärt, dass Identifizieren im Denken und Handeln mit einer Gewalt einhergeht, die man nur nachträglich reflektieren kann.

So meinte Adorno auch, es mache einen riesigen Unterschied, ob die Gewalt des Identifizierens reflexiv erinnert oder einfach sich selbst überlassen wird. Zumindest zukünftigen Generationen wird mit dieser Reflexion nämlich der Türspalt zwischen dem *status quo* und einem Zustand, der so anders wäre, dass das Nichtidentische Platz bekäme, offengehalten. Damit bleibt auch jene Differenz zwischen Sein und Andersein erhalten, die Kritik ermöglicht. So gibt es bei Adorno durchaus etwas in unsere Verantwortung Gelegtes, das nicht ontologisch notwendig passiert. In Bezug auf Derrida scheint mir eine solche ethisch-politische Sinnhaftigkeit der Auseinandersetzung mit jener Zwei, die immer schon da zu sein scheint, wenn man Eins will, viel schwieriger zu verteidigen. Denn bei Derrida ist die supplementäre Gewalt der Zwei von einer historischen zu einer ontologischen Struktur geworden, zu der ein Aussen weder gedacht noch erhofft werden kann. Es gibt nur das nachträgliche Trauern.

Adornos negative Dialektik oder Derridas Theorie der Supplementaritätslogik sind selbstredend nicht die einzigen Entwürfe, der abendländischen Gewalt im Aufteilen zwischen dem Eigenen und dem Fremden eine Alternative entgegen zu halten. Im schon zitierten Text von Klammer und Neuner wird beispielsweise auch Leo Bersanis Theorie einer Identitätskonstruktion nach dem Modell der homoerotischen Liebe genannt; einer Liebe zwischen Gleichen, aus der sich möglicherweise auch allgemeinere nicht-repressive Vorstellungen von Gleichheit entwickeln lassen könnten.

Wenn es um Alternativen zur Gewalt der Zwei geht, wären auch all jene Philosophien zu nennen, die so über das Subjekt hinaus denken, dass es verschwindet, zumindest in den uns geläufigen Formen: sei es in einem Schwarm, in der

2 - Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 1986.

3 - Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966.

4 - Vgl. insbesondere Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983.

Multitude, in Kräfteparallelogrammen der Macht, in einem Körper ohne Organe, wobei letzterer gar nicht weit von Adornos Utopie des Nichtidentischen entfernt ist. All diese Entwürfe scheinen das verlogene Identitätsversprechen der okzidentalen Philosophie so grundsätzlich zu unterlaufen, dass man meinen könnte, es gäbe zumindest denkbare Alternativen zur repressiven *Figur der Zwei*.

Der Grund, warum ich mich auf keine der genannten Alternativen unversehens stürzen möchte, ist nicht so sehr die Befürchtung, dass sie sich als ebenso gewalt-kontaminiert herausstellen könnten wie alles andere, was die abendländische Philosophie bislang hervorgebracht hat. Je mehr sich diese Tradition unter dem Fokus oder vielleicht besser: unter dem Vergrößerungsglas der Zwei als ein Verblendungszusammenhang erweist, desto naheliegender scheint es, eine ganz andere Richtung einzuschlagen; nämlich solchen Positionen den Vortritt zu lassen, die sich in einem – wenn auch halb eingeschlossenen – Aussen zur europäischen und der darauf aufbauenden nordamerikanischen Philosophie befinden. Ich meine die Positionen der ehemals oder noch immer Kolonisierten.

Auf die Problematik des Kolonialismus in der *Figur der Zwei* hat mich absurderweise zunächst einmal Massimo Cacciari eingangs erwähntes Buch gebracht, das den aufschlussreichen Titel *Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas* trägt.⁵ Cacciari Europamanifest betont, dass die Gewalt der Zwei im Krieg zwischen den Griechen und den Persern beginnt und dass in diesem Krieg das Schicksal Europas entschieden sowie sein Erbe bestimmt wird. Dieses Erbe heisst: offene Agonalität, Kampf und Vielstimmigkeit. Es ist ein Erbe, welches es gegen alle «senile Toleranz» und das Harmoniedenken im heutigen Europa wieder zu entdecken gilt – auf die Gefahr hin, dass Europa den offen ausgetragenen Kampf nicht überlebt. Die letzten, nicht unkitschigen Sätze des Buches lauten:

«Europa will seine Erfüllung nicht, das heißt, es will sich selber nicht [...]. Es fürchtet den Untergang, fasst ihn als bloßes unvermittelter Schicksal auf, als Produkt äußerer Kräfte, anstatt sich als untergehend zu wollen. Dabei ist das die einzige, wahre *Entscheidung*, die das Zeitalter von ihm fordert. Der Untergang bedeutet nicht ein Sichlosreißen von sich selber, sondern ein Sichzuwenden zum eigenen Grund, um dort dem Letzten zu gehorchen, [...]. Ist dies das Unmögliche Europas? Das, was man nie für möglich gehalten hat? Doch diese Unmöglichkeit ist seine einzige Zukunft.»⁶

Cacciari Europamanifest legt schon im Untertitel offen, dass es von Geopolitik handelt: von der Auszeichnung und Abgrenzung des europäischen Denkens. Dieses Denken habe eine agonale Logik hervorgebracht, die so einzigartig und offenbar auch die einzig wahre ist, dass Europa bei der Verwirklichung seines besonderen Wesens auch untergehen darf bzw. soll. Mit dieser Wesensbehauptung ist nicht nur allen anderen Denktraditionen abgesprochen, dass sie ähnlich radikal agonal sind. Sie

führt am Ende des Buches auch zum bekannten Paradox: Das aus dem Wesen des europäischen Denkens abgeleitete Plädoyer für das Zulassen von Andersheit und Vielstimmigkeit schliesst das Andere durch die Superioritätsbehauptung auch schon wieder aus. Das Fazit lautet: Lieber am eigenen Wesen zugrunde gehen als in Erwägung ziehen, dass Einzigartiges, ja Wahrheit auch von anderen kommen könnte.

Das Erstaunliche an Cacciari's Abhandlung über das agonale Wesen Europas besteht darin, dass sie das Kolonialisierende im europäischen Denken der Zwei permanent ausblendet und doch fast mitartikuliert. Ich glaube, es war dieses Sagen im Nichtsagen, welches mich immer mehr davon überzeugt hat, dass man über die *Figur der Zwei* nicht sprechen kann, ohne zumindest anzufangen, ihre Verstrickung in den Imperialismus und Kolonialismus zum Thema zu machen. Bei der Lektüre von Cacciari, aber auch in Bezug auf Jacques Rancière's politische Theorie der Gleichheit, auf die ich zurückkommen werde, habe ich mich an das erinnert gefühlt, was Gayatri Chakravorty Spivak insbesondere Michel Foucault, letztlich aber auch anderen poststrukturalistischen Denkern zum Vorwurf macht: Indem diese Theoretiker Strukturen der Macht und Repression in Bezug auf den immer gleichen westlichen Teil der Welt analysieren, suggerieren sie, es gäbe solche Strukturen anderswo nicht, zumindest nicht in einer der Analyse und Kritik würdigen Form. Das ist Spivak zufolge keineswegs so selbstkritisch wie es auf den ersten Blick scheint. Es bedeutet vielmehr, dass die Verstrickung der eigenen mit der ignorierten Welt ausgeblendet wird. So schreibt Spivak über Foucault:

«Manchmal hat es den Anschein, als ob gerade die Brillanz von Foucaults Analyse der Jahrhunderte des europäischen Imperialismus eine Miniaturversion dieses heterogenen Phänomens [einer gezügelten Version des Westens aufzusitzen / «to buy a self-contained version of the West», R. S.] produzieren würde: Organisation von Raum – aber durch Ärzte; Entwicklung von Verwaltungsapparaten – aber in Irrenanstalten; Überlegungen zur Peripherie – aber in Bezug auf Geistesranke, Gefängnisinsassen und Kinder. Die Klinik, die Irrenanstalt, das Gefängnis, die Universität – sie alle scheinen Deckkategorien zu sein, die eine Beschäftigung mit den größeren Narrativen des Imperialismus verhindern. (Eine ähnliche Diskussion könnte bezüglich des Furcht erregenden Motivs der «Deterritorialisierung» bei Deleuze und Guattari eröffnet werden.)»⁷

Spivak zufolge sind Foucaults Kategorien durchaus hilfreich, um bestimmte Krisen des Westens zu analysieren, aber sie verdecken den Zusammenhang dieser Krisen mit dem Imperialismus und Kolonialismus desselben Westens. Sie sind Deckkategorien.

In Fortsetzung dieser Überlegung von Spivak könnte man sagen, dass die okzidentalen philosophischen Debatten über Identität, Differenz und Zweierheit nichts anderes als weitere Deckkategorien produzieren; und zwar auch dort, wo sie

5 - Massimo Cacciari, *Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas*, Günter Memmert (Übers.), München / Wien 1995.

6 - Ebd., S. 172.

7 - Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008, S. 64; in der englischen Originalfassung: «Can the Subaltern Speak?», in: Cary Nelson / Lawrence Grossberg (Hgg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago / Urbana 1988, S. 291.

8 - Von den in der westlichen Welt entwickelten postcolonial studies unterscheiden sich Theorien der Dekolonialität vor allem dadurch, dass sie meistens in den ehemaligen Kolonien Europas entwickelt wurden und in jedem Fall die dortigen politischen und intellektuellen Erfahrungen zum Ausgangspunkt machen, vgl. u. a. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, London u. a. 1986; Anibal Quijano, «Coloniality and Modernity / Rationality», in: *Cultural Studies*, 21, 2/3, 2007, S. 168–178; Walter D. Mignolo, «The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference», in: *The South Atlantic Quarterly*, 101, 1, 2002, S. 57–94; Walter D. Mignolo, «Grenzdenken und die dekoloniale Option. Über das Projekt Modernität / Kolonialität / Dekolonialität», in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildenden Kunst*, Winter 2009/2010, S. 4–7; Marina Gržinić, «De-Coloniality. De-linking Epistemology from Capital and Pluri-Versatility – a Conversation with Walter Mignolo» (3 Teile), in: *Reartikulacija*, 4, 5 u. 6, <http://www.reartikulacija.org/?p=196>; <http://www.reartikulacija.org/?p=157>; <http://www.reartikulacija.org/?p=114> (5. September 2010).

die Zwei zugunsten einer Einheit unterlaufen. Oder wo die Zwei im Namen der Vervielfältigung von Differenzen, der Unzählbarkeit, einer Netz- oder Rhizomstruktur etc. nach oben hin überschritten wird, ohne auf die koloniale Matrix der abendländischen Zwei einzugehen. Aus der Perspektive der Auseinandersetzung mit dem westlichen Imperialismus und Kolonialismus rückt die *Figur der Zwei* sogar in die Position einer Art Master- oder Meta-Deckkategorie auf.

Darauf haben Theoretiker_innen der verschiedensten europäischen Ex-Kolonien in den letzten Jahrzehnten mit der Forderung nach Dekolonialität gerade auch der Theorie reagiert.⁸ Sie weisen mit diesem Begriff auf das Faktum hin, dass wir keineswegs in einem postkolonialen Zeitalter angekommen sind; dass nach dem formellen Entlassen vormaliger Kolonien in ihre sogenannte Freiheit die mentale Dekolonialisierung vielmehr noch nicht einmal begonnen hat. In Sprache und Denken gehe der Kolonialismus unvermindert weiter – ganz abgesehen von der wirtschafts- und finanzpolitischen Bevormundung. Und zwar sowohl in Ansätzen, die ihre Nordamerika- oder Europa-zentrierten geopolitischen Karten auf den Tisch legen, wie das etwa bei Cacciari der Fall ist, als auch bei jenen subjekt- und identitätskritischen poststrukturalistischen Positionen, die ich oben als mögliche Auswege aus der fatalen Ausgrenzungslogik der Zwei erwähnt habe. Wo Spivak die Kritik an Foucault und Gilles Deleuze ins Zentrum stellt, haben andere Vertreterinnen der Dekolonialität gezeigt, dass Emmanuel Levinas, Alain Badiou, Antonio Negri/Michael Hardt, Slavoj Žižek und viele andere mehr von diesem Vorwurf keineswegs ausgenommen werden können.⁹

Die dekoloniale Kritik zieht auch Rancières Gleichheitsdenken in Mitleidenschaft, welches ich ursprünglich ins Zentrum meiner Überlegungen stellen wollte. In vielerlei Hinsicht erscheint mir Rancières politische Theorie der Gleichheit zwar noch immer als vielversprechender Versuch, die Einsichten des Poststrukturalismus für ein Denken der Gleichheit (statt der üblichen Differenz) fruchtbar zu machen, ohne diese Gleichheit so substantiell festzuschreiben, dass sie notwendigerweise problematische Zweierheiten und Ausschlüsse produziert. Interessanterweise ist es aber auch im Fall Rancières so, dass die Konfrontation mit dem Imperialismus und Kolonialismus des Westens die Probleme überdeutlich hervortreten lässt. Vor diesem Hintergrund möchte ich nun versuchen, kurz die Attraktivität von Rancières Theorie der Gleichheit im Kontext der *Figur der Zwei* zu skizzieren. Anschliessend soll es um das Unbefriedigende dieser Theorie gehen, welches gerade dann sofort sichtbar wird, wenn man auch nur die offensichtlichsten Züge kolonialer Verhältnisse in Erinnerung ruft.

Gleichheit kommt bei Rancière in der hybriden Form einer Präsupposition, einer notwendigen Voraussetzung ins Spiel.¹⁰ Obwohl nur selten ausdrücklich anerkannt, wird Gleichheit Rancière zufolge im menschlichen Handeln – d. h. seiner Meinung nach im Handeln zwischen

sprechenden Wesen – doch immer vorausgesetzt, auch im Ausschiessen. Wem befohlen wird, dem wird zugleich zugesprochen, dass sie versteht; und zwar genauso versteht wie diejenige, die anschafft. So wird selbst im Ausschluss die Gleichheit der Ausgesonderten mit den Eingeschlossenen realisiert und gleichzeitig negiert. Rancière spricht hier in bewusst paradoxer Weise auch vom Anteil der an einem Gemeinwesen Anteillosen. Selbst in der Zweierheit ist ein Gemeinsames, das zwischen sprechenden Wesen nie gänzlich ausgelöscht werden kann.

Rancières Hinweise auf die minimale Symmetrie in Situationen extremer Ungleichbehandlung ähneln zweifelsohne Habermas' Argumenten für den apriorischen Vorrang des dialogischen, an Gründen orientierten Handelns vor dem strategisch machtbasierten Agieren. Rancière setzt die quasi-transzendente Gleichheit aber anders ein: nämlich zur Aktivierung aufständischen Handelns. Im Unterschied zu Habermas geht es Rancière nicht darum, die Ungleichbehandlung zur Raison zu rufen oder moralisch zu rügen. Es geht ihm nicht um den Beweis, dass ein klein wenig Gleichheit gerade jene anerkennen müssen, ja immer schon anerkannt haben, welche die Gleichheit mit Füßen treten und Händen würgen. Denn erstens ändern solche moralischen Argumente wenig am Verhalten der derart über sich selbst Belehrteten. Und zweitens negieren solche Argumente, die in erster Instanz jene adressieren, die ungleich behandeln, den aktiven Part¹¹ der Ausgeschlossenen im Herstellen einer Gemeinschaft der Gleichen.¹²

Dazu, dass sich an faktischen Ungleichbehandlungen etwas ändert, bedarf es Rancière zufolge des dissensuellen Handelns der Benachteiligten oder Ausgeschlossenen. Nur ihr Handeln nennt Rancière politisch und stellt es dem sogenannten polizeilichen Agieren gegenüber, das sich auf den jeweils von der Mehrheit getragenen Konsens samt seinen institutionellen Apparaten berufen kann. Des weiteren behauptet Rancière, dass politisches Handeln aus Situationen des «Unvernehmens» entsteht, womit keine Missverständnisse, sondern die Grenze dessen gemeint ist, was innerhalb einer bestehenden gesellschaftlichen Formation – Rancière spricht hier von einer «Aufteilung des Sinnlichen»¹³ – wahrnehmbar, thematisierbar und damit (ver-)handelbar ist:

«Das Unvernehmen ist nicht der Konflikt zwischen dem, der weiß und jenem, der schwarz sagt. Es ist der Konflikt zwischen dem, der <weiß> sagt und jenem, der auch <weiß> sagt, aber der keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, dass der andere dasselbe unter dem Namen der Weiße sagt. [...] Das Unvernehmen betrifft weniger die Argumentation als das Argumentierbare [...] Die Extremsituation des Unvernehmens ist jene, bei der X nicht den gemeinsamen Gegenstand sieht, den ihm Y präsentiert [...]»¹⁴

Das in unserem Kontext vielleicht beste Beispiel für ein Unvernehmen wäre wohl die Tatsache, dass

9 - Vgl. z. B. Nelson Maldonado-Torres, «The Topology and the Geopolitics of Knowledge. Modernity, Empire, Coloniality», in: *City*, 8, 1, 2004, S. 29–56 sowie das Gespräch zwischen Gržinić und Mignolo (wie Anm. 8).

10 - Vgl. Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Richard Steurer (Übers.), Frankfurt a. M. 2002, S. 29; vgl. zum Gleichheitsbegriff auch ders., «Les usages de la démocratie», in: ders., *Aux bords du politique*, Paris 1998, S. 74–111.

11 - Diese Aktivität steht im Zentrum von Todd Mays, *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh 2008.

12 - Vgl. Jacques Rancière, «Die Gemeinschaft der Gleichen», in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a. M. 1994, S. 101–132.

13 - Zur «Aufteilung des Sinnlichen» vgl. auch Jacques Rancière, «Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik», in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Maria Muhle (Hg.), dies. / Susanne Leeb / Jürgen Link (Übers.), Berlin 2006, S. 21–73.

14 - Jacques Rancière, *Das Unvernehmen* (wie Anm. 10), S. 9ff.

viele Repräsentant_innen akademischer Philosophie nicht wahrnehmen können, warum universell auftretende Begriffe wie *différance*, Zweiheit, Multitude – aber auch ranciéresches Unvernehmen – aus der Perspektive der Dekolonialität ein Problem verdecken und damit intensivieren.

Situationen des Unvernehmens, also Situationen, in denen die eine Seite nicht wahrnimmt, dass die andere Seite spricht, gibt es zweifellos unüberschaubar viele. Damit daraus politisches Handeln wird, muss die Präsupposition der Gleichheit ins Spiel kommen, und zwar gewissermaßen von unten. Rancière hebt immer wieder hervor, dass politisches Handeln allein von jenen ausgehen kann, die ungleich behandelt oder ausgeschlossen werden. Gleichheit ist nichts, was man – sei es als Gnade oder Gabe – geben bzw. gewähren könnte. Man muss sie nehmen. Denn die, die geben könnten, sehen gar nicht, was sie für sich reservieren und anderen verweigern. Die sehr unterschiedlichen emphatisch politischen Ereignisse, die Rancière diskutiert – etwa die Sezession der Plebejer auf dem römischen Aventin oder das Insistieren Saint-Simonistischer Handwerker im Paris der 1830er und 1840er Jahre auf ihrer Anerkennung als Literaten und Philosophen – sind immer solche, in denen es Anteillosen gelingt, ihre Teilhabe an der Gemeinschaft der Gleichen so zu beanspruchen, dass die Gegenseite den Ausschluss wahrzunehmen beginnt und dann auch seine Willkürlichkeit zugibt oder gar korrigiert.

Das setzt voraus, dass es den aus einer bestimmten Einteilung des Sinnlichen Ausgeschlossenen gelingt, ihren Forderungen eine «Bühne» zu schaffen;¹⁵ eine Bühne, auf der sie sich mit denjenigen treffen und auseinandersetzen können, die gar nicht gemerkt haben, was und wie sie ausschliessen und ungleich behandeln. Mit der Metapher der Bühne hebt Rancière die im weitesten Sinn ästhetischen Momente der Verhandlung zwischen den Repräsentant_innen einer konsensuellen Einteilung des Sinnlichen und jenen, die Dissens anmelden, hervor. Er betont damit, dass die Einteilungen, die dem Ein- bzw. Ausschluss zugrunde liegen, meist nicht ausgesprochen werden, sondern sich in habituellen Handlungs- und Wahrnehmungsmustern verbergen. Demonstrieren, markieren und entnaturalisieren kann man sie nur dadurch, dass man sie sinnlich erfahrbar macht. Über diese Muster zu argumentieren hilft hingegen gewöhnlich nicht weiter und ist oft auch gar nicht möglich, weil die entsprechenden Begriffe fehlen.

Im Blick auf die eingangs skizzierte Problematik der Zwei ist Ranciéres Theorie des politischen Handelns im Namen der Gleichheit in mehreren Hinsichten interessant: (1) Zunächst einmal deshalb, weil es ihm um eine Gleichheit geht, die nur aus der Position der Ausgeschlossenen, Anderen, Zweiten reklamiert und erstritten werden kann. Das ist ihre handlungstheoretische Bürde, aber auch ihr erkenntnistheoretischer Vorsprung. Je erfolgreicher der Streit der Unvernommenen für die Gleichbehandlung verläuft, desto mehr werden sie auch für die dominante Position

an Unvernehmen und Abstraktheit verlieren, damit aber auch zählbar und verwaltbar werden. (2) Darüber hinaus verknüpft Rancière die Konfrontation zwischen dem dominanten Einen und dem unvernommenen, darum schlechthin Zweiten mit zwei Formen der Unendlichkeit bzw. Unzählbarkeit. Aus der dominanten Perspektive sind die Anderen die Unzählbaren, weil es für den Bereich des Unvernehmens und die Anliegen der Unvernommenen (noch) keine Kategorien gibt.¹⁶ Eine bestimmte Unendlichkeit, ja prinzipielle Universalität spielt aber auch aus der Perspektive der Unvernommenen eine Rolle: dass sie nämlich ein Anliegen vertreten, zu dem sich unabsehbar viele (wenngleich faktisch oft wenige) dazuzählen können. Grundsätzlich steht ihr Anliegen all jenen offen, denen es auf die Gleichheit aller ankommt.¹⁷ Ich werde darauf zurückkommen, inwiefern dieser uneingeschränkte Universalismus entgegen Ranciéres apriorischen Beschwörungen immer wieder neu und auch strategisch in Spiel gebracht werden muss.

So verknüpft Rancière nicht nur ein differenztheoretisches mit einem universalistisch gleichheitlichen Denken. Seine Theorie des politisch agonalen Handelns zwischen einem Konsens und seiner dissensuellen Herausforderung bindet den agonalen Streit um Gleichheit auch an ein Unzählbares und Unsagbares, welches das Motiv des Streits darstellt. So kann man in Bezug auf Rancière von einer Verschränkung zwischen Einheit als Gleichheit, Zweiheit und Unzählbarkeit sprechen. Die immer wieder notwendige Überschreitung der Zwei nach unten, zur einen Gleichheit, und nach oben, zur Unzählbarkeit, ist dabei als ein unabschließbarer Prozess zu denken.

Ich kann hier nicht auf die Kritik eingehen, die beispielsweise an Ranciéres Stilisierung einer strikten Opposition zwischen den Vertreter_innen einer bestimmten polizeilichen Ordnung, d. h. der Aufteilung des Sinnlichen einerseits und den von ihr Ausgeschlossenen andererseits geübt worden ist.¹⁸ Ich will mich auf jene Probleme konzentrieren, die ins Auge stechen, wenn man Ranciéres Theorie des Unvernehmens unter der Perspektive der kolonialen Frage betrachtet. Dann fällt einmal mehr eine Deckkategorie auf. Genauer gesagt: Das Konzept des Unvernehmens, mit dem Rancière bis zur Unsichtbarkeit gehende Ausgrenzungen thematisiert, ohne dass an irgendeiner Stelle die imperiale und koloniale Seite derjenigen Kultur zur Sprache käme, der er seine Beispiele entnimmt, wird als Deckkategorie sichtbar. Das heisst nicht, dass man nicht gerade auch die Kategorie des Unvernehmens benutzen kann, um koloniale Praktiken und Widerstand dagegen zu artikulieren.¹⁹ Nichtsdestotrotz bestätigt sich an Rancière Spivaks Hypothese, dass noch die differenztheoretischsten und machtbewusstesten Theorien imperialistische Muster wiederholen und bestärken, nicht zuletzt weil sie diese Muster unkenntlich machen, indem sie nur von der westlichen Welt handeln. Sie sprechen von universellen Strukturen (etwa der Ausgrenzung), thematisieren bestimmte, zumal die mit dem Imperialismus

15 - Vgl. ebd., S. 61.

16 - Vgl. ebd., S. 18ff.

17 - Ernst Tugendhat nennt das die Perspektive der Aufklärung, die nichts mit einer bestimmten Epoche zu tun habe, sondern zu jeder Zeit gegen die Ordnung des Zusammenlebens durch Macht und / oder Abstammung gerichtet gewesen sei, vgl. Ernst Tugendhat, «Der Ursprung der Gleichheit in Recht und Moral», in: ders., *Anthropologie statt Metaphysik*, München 2007, S. 136–155. Ich kann hier nicht auf das Problem eingehen, dass Rancière politische Agenten, die nur für sich selbst Gleichbehandlung fordern, die Gleichheit aller aber ablehnen (womit sich heute insbesondere rechtsradikale Gruppierungen hervortun), aus dem Bereich des Politischen ausschließt und eigentlich überhaupt keinen Ort für sie hat; so als gäbe es derartige Phänomene gar nicht.

18 - Vgl. dazu z. B. Friedrich Balke, «Einleitung. Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes», in: *Ästhetische Regime um 1800*, ders. u. a. (Hgg.), München 2009, S. 9–36.

19 - Vgl. Ruth Sonderegger, «What one does (not) hear. Approaching canned voices through Rancière», in: *What we see. Reconsidering an Anthropometric Collection and its Representational Claims by Means of Listening to its Recorded Voices*, Anette Hoffmann (Hg.), Basel 2009, S. 65–91.

des Westens verbundenen Ausgrenzungen jedoch fast nie.²⁰

Hinzu kommt, dass Rancière davon ausgeht, dass die wie auch immer brutal Ausgegrenzten für sich selbst sprechen können – genauso wie auch Deleuze und Foucault in jenem Gespräch, das Spivak in ihrem Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* zum Ausgangspunkt nimmt, behaupten, dass es «nichtswürdig» sei, sich herauszunehmen, für andere zu sprechen.²¹ Dem hält Spivak erstens entgegen, dass Foucault und Deleuze der edelmütigen These zum Trotz ständig über die unterdrückten Arbeiter oder genauer «den» Arbeiter sprechen würden statt mit ihnen. Sie zeigt zweitens, dass es insbesondere im kolonialen Kontext unendlich viele Situationen gibt, in denen vor allem weibliche Subalterne nicht einfach sagen können, dass und wovon sie unterdrückt sind. Denn sie sind von multiplen Formen des Unvernemens geradezu umstellt.

Rancière kann man zwar nicht vorwerfen, er habe nur über unvernommene Subjekte und Gemeinschaften gesprochen, zumal er dieses Problem unablässig reflektiert und oftmals die Stimmen und Handlungen von Ausgegrenzten durch die Veröffentlichung ihrer Schriften so wahrnehmbar gemacht hat, dass sie mit eigenen Worten sprechen können.²² Spivaksche Zweifel an Rancières Optimismus in Bezug auf die prinzipielle Widerständigkeit der Unvernommenen sind aber umso ernster zu nehmen, zumal sich dieser Optimismus bei Rancière manchmal fast wie ein Imperativ anhört. Er betrifft den Kern von Rancières politischer Theorie der Gleichheit, die besagt, dass Widerstand prinzipiell immer und überall möglich ist – eben weil die Präsupposition der Gleichheit auch durch krasseste Missachtung nicht ausser Kraft gesetzt werden kann.

Zweifel an dieser Präsupposition werden insbesondere dann sofort laut, wenn man im Licht des europäischen Kolonialismus und Imperialismus nach der Gleichheit fragt. Selbst die oberflächlichste Erinnerung an die Entwürdigung und Vernichtung von Millionen und Abermillionen Menschen im Zug der imperialen und kolonialen Bestrebungen Europas muss einen stutzig machen: sowohl hinsichtlich Rancières These, dass die Gleichheit zwischen Sprechenden von allen sprachlichen Wesen zumindest implizit anerkannt wird; aber auch in Bezug auf seinen Glauben daran, dass diese Gleichheit in prinzipiell allen Situationen aktualisiert und für emanzipatorisches Handeln geltend gemacht werden kann.

Denn es ist allzu gut dokumentiert, dass selbst Gesellschaften, denen die Gleichheitsidee durchaus nicht fremd war, ja Gemeinwesen, die auf einer Vorstellung gleicher Rechte aufruhten, selten Probleme damit hatten, das Reich der Gleichheit stark einzuschränken und seine Grenzen gut zu bewachen. Als Immanuel Kant den Gedanken des kategorischen Imperativs entwickelte, wonach man Menschen immer nur als Selbstzweck und nicht als Mittel gebrauchen soll, wurden im europäischen Sklavenhandel Rekordgewinne eingefahren. In Bezug auf derartige

Unverhältnisse zu behaupten, prinzipiell hätten auch die Sklavenhändler die Sklaven (ein klein wenig) als gleiche anerkannt, sofern sie ihnen Befehle gaben und davon ausgingen, verstanden zu werden, ist zynisch. Einmal ganz abgesehen davon, dass gar nicht immer Befehle gegeben, sondern Menschen einfach kaltschnäuzig ermordet oder dem sicheren Tod durch Krankheiten, Verhungern oder Verdursten ausgesetzt wurden.

Aber all das kommt in Rancières Texten nicht vor. Er analysiert politische Szenarien – seien es die Plebejer auf dem römischen Aventin, die Pariser Proletarier der 1840er Jahre oder die Kämpferinnen für das Frauenwahlrecht –, in denen es um das Erfahrbarmachen eines Unvernemens in einem zwar nur beschränkt gleichheitlichen, aber grundsätzlich die Gleichheitsidee anerkennenden Kontext geht. Koloniale Szenarien spielen sich demgegenüber häufig in einem vollkommenen Gleichheitsvakuum ab. Wenn hier ein spezifisches und lokales Unvernehmen geltend gemacht wird, muss zugleich damit auch für die allgemeine, ja universelle Respektierung des Gleichheitsprinzips gekämpft und müssen Institutionen gefordert werden, die das politische Verhandeln von Einteilungen des Sinnlichen überhaupt erst möglich machen. Im Gegensatz zu den von Rancière diskutierten Szenarien muss also mindestens die doppelte Arbeit erbracht werden – üblicherweise unter Lebensgefahr, so dass die als *empowerment* gemeinte Präsupposition der Gleichheit aberwitzig zynisch wird.

Daher macht gerade die koloniale Situation und die sie kennzeichnende Schwierigkeit, ja oft Unmöglichkeit, eine Bühne für das Verhandeln zwischen Polizei und Politik zu bauen, deutlich, dass die Präsupposition der Gleichheit entweder, wie gerade hervorgehoben, zynisch ist oder trivial und dass politisch aus ihr wenig bis nichts folgt; oder dass man sie anders als transzendental verstehen muss. Trivial ist die Präsupposition, sofern sie nur besagt, dass, wer über den Begriff der Ungleichheit verfügt bzw. danach handelt, auch den Begriff der Gleichheit kennt, weil die beiden Begriffe einander differentiell bestimmen. Das gilt sicher für die so genannten Kolonialherren und ihr bestialisches Handeln; doch diese Hinweise machen nur deutlich, wie wenig die transzendente Präsupposition nützt, wo man sie am dringendsten bräuchte.

Manchmal hat es den Anschein, dass Rancière mit der Präsupposition der Gleichheit nicht auf eine transzendente Gegebenheit zielt, sondern darauf hinweisen wollte, dass die Welt spätestens seit der Athenischen Demokratie die Idee der Gleichheit kennt und politische Kämpfe sich seither auch dort auf den demokratischen Gleichheitsgedanken berufen können, wo keine demokratischen Regeln instituiert sind.²³ Dann wäre die angeblich «notwendig» vorausgesetzte Gleichheit nicht qua Sprachfähigkeit gegeben, sondern eine historisch-politische Errungenschaft, von der sich erst noch erweisen muss, ob sie nie mehr in Vergessenheit geraten kann. Auch unter diesen Umständen bleibt es freilich problematisch zu

20 – Auch direkt darauf angesprochen will Rancière sich auf die post- oder de-koloniale Herausforderung nicht einlassen, vgl. Sudeep Dasgupta, «Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An Interview with Jacques Rancière», in: *Krisis*, 1, 2008, <http://www.krisis.eu/content/2008-1/2008-1-09-dasgupta.pdf> (5. September 2010).

21 – Vgl. Michel Foucault, «Die Intellektuellen und die Macht (Gespräch mit G. Deleuze)», 4. März 1972», in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften, 4 Bde.*, Frankfurt a. M. 2002, Bd. 2, S. 385.

22 – Vgl. bes. Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris 1981; Jacques Rancière (Hg.), Louis-Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéen*, Vincennes 1985; Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Richard Steurer (Übers.), Wien 2007.

23 – In diese Richtung argumentiert Rancière in: «Who Is the Subject of the Rights of Man?», in: *The South Atlantic Quarterly*, 103, 2/3, 2004, S. 297–310.

behaupten, prinzipiell sei Gleichheit seitens der Unvernommenen immer und überall aktualisierbar. Eine noch schwächere Lesart der Präsupposition der Gleichheit wäre folgende: Entgegen Rancières transzendentaler Redeweise ist die Präsupposition nur dort wirksam, wo Gleichbehandlungsregeln nicht nur prinzipiell denkbar, sondern faktisch institutionalisiert sind, auch wenn sie vielleicht kaum ernst genommen werden. Die Beispiele Rancières sprechen für das letzte Szenario, stehen dann aber quer zu seiner These, dass Institutionen der Beginn des Endes von politischem Handeln sind und das Gegenteil von emanzipatorischer Politik verkörpern.

Zu dieser Unklarheit in Bezug auf den Status der Präsupposition der Gleichheit gesellen sich weitere Schwierigkeiten. Etwa das Problem, dass der rancièreschen verwandte Gleichheitskonzeptionen – und hier meine ich Konzeptionen einer zwar immer nur lokal einklagbaren, aber alle Grenzen der Zählbarkeit sprengenden universellen Gleichheit – gerade auch in der kolonialen und postkolonialen Situation entwickelt, theoretisiert und praktiziert worden sind. Vor diesem Hintergrund wie selbstverständlich daran festzuhalten, dass die Athenische Demokratie und die Französische Revolution die unzweifelhaften Meilensteine der Gleichheit darstellen, bedeutet einmal mehr zu behaupten, dass relevante politische Philosophie und Praxis nur aus Europa kommen können. Dabei ist gerade die Französische Revolution durch die Haitianische Revolution von 1793 in den Schatten gestellt worden. Denn der Haitianische Sklavenaufstand mit der Losung «Freiheit für alle» machte unmissverständlich klar, inwiefern jene, die den Kopf des französischen Königs verlangten, die Sklaverei durchaus nicht aufgeben wollten.²⁴ Damit will ich gerade nicht sagen, dass Rancières Gleichheitskonzept nicht in Frankreich, sondern im sich von Frankreich befreienden Haiti zu sich selbst kommt. Das käme mir so problematisch vor wie beispielsweise die gut gemeinte These, die zapatistische Bewegung, die sich um die Forderung «Alles für alle! Nichts für uns!» kristallisiert, praktiziere den rancièreschen Gleichheitsbegriff.²⁵ Denn warum sollte man immer von einem rancièreschen Gleichheitsbegriff ausgehen, anstatt von einem zapatistischen und seiner Wiederkehr bei Rancière zu sprechen?

Nicht zuletzt machen die gerade erwähnten Gleichheitsforderungen der Haitianischen Revolution sowie der zapatistischen Bewegung zwei weitere problematische Aspekte von Rancières Präsupposition der Gleichheit deutlich. Im Gegensatz zu Rancières Formulierung des Gleichheitsprinzips verzichten sie erstens auf jede Beschränkung – auch auf die beschränkende Auszeichnung der sprechenden Wesen. Damit heben sie die Unzählbarkeit der Universalität hervor und verabschieden sich von Beschränkungen auf denkende, sprechende oder sonstwie besondere Subjekte, die hauptsächlich immer wieder Anlass waren, bestimmten Entitäten die Gleichheit abzustreiten. Das sollte niemand besser als Rancière selbst wissen, der sich in aller Ausführlichkeit mit Aristoteles'

Argumenten gegen die volle Sprachfähigkeit der Sklaven auseinander gesetzt hat.²⁶ Zweitens machen die erwähnten Gleichheitsforderungen durch ihre appellative, ja imperativische Form deutlich, dass Gleichheit keine Präsupposition im apriorischen Sinn ist, sondern immer eine Forderung und das historische Resultat von Kämpfen bleibt: sowohl von Kämpfen um die demokratische Institutionalisierung des Gleichheitsprinzips als auch solcher um die Bestimmung von jenen «allen», die gleich behandelt werden sollen; nicht zuletzt auch von Kämpfen um so konkrete Anliegen wie etwa das der Befreiung aus der französischen Kolonialherrschaft. In vielen Situationen des Unvernommens – allen voran in den von Rancière diskutierten europäischen – wird Gleichheit zwar nicht nur gefordert, sondern ist, wie vorläufig und mangelhaft auch immer, schon instituiert, institutionalisiert und habitualisiert. Doch auch unter solchen Umständen ist die Gleichheit nicht unverlierbar, sondern bleibt an ihre Einforderung und Praxis gebunden.

Diesen aktiven, ja aktivistischen Aspekt der Praxis der Gleichheit hat Rancière zwar zu Recht hervorgehoben wie sonst wohl nur Alain Badiou.²⁷ Aber er hat sich kaum Gedanken über jene Unvernommenen gemacht, die sich auf keine institutionelle Absicherung der Gleichheit verlassen können. Noch viel weniger hat er anerkannt, wie fast unmöglich es ist, unter solch erniedrigenden, ja wörtlich vernichtenden Umständen an die Gleichheit zu glauben oder sie gar ästhetisch-strategisch so geschickt zu demonstrieren, dass die andere Seite sich angesprochen fühlt. ●

24 - Vgl. dazu auch Nora Sternfeld, «Wem gehört der Universalismus», in: *transveral*, <http://translate.eipcp.net/transversal/0607/sternfeld/de#redir> (5. September 2010); sowie Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburg 2009.

25 - Vgl. Todd May, «The Zapatistas. From Identity to Equality», in: ders.: *Contemporary Political Movements and the Thought of Jacques Rancière. Equality in Action*, Edinburgh 2010, S. 97.

26 - Vgl. Jacques Rancière, *Das Unvernommene* (wie Anm. 10), S. 14ff.

27 - Badiou wirft Rancière in diesem Punkt tendenziell sogar Plagiat vor, vgl. Alain Badiou, *Abrégé de Métapolitique*, Paris 1998.

Bettina Carl

Ohne Titel (Figur der Zwei) (2010)

119

6 Blätter,
Buntstift, Bleistift,
Kugelschreiber,
Aquarell, Collage
auf Papier

ca. 35,5 x 29,5 cm,
32 x 24 cm,
27,5 x 21 cm,
29,7 x 21 cm,
ca. 28,8 x 21 cm,
ca. 27,2 x 21 cm

Is the same one or two?

Dasselbe ist eins, das Gleiche ist zwei.

*But the figure in the mirror is the same
(but)*

Einszweidreivierfünfsechssiebenneun: nein.
Acht und Null immerhin: Zahlen wie Körper,
figures eben.

Was wohl die Eins über die Zwei sagen würde,
spräche sie schlecht von ihr oder freundlich?
Die Zwei, die mal Eins war, jetzt verstummt ist,
getilgt in der Zwei, ein grosser Schluck und weg.
Es folgt ein Rülpsen: Wir.

Das Englische und das Deutsche kennen nur ein Pronomen für *wir*. Dieses *Wir* kann den Adressaten einbeziehen oder ausschliessen, so dass die Sprecherin zunächst offen lassen muss, ob von *uns* als einer Einheit die Rede ist oder ob sie vielmehr eine Zweiheit markieren will: das sprechende *Wir* und das ausgesonderte Gegenüber.

Im Quechua und in den Mayasprachen gibt es diese semantische Lücke nicht; das guatemaltekeische Mam beispielsweise hat *q'o* für *wir*, also auch *Sie/du*, während *q'o-ya* für *wir*, also *Sie/du* nicht steht.

Dein WIR:
Bist du das und
die anderen

DIE
DEI
NEN

ONE
TWO

ihnen

Partielles

Dojakt

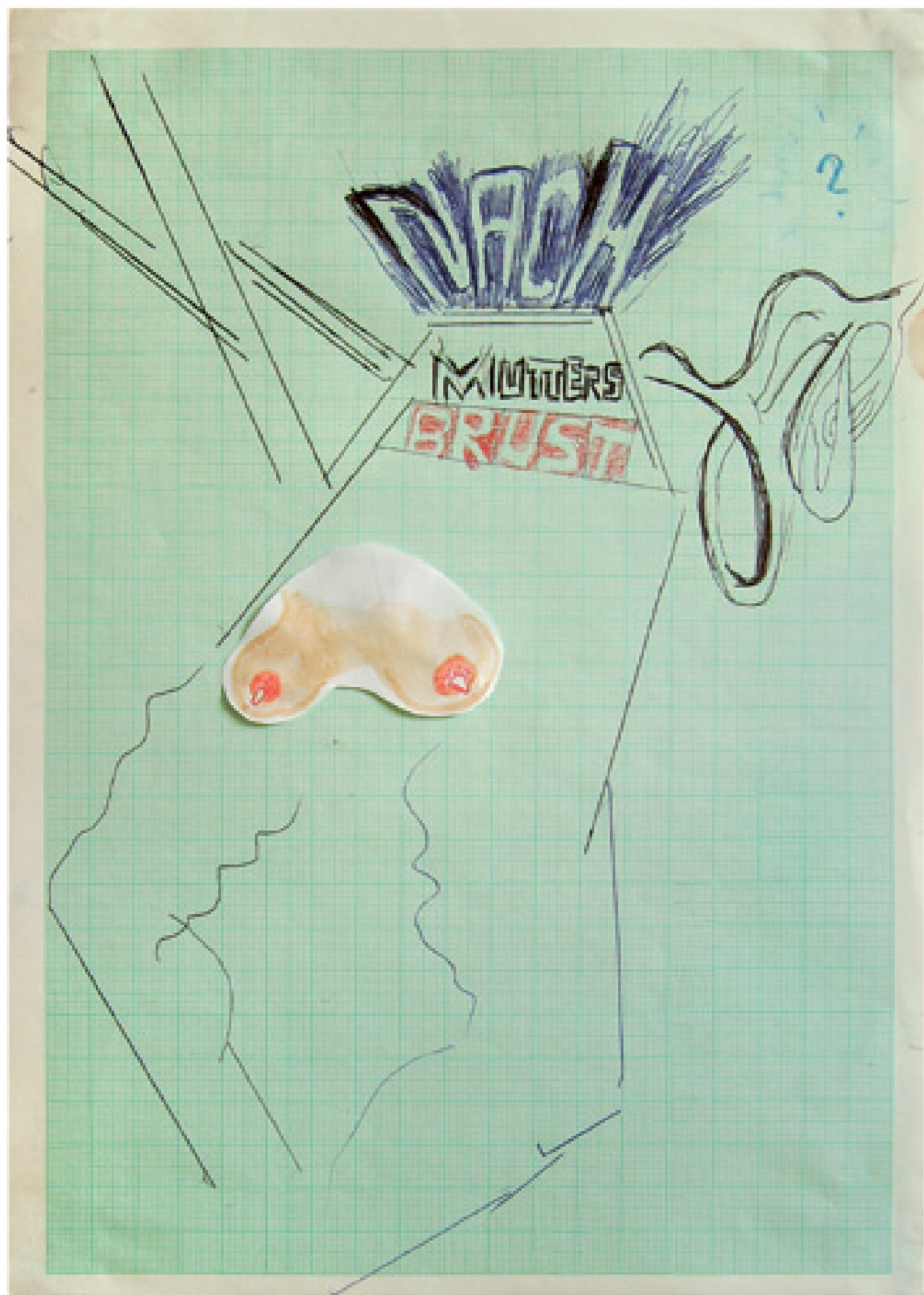
mit
Süd
meine
ich, Süd
"Süd" - "B"

1/1
Laurence Gaudin
Avec les illustrations de Laurence Gaudin
LES ÉDITIONS GALLIMARD



NACH







Den empty
Signifier
kriegst du ja
doch nicht,

ichts, du.

ODER
MEINST
DU UNS



Jürgen Link

Über Zwillingsgeschichten, die den «Charakter»-Interaktionismus verweigern und interpersonale Handlungen als diskursive Ereignisse erzählen

Elisabeth Frenzel behandelt in ihren *Motiven der Weltliteratur* das «Motiv» der Zwillinge im Lemma «Doppelgänger». ¹ Damit vermengt sie zweierlei *Figuren der Zwei*, die die folgende Skizze analytisch zu differenzieren vorschlägt. Das Doppelgängermotiv, das in Mythen und Märchen und etwa auch in deren mittelalterlichen Verarbeitungen vorgegeben ist, erweist sich seit der Romantik als ein dominantes Faszinosum der modernen Literatur. Es handelt von Identitätskrisen des Ich und von Ichspaltungen: Spiegelbilder, Schatten, Puppen, Porträts usw. des Ich bzw. mysteriöse spiegelförmige oder schattenhafte Fremde treten dem Ich als scheinbar andere, autonome Personen gegenüber und treten mit ihm sowie mit weiteren

Personen in narrative Interaktion. Die Psychoanalyse hat dazu die klassische Theorie entwickelt: Es handle sich um Projektionen verdrängter Anteile des Unbewussten im Ich und die Geschichten spielten die gelingenden bzw. meistens scheiternden Versuche des Ich durch, seine Identität wiederzugewinnen, das Es ins Ich zu integrieren. Insofern ist das Motiv des Mordes am Doppelgänger zweifellos das am meisten symptomatische: Typischerweise erweist sich dieser Mord als Selbstmord – es ist das Ich, das tot zu Boden sinkt, wobei sich also die bloss scheinhafte Autonomie der doppelgängerischen Ich-Abspaltung herausstellt. Eine zweite weit verbreitete Schlussformel ist der Wahnsinn, was die Psychoanalyse für in der zugrunde liegenden realen psychischen Problematik begründet hält. Unter den Interaktionen dominiert natürlich die Liebesverwicklung, häufig als Dreieck mit

dem Doppelgänger. Immer sind die Pathologien des Spiegelbilds Symptome der Problematik eines integren und integralen Ich.

Nun gibt es auch Zwillingsgeschichten, deren Grundstruktur eine Spielart der Doppelgängergeschichten ist: Darin fungiert auch das jeweilige Zwillingsgeschwister als Spiegel des Ich, typischerweise als polar deformierendes Spiegelbild, mit dem das Ich einen mörderischen Konkurrenzkampf ausfechten muss wie in Friedrich Maximilian Klingers *Zwillingen*. Zu diesem Typ zählen tiefenstrukturell auch Jean Pauls *Flegeljahre*, dessen Fragmentcharakter die weitere Entwicklung der exponierten Polarität und Konkurrenz zwischen Walt und Vult offenlässt. Auch der Konkurrenzkampf in Liebe und Opferbereitschaft deutet für den weiteren Verlauf beunruhigend aggressive Implikationen an.

Jean Pauls fragmentarisches Meisterwerk erlaubt, die Zwillingsgeschichten der modernen Literatur tiefenstrukturell zu differenzieren. Vult und Walt sind zwei (polare) «Charaktere» – der eine (grob und mit Schillers Kategorien) «naiv», der andere «sentimentalisch». Mit der Kategorie des «Charakters» ist eine der absolut fundamentalen interdiskursiven Kategorien der okzidentalen Moderne genannt – fundamental für die Philosophie ebenso wie die Psychologie und ganz besonders für die Literatur. Das Wissen vom Charakter ist zirkulär: Jede menschliche Person besitzt einen individuellen Charakterkern, der sie von jeder anderen unterscheidet, sonst ist sie keine gültige Person. Der Charakterkern ist mit sich identisch und bleibt es über die Lebenszeit; er erweist sich bereits in der Kindheit und muss mithin angeboren sein – was nicht «vererbt» heißen muss: Bei Immanuel Kant ist der empirische Charakter auf geheimnisvolle Weise vom «intelligiblen», also metaphysischen, geprägt. Auch die «intelligiblen Charaktere» sind individuell, unterscheiden sich voneinander, bilden eine Art «Republik» und fallen nicht in einer einzigen, undifferenzierten Gottheit zusammen.

Der «Charakter» stellt also, mit Michel Foucaults Terminus, den Musterfall einer «empirisch-transzendentalen Dublette» dar. Bei Arthur Schopenhauer heisst die Dublette *principium individuationis* und wird pessimistisch im Sinne eines, empirisch gesehen, mörderischen Konkurrenzkampfs gedeutet, dem transzendental ein gespaltenen «Wille» zugrunde liegt.

Wie der «Charakter» empirisch funktioniert, zeigt am besten die Literatur. Der literarische «Charakter» stellt eine individuelle Kombination von «Charakterzügen» dar. Frauen und Männer des Publikums «lesen» die «Charaktere» aus den ihnen entsprechenden «Handlungen». «Der König hat geweint!» – also hat Philipp im innersten Kern seines «Charakters» die Eigenschaft «Herz». Franz Moor quetscht ein Taschentuch vor die Augen, um Tränen zu simulieren – also hat er keins. In epischen Texten exponieren insbesondere die Kindheitsgeschichten die jeweiligen «Charaktere». Im Resultat sind sie – aus begreiflichen Gründen stärker im Drama als im Roman – «geschlossen», mit sich «identisch», über die Zeit «stabil». Als solche treten sie untereinander in Interaktion, so dass wir es mit «Charakter-interaktionistischen» Narrationen zu tun haben. Im Laufe dieser Narrationen können sie ihre «Charaktere» maskieren, können lügenhaft «falsche» Charaktere simulieren, was dann aber wiederum einem «Charakterzug» ihres Tiefencharakters entspricht; können «lebend sich entwickeln» – immer aber im Rahmen der «geprägten Form».

Angewandt auf das Zwillingsmotiv bedeutet das: Zwei gleiche «Charaktere» in einem Zwillingspaar sind unmöglich, weil zwei gleiche «Charaktere» überhaupt unmöglich sind. Das Zwillingsmotiv ist demnach für die moderne interpersonal-interaktionistische Literatur eine Art extreme «Versuchsan-

1 - Vgl. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1988, S. 94–113.

ordnung»: Unter dem Schein der äusseren Identität gilt es die wesenhafte Differenz der «Charaktere» zu erzählen. Überall, wo Zwillingsgeschichten sich als Spielarten der modernen Doppelgängerproblematik herausstellen, entsteht also jener Effekt einer (ironischerweise doppeldeutig) schwindelerregenden «Charakter-Tiefe»,² der das Rätsel der Subjektidentität gleichermassen beschwört wie als solches zu einem positiven Mysterium hypostasiert.

Ganz anders die genuin komischen Zwillingsgeschichten seit Plautus und insbesondere in der Renaissance, mit dem Musterfall von William Shakespeares *Comedy of Errors*. In ihnen geht es um «Verwechslung, Stellvertretung, Unterschiebung»³ – anders gesagt, um «horizontale» Episoden statt «vertikaler», typischerweise um Substitutionen in Liebesbeziehungen, um Proben auf die Treue, um Doppellieben, die augenzwinkernd mit der Doppelung des Liebesobjekts motiviert werden usw. Diese Zwillingsgeschichten stehen den Verkleidungskomödien vom Typ *Così fan tutte* nahe. Tiefenstrukturell haben wir es also mit *Interaktionen als Ereignissen statt als Handlungen* nach dem «Charakter»-Schema zu tun. Dementsprechend sind die Figuren Funktionen von Ereignissen und entsprechend flexibel – es geht nicht darum, die (symbolisch «tiefe») «Wahrheit ihres Charakters» narrativ zu beschwören.

Hat die aktualhistorische Situation sowohl «nach» den komischen («horizontalen») wie auch «nach» den modern doppelgängerisch überdeterminierten («vertikalen») Zwillingsgeschichten noch neue Spielarten des Genres eröffnet? Zunächst ergibt sich die Möglichkeit der satirisch-kritischen Behandlung der Kategorie des «Tiefen-Charakters». Im Kontext dieser Frage ist zunächst die Erinnerung an eine weitere historische Entwicklung – und zwar eine Entwicklung ausserhalb der Literatur – notwendig: Das literarische Schema von «Charakteren» als

je individuellen Kombinationen isolierbarer «Charakterzüge» musste in der anthropologischen Physiologie und Psychologie die Spekulation über die Vererbung solcher «Charakterzüge» stimulieren. Ein Phänomen wie Johann Caspar Lavaters Physiognomik war symptomatisch für diese Zusammenhänge: Noch vor jeder humangenetischen Fassung des Problems wurde dabei die Individualität des Gesichts fest mit der angenommenen Identität des «Charakters» verlötet: Das «Tiefen»-Gesicht als «Antlitz» galt als «Ausdruck» des «Charakters». Auf solchen Vorgaben entwickelte sich seit dem 19. Jahrhundert eine Humangenetik, deren Grundannahmen bei Charles Darwins Vetter Francis Galton, dem Begründer der «Eugenik», bereits vollständig im Sinne Arnold Gehlens «kristallisiert» waren: Jedes menschliche Individuum beruht auf einer durch die Vererbung festgelegten Kombination von «gemules» – wofür sich später der Begriff «Gene» durchsetzte –, die die «Charakterzüge» weitestgehend determiniert. Im weiteren Verlauf ging es darum, diesen vorausgesetzten Mechanismus genauer zu analysieren – zunächst durch indirekte Methoden (insbesondere das Verfahren der IQ-Messung), seit der Entschlüsselung der DNA-Struktur des Genoms durch direkte. Insbesondere drehte sich die humangenetische Forschung um das sogenannte «nature / nurture»-Problem, d. h. den jeweils angesetzten Anteil von genetischer Determination («nature») und kultureller Prägung («nurture»). Was ein deutscher Bundesbanker im Jahre 2010 als wissenschaftliche Sensation verkündet, nämlich dass die «Gene» zwischen «50 und 80 Prozent» die Persönlichkeit und insbesondere deren «Intelligenz» determinierten, zeigt bereits durch die wissenschaftlich völlig unbrauchbare, angenommene statistische Spanne die Aporien insbesondere der indirekten, IQ-messenden Methode: Man stelle sich vor, die Zulassung von Medikamenten etwa sollte auf der Basis

einer angenommenen Wirkung von «50 bis 80 Prozent» entschieden werden!⁴ Damit erweist sich die IQ-messende Methode in ihrer Tiefenstruktur als «literarisch» – und zwar vom komischen Typ.

Das gilt *sensu stricto*, wenn es nun um die Rolle des «Zwillingsmotivs» in der Humangenetik geht: Bereits Galton hatte bei seinen Spekulationen die (als solche sicherlich geniale) Idee gehabt, eineiige (monozygote) Zwillinge, die kurz nach der Geburt getrennt wurden, als Forschungsobjekt einzusetzen, weil bei ihnen ja das Erbgut völlig übereinstimmen muss und man dessen determinierende Kraft gegen die der Verschiedenheit von kulturellen Milieus abwägen können sollte. Daraus entwickelte sich eine exuberante «Zwillingsforschung» (mit dem Zentrum der Minneapolis-Schule) – mit urkomischen Jagden nach getrennt aufgewachsenen monozygoten Zwillingen und deren «Exploration», die zu erwartbar sensationellen Übereinstimmungen im «Charakter» führte. Wissenschaftlich gesehen sind die indirekten Methoden heute epochal antiquiert, weil durch die möglichen direkten überholt. Aber auch diese zeitigen sehr literarische und insbesondere wiederum komische Resultate, wie sie sich vor allem im Motiv des Klonens kristallisieren. Denn Klonen beschränken sich nicht länger auf eine Dopplung – sie ermöglichen theoretisch Serien von identischen Kopien bis hin zur auf neue, radikal «horizontale» Weise schwindel-erregenden *Vorstellung identischer Massen*. Es ist bekanntlich die Trivialliteratur (konkret der triviale Film), die dieses Motiv bereits ausbeutet – vor allem im Thrillergenre (durch Genunfälle werden etwa Achtlinge mit einem «Killergen» erzeugt, was ganz schön spannend zu werden verspricht und sich dann aber als tiefenstrukturell ganz schön langweilig erweist). Eine wirklich spannende Literatur könnte auf die mit dem Klon-Motiv gegebene radikale Horizontalität und Ereignishaftigkeit

reflektieren und die Komik der Tatsache entwickeln, dass erst Klonunfälle notwendig sind, um die Vorstellung identischer Massen zu wecken. Hierbei ist nicht an totalitär erzwungene, äusserlich identische Massen wie in Jewgeni Iwanowitsch Samjatsins *Wir* oder in George Orwells *1984* zu denken, wobei es dort ja gerade um die Bestätigung individueller «Tiefen-Charaktere» geht – vielmehr an die ganz «frei» in einer freien Konsumgesellschaft zustande gebrachte Identität von Massen, die zu Millionen Liebesschlager singen wie «Du bist so ganz anders als alle die andern!»

Eine erste Möglichkeit neuer Zwillingsgeschichten bestände also in der satirischen Behandlung der urkomischen Aporie einer Kultur, die gleichzeitig an die genetische Determination des «Charakters» und an seine strikt individuelle «Tiefe» glaubt – anders gesagt, in der satirischen Behandlung der «empirisch-transzendentalen Dublette». Man könnte also etwa einen «politischen» und einen «unpolitischen Zwilling» erzählen und einen Zwillingsforscher (*avant la lettre* vom Typ eines zwillingsforschenden deutschen Bundesbankers) imaginieren, der das Rätsel eines «Politik-Gens» und eines «Unpolitik-Gens» bei monozygoten Zwillingen zu lösen versucht und dabei in den Wahnsinn getrieben wird.⁵ Eine zweite Möglichkeit könnte an der Ereignishaftigkeit der Zwillings-Interaktionen in der Komödie ansetzen. Das Ereignis der Verwechslung bildet

2 - Bei Frenzel: «der unheimliche und bedrohliche Charakter», vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur* (wie Anm. 1), S. 98

3 - Ebd., S. 106

4 - Zu diesem ganzen Komplex vgl. Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2009. Dort auch die wissenschaftliche Kritik der IQ-Methode mit ihren höchst prekären und vermutlich nie von vielen «bias» zu reinigenden Erhebungs-«Batterien». Vor allem ist bereits die «Motivation» der Probanden, ihren IQ zu produzieren, mit determinierend – aber völlig verschieden.

5 - Vgl. die nachfolgende «Zwillingsgeschichte Zwillingsforschung».

einen kleinen «Wirbel», in dem die Vorstellung Schiffbruch erleidet, eine Masse bestehe aus vielen unverwechselbaren, da in einer jeweiligen «Tiefe» wurzelnden «Charakteren». Damit besteht eine tiefenstrukturelle Verwandtschaft zwischen der Verwechselbarkeit von Zwillingen und Ereignissen der Massendynamik wie Massenbildungen und Proliferationen, wozu Elias Canetti in *Masse und Macht* alles Wesentliche gesagt hat. Man könnte also den von einer Zwillingsverwechslung ausgelösten Wirbel erzählen, und wie dieser Wirbel in eine religiöse und aufrührerische Massendynamik proliferiert.⁶ Damit erzwänge ein solcher Typ von Zwillingsgeschichten eine nicht «charakter»-reduktible, nicht interpersonal-interaktionistische Erzählweise – auch über Geschichten mit dem Zwillingssmotiv hinaus, könnte also an jene modernen epischen Narrationen anknüpfen, die ebenfalls mit der narrativen Mechanik des identischen «Tiefen-Charakters» brechen und «Handlungen» stattdessen als «Ereignisse» erzählen. Es wird dann auch erzählbar, dass «Singularitäten» vom Typ des Ereignisses und nicht vom Typ des «Charakters» sind, dass sich Personen nicht entelechisch aus einem vorgängigen «Charakterkern» entwickeln, sondern dass Subjekte je historische Produkte ununterbrochener Prozesse der Subjektivierung (einschliesslich von Metamorphosen: Konversionen und Apostasien) sind, und wie sich individuelle und kollektive Subjektivierungen ineinander verschachteln. Es wird erzählbar, wie sich Ereignisse kollektiver Subjektivierung (Bildung neuer As-Sociationen) in die individuelle Subjektivierung «hineinkopieren» und umgekehrt, wie etwa interpersonale «Begegnungen» vom Typ der Liebe, Freundschaft, des pädagogischen Eros, des parteilichen Engagements usw. vom Ereignis-Typ des gemeinsamen «Einschwingens» in einen Diskurs sind und statt vom Interaktions-Typ des «Aushandelns» zwischen zwei je mit sich identischen «Charakteren». Es ist keineswegs ein Zufall, sondern

tiefenstrukturell bedingt, dass in einem von diesen Prämissen eröffneten narrativen Feld an der Schnittstelle von Zwillingsgeschichte und individuell-kollektiver Subjektivierungsgeschichte die Figur des Partisanen bzw. der Partisanin auftaucht: In ihr wird das Auschwärmen des individuellen Wirbels (Zwillinge) ins Kollektive einer neuen As-Sociation Ereignis. Diese Art Ereignis galt es vorzuerinnern. ●

⁶ - Vgl. das Kapitel «Zwillingsgeschichte 2001» in: Jürgen Link, *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr-Armee. Eine Vorerinnerung*, Oberhausen 2008, S. 255–273.

Jürgen Link

Zwillingsgeschichte Zwillingforschung

(Simulation
von 1975 auf ca. 1985)

1

131

Quertrieb an unseren Simulationen mit dem kalauerhaften Titel «2. kultRuhrrevolution Ende der 80er».

Der «Verdeckte Kamerad» war eine Hochrechnung von dem realen Volkstodastronomen aus, aber durch unsere KMAU⁴-Maschine geschleust. Wir waren uns damals sicher, dass solch eine Figur und solch eine Connection ungefähr zu der von uns hochgerechneten Zeit aufkommen müssten. Wir stützten uns bei dieser Hochrechnung auf unsere These der «Ewigen Wiederkehr» in der Ideologie des V-Trägers:⁵ Weil er für sein Kügelchen- und Konkurrenzspiel die Überzeugung brauchte, dass alles Kollektive immer nur zwischen Einzelkügelchen «ausgehandelt» würde, wie er naiv formulierte, würde er tatsächlich nicht aus der Sackgasse seiner Verschwörungstheorien mit den Dramen zwischen den einzelnen Charakteren herauskommen und müssten deshalb seine diversen Kopflanger, wie Brecht sie genannt hatte, immer wieder die gleichen Denkfiguren wiederholen, nicht bloß in ihren Seifenopern an den Glotzen sondern überall – egal was alles an neuen Erfindungen wie Computer und an neuen Entdeckungen wie Genetik ins Spiel gebracht werden würde. Wir hatten diese Überzeugung zuerst jedes einzeln aus eigener Erfahrung gewonnen, als wir vor unserer Politisierung originelle moderne Kunst machen wollten und immer alles schon dagewesen war, und auch das, was angeblich neu war und auf dem Kunstmarkt des V-Trägers groß rauskam, eben-

4 - kleiner bis mittlerer anzunehmender Unfall

5 - Verantwortungs-Träger

falls alles schon dagewesen war. Deshalb konnte es bloß noch Popkunst und Ironi-

3

Die Zwillingsgeschichte mit dem SFB¹ «Interdisziplinäre Zwillingforschung» und dem «Verdeckten Kamerad» mit seinem «Informellen Zuarbeitbereich Zwillingforschung» war auf etwa Mitte der 80er Jahre (oder etwas später) hochgerechnet. Den «Verdeckten Kamerad» hatten wir als den führenden Zwillingforscher aller Ruhr-Unis und als sowohl biologischen wie klinisch-medizinischen Humangenetiker wie auch noch als Ethologen ausgestattet, ganz abgesehen von seiner Position als Spinne in mächtigen Psychologie und Psychiatrie einbeziehenden interdisziplinären Netzen sowie seinen Drähten zur Terrorismus-Forschung und damit auch zum TE²-Komplex inklusive «Rote Ruhr-Armee». Außerdem sollte er durch Beraterverträge mit großen Ruhrfirmen über Arbeitsmotivation zusätzlich Schweinegeld machen. Er hatte nicht Sprecher des SFB sein sollen, wohl aber 1 von 3 Mitgliedern des Vorstands und jedenfalls der entscheidende Mann des «Informellen Zuarbeitbereichs» mit seinen undefinierbaren Strukturen und, wie es schien, unerschöpflichen «Töpfen» aus undurchschaubaren Quellen. Die DFG³ hatte für diesen SFB von mehreren ihrer Prinzipien abgehen sollen: sie hatte einen SFB an mehreren Unis akzeptiert, was aber durch die übergeordnete Einheit «Ruhrgebiet» (unter Einschluss noch von Düsseldorf wegen der dortigen Stärke einschlägiger Forschungen) in gewisser Weise gerechtfertigt erschien,

1 - Sonderforschungsbereich

2 - Terrorismus

3 - Deutsche Forschungs-Gemeinschaft

und sie hatte die Anbindung des «Informellen Zuarbeitbereichs» geschluckt. Die Geschichte hing als eine Art

2

sierung der Ewigen Wiederkehr, also der Glotzenkultur, geben, was die Popkünstler eingesehen hatten. Später haben wir diese These von der «Ewigen Wiederkehr» per Normalismus noch klarer gekriegt und haben das mit dem Normalismus nachträglich auch noch in diese Zwillingsgeschichte eingebaut, wie man demnächst sehen wird.

es war also irgendwann um die mitte der 80er jahre gewesen, als unsere zwillinge über ihre mutter die einladung bekommen hatten, bei den bio- und psychotests des SFB mitzumachen. das war noch in der vorbereitungsphase gewesen und bevor dass das bald berühmte zwillingprojekt ruhr über die watz bekanntgemacht war wo sich dann natürlich mehr oder weniger noch die allerletzten zwillinge freiwillig gemeldet hatten, die die ganze zeit vorher immer noch nichts spitzgekriegt hatten. die waren dann aber nur noch in den Informellen Zuarbeits-Bereich (IZB) reingekommen, weil sie ja sowieso außerhalb des repräsentativen samples gelegen hatten, das der SFB über die akten der schulen gezogen gehabt hatte. offiziell hatte der SFB zuerst mal natürlich wieder die vererbungshypothese gegen die gesellschaftshypothese gewichten gewollt gehabt, und zwar konkret in den dimensionen intelligenz, neurotizität, volufortität (willensstärke: das würde nach unseren hochrechnungen wieder hochkommen), und bei dieser letzten dimension besonders politizität, worunter politikinteresse, politikengagement, politikrichtung (rechts/links) und vor allem politische durchsetzungsfähigkeit (mit dem seltenen qualitativen sprung charisma) fallen sollte. der letzte punkt hing natürlich eng mit volu-

4

fortität zusammen, und dabei hatte das SFB-team vor, die berühmten amerikanischen zwillingstudien auszustechen, bei denen volufortität und besonders politik total unterbelichtet waren. eigentlich hatte aber der verdeckte kamerad sich hauptsächlich für mehrere andere fragen interessiert gehabt, die aber in keinem offiziellen antragspapier aufgetaucht waren: alle diese fragen hatten sich um die normalität gedreht und besonders um das verhältnis zwischen den beiden enden der normalität, dem unteren und dem oberen. alles was mit der normalität zusammenhing – das hatte der verdeckte kamerad schon im studium ahaerlebnismäßig kapiert –, würde den V-träger immer brennend interessieren. es war dem verdeckten kamerad dabei um eine einheitstheorie zu tun gewesen, weil er gewusst hatte, dass wissenschaftliche gröÙe an der fähigkeit hängt, eine einheitstheorie auf die beine zu stellen. das eine war die hypothese GN gewesen gleich General Normality, eine aufgrund des verdachts von dem verdeckten kamerad noch tiefere allgemeindimension als GI (General Intelligence). GN war nach seiner theorie ein integrierter verbund aus folgenden faktoren: GMo⁶ (General Motivation), GNe (General Neuroticism), GV (General Voluforce) und GR (General Responsibility), der zusammenhang zwischen GN und GR würde natürlich ein echtes filestück für den V-träger abgegeben haben. dieses forschungsziel hatte der verdeckte kamerad nicht offen angegeben, teils weil: er hatte

6 - Weil das Label GM schon von General Motors besetzt ist.

dem spekulantenvorwurf besonders in der 1. phase lieber ausweichen gewollt, teils

5

besonders tief in den charakterschacht runtergeht, wogegen die volufortität (übersetzt aus dem alten deutschen begriff wollungsgemächte) ganz haarscharf den zusammenhang zwischen schlagpower und durchhaltepower meint, womit du einerseits einen widerspenstigen willen schlagartig zu boden schmetterst wie old shatterhand und andererseits selber jede menge schläge eines fremden willens überstehen kannst, was beides sehr tief in die tiefenschichten vom charakter runterreicht und was immer stark politisch ist.

zu diesen deutschen schätzen hatte aber vor allem dem verdeckten kamerad seine kategorie des «umsprungs» gehört, die er aus dem dahlbergschen «umschlag» abgeleitet hatte. wie der turbo-hiwi gegenüber den tuizwillingen und damit dann auch gegenüber unseren zwillingen im suff ausgepackt hatte, hatte sich der verdeckte kamerad für den eigengebrauch eine geheime übersetzungsliste gebastelt, an die die zwillinge kurz danach herangekommen waren, wo ganz systematisch die modernen schlagwörter angegeben waren, die man statt der altdeutschen einsetzen soll, z. b. «ethnische identität» statt «rasse» oder «ethniengut» statt «rassenmaterial» oder «hybridisierung» statt «bastardisierung» und «genetische stabilisierung» statt «ausmerze» usw. wenn der verdeckte kamerad seine genialen momente gekriegt hatte, dann hatte er z. b. leise vor sich hingesagt: volufortität ist eigentlich nichts anderes als heideggers Ent-schlossenheit – da wären Sie nicht drauf gekommen was? oder: die alten deutschen wörter wie «wollung» treffen die tatsachen viel besser, aber die darf man ja leider nicht mehr laut sagen.

als die zwillinge von ihrer einladung erfahren hatten,

7

aber und vor allem natürlich weil: er hatte dieses tolle thema irgendwelchen hergelaufenen konkurrenten natürlich nicht direkt unter die nase reiben gewollt. der 2. grund hatte mit der psychologischen und auch humangenetischen terrorismusforschung zusammengehangen, von der die eigentlich interessanten projekte sowieso top secret bleiben gemusst haben.

woher wir das alles so genau wissen? wir hatten es teils mit hilfe der zwillinge dem turbo-hiwi auf der zwillingsparty im bootshaus an der ruhr aus der nase gezogen, als er nach mitternacht von bier und den flirrenden und kreisenden zwillingsgesichtern und zwillingsschinken schicker gegen die musik an- und in das gesicht von den beiden dünnen langen tuizwillingen mit den krüßeligen hellrotblonden locken, die auch ohne musik immer so nervös gewippt hatten, eingebrüllt und nach und nach seine ressentiments gegen den verdeckten kamerad ausgepackt hatte. dabei hatten wir auch herausgekriegt, dass der verdeckte kamerad seine originellen genialen ideen in der zwillingforschung aus älteren deutschen theorien holte, die wegen brauner flecken immer noch unter tabu gestanden hatten und die man aber, wenn man die quellen wegließ und die kennwörter übersetzt hat, ohne probleme ausbeuten gekonnt hat, weil kein schwein das alles noch gekannt hat. dazu hatte die dimension volufortität gehört, was mit der amerikanischen ichtstärke nicht einfach identisch gewesen war. die ichtstärke ist ja mehr allgemein karrierebezogen und individualistisch und wird mehr oberflächlich antrainiert mit so ziemlich billigen autosuggestionstricks wie «I'm okay», was nicht

6

waren bereits die mutter, 2 mutteranten, der pastor und mehrere lehrerinnen vorläufig konsultiert und exploriert worden, wobei bereits die entscheidenden interessanten daten herausgekommen waren: frappierende diskordanz im politischen interesse, das im einen fall offenbar sogar im engagementbereich und zwar sensationellerweise sogar im extremismusbereich liegen würde, während es im anderen fall quasi null betragen sollte, was alles bei monozygoten⁷ (vorbehaltlich einer humangenetischen eigkeitsanalyse in düsseldorf, obschon dass bereits die fotos kaum zweifel gelassen hatten) und dazu noch bei frauen eine wirkliche rarität gewesen war. außerdem hatte es einen interessanten widerspruch bei der vorexploration gegeben gehabt: die mutter hatte zuerst ganz bestritten, dass der eine zwilling in der 2. grundschulklasse 2 monate irrtümlich zur sonderschule überwiesen worden wäre, obwohl dass die aktenlage klar gewesen war und auch die lehrerinnen sich klar erinnerten hatten, woraufhin die mutter hinterher die sache als typischen zwillingstreich darstellen gewollt hatte, weil die beiden sich in der sonderschule abgewechselt haben würden, um sich zu beweisen, dass eigentlich die lehrer selber in die sonderschule gehören würden. in diesem punkt waren ganz sicher unklarheiten geblieben: zwar hatte das explorationsteam, wobei einmal sogar der verdeckte kamerad höchstpersönlich dazugekommen war, was die zwillinge aber erst später von der mutter rausgekriegt hatten, weil die spinne im netz wie fast immer «im einsatz vor ort» kein einziges wort gesagt hatte und bloß mit seinem ziemlich

7 - eineiigen

8

unauffälligen rundlichen sportlerkopf mit den hinter den backenknochen tiefliegenden grauen augen und der halbglatze im hintergrund gesessen und notizen gemacht hatte (woran die zwillinge ihn aber dann auch eindeutig erkannt gehabt hatten: unverkennbar verdeckte kamera, woraus ja entstanden war: verdeckter kamerad). was der verdeckte kamerad notiert hatte, hatten die zwillinge erst einigermaßen später raten können, als sie über das GN-projekt und das türkengenatlas-projekt und das sogenannte frauenpowergenprojekt bescheid gewusst hatten: er hatte bei ihnen material gewittert über die integration von GI⁸ und GN⁹ und über das verhältnis der dimensionen von GN, besonders die rolle der politik für GR¹⁰, und nochmal wieder besonders über die «umsprünge» der politik und die quantifizierung der qualitätssprünge extremismus und terrorismus und das alles besonders noch aufs geschlecht bezogen. offiziell hatte das SFB-team damals die chance gesehen gehabt, die konkurrenz aus den USA zu überholen: es war ja aus den großen feldstudien von separierten monozygoten, soweit sie überhaupt politik erfasst hatten, was ja selten war und stets nur unter fernerliefen, angeblich klar hervorgegangen, dass politisches interesse als genetisch fest determiniert betrachtet werden müsste, und zwar erst schon einmal grundsätzlich und dann nochmal besonders mit einer klaren geschlechtlichen differenz (signifikant niedrigeres politisches interesse von frauen). es hatte zwar einen berühmten fall gegeben, wo der eine zwilling CDU und

8 - General Intelligence
9 - General Normality
10 - General Responsibility

9

der normalitätsachse steigt, umso weniger umsprünge im alter zwischen 6 und 12 jahren waren zu erwarten gewesen: ganz normal bist du, wenn du sofort schon anfängst, intensiv dein sparbuch zu verwalten oder deine puppe zu frisieren. aber genau da war dann noch das eigentlich für ihn spannendste problem gekommen, nämlich die frage nach den nichtnormalen fällen mit positivem vektor; einfacher verständlich gesagt die frage nach den genies. es war ja seiner meinung nach überhaupt nicht zu leugnen gewesen, dass da was drangewesen war an den alten theorien von genie und wahnsinn. dass beides jederzeit aus heiterem himmel umschlagen können sollte, war natürlich gottseidank ganz sicher stuss gewesen, das würde ja den gesunden genies das leben zur hölle gemacht haben, weil sie ja als genies auf die wahrheit gekommen sein würden, und sie würden dann ja vor lauter angst nichts geniales mehr auf die beine gebracht haben können und am ende schon alleine deshalb durchgedreht sein und wirklich wahnsinnig geworden, was ja dazu geführt haben würde, dass die genies von der evolution schon längst ausgemerzt worden sein müssten, was ja wiederum gottseidank durch einstein und ford eindeutig widerlegt gewesen war – aber dass die richtige genialität in irgendeiner dimension eine leichte lockering der normalität vorausgesetzt haben würde, das war allerdings ziemlich wahrscheinlich gewesen. die zwillinge hatten aber schon seit den techtelmechteln der unpolitischen mit dem unehelichen sohn des ruhrcomputergenies und V-gebers und dann mit dem unehelichen sohn des flugzeugerfinders gewusst, dass die fixe idee aller

der andere SPD gewesen war, aber da hatten die forser unter sich drüber witze gemacht und gesagt: da sieht man, dass da wirklich gar kein unterschied mehr ist. das hatten ja auch die popularisierten medienaufgüsse von dieter e. zimmer immer gebührend betont gehabt, wonach politisches interesse klar zum genetischen tiefen-charakter anders gesagt zur vererbten kern-persönlichkeit gehört hatte. später hatten die zwillinge rekonstruieren gekonnt, was wahrscheinlich im kopf des verdeckten kamerad ventiliert worden war: dass die amerikaner mit ihrer vererbungsthese zwar grundsätzlich unbedingt richtig liegen würden, dass es aber bei extrem schwachnormalem material mit negativem vektor, womit ganz einfach unsere zwillinge gemeint waren, im alter zwischen 6 und 12 jahren einen «umsprung zwischen den phänodimensionen» geben könnte: z. b. von sexuell auf politisch, oder von religiös auf politisch, oder auch von religiös auf sexuell oder das ganze auch umgekehrt, woraus er sich die hypothese gekocht haben würde, dass der unpolitische zwilling sexuell stark unnormal sein müsste, weil er nicht nur mit politik, sondern z. b. auch mit religion nie was am hut gehabt haben sollte, woraus sich dann die ganzen komischen tests mit den untergejubelten kirchenliedermelodien zwischen dem fickgestöhne auf den tanzmusikplatten erklärt gehabt hatten. damit hatte der verdeckte kamerad über unbewusste symptomatische reaktionen eine phänodimension vor dem umsprung rausschnüffeln gewollt. umgekehrt hatte ihn dabei dann auch noch besonders die komplementäre these interessiert gehabt, dass also: je mehr ein material auf

10

männlichen wissenschaftler und künstler und wirtschaftsbosse und politiker und ganz besonders natürlich auch der verhinderten und gescheiterten und bestimmt auch des V-trägers selbst die heimliche frage ist, ob sie selber am ende genies sind, was sie natürlich immer klammheimlich vermuten. daraus hatten die zwillinge im laufe der tests die hypothese gebaut, dass der verdeckte kamerad bestimmt die hypothese gebaut gehabt haben müsste, dass ein genie und vielleicht sogar auch elitematerial allgemein in punkto extremismus und kriminalität usw. genetisch im allgemeinen robust normal ist (was ja die wichtigste bedingung für die übernahme von verantwortung ist, wie auch sonst), aber auf einer weniger wichtigen dimension, z. b. religiosität, eine kleine lockering zeigen kann, womit wahrscheinlich, was eben noch erforscht werden musste, die tatsache zusammenhängen könnte, dass solche genies im alter zwischen 6 und 12 jahren umsprünge zeigen, wobei zu dieser hypothese der zwillinge als pointe gehört hat, dass der verdeckte kamerad sich selber an einen umsprung bei sich selber erinnert gehabt haben dürfte und dass er jetzt die chance gewittert hatte, sich nebenbei endlich einwandfrei beweisen zu können, dass er ein genie ist, woraus sich dann wieder ihre gegenexploration über den verdeckten kamerad als kind erklärt. diese gegenexploration war nicht schwer gewesen, weil die zwillinge, die ja nach unseren voraussetzungen 1954 geboren sind, ungefähr genau gleich alt mit dem verdeckten kamerad gewesen waren. sie hatten einfach (konkret über den politischen zwilling) uns ursprüngliche chaoten kontaktiert gehabt, um unsere alten

12

unikontakte einzuspannen und dann per hölzchen und stöckchen ein paar ex-freundinnen des verdeckten kamerad aus seiner heißen pubertätszeit und aus den mehreren tanzkursen, die er besucht gehabt hatte, aufzutun. (das war gewesen, nachdem der turbo-hiwi im suff rundum ausgepackt gehabt hatte; aber von diesen frühphasen hatte der keine ahnung gehabt.) der verdeckte kamerad war zwischen 6 und 12 jahren und sogar noch etwas länger tatsächlich regelrecht stinkfromm gewesen, so von der sorte, dass er keinen ausgezogenen tisch hat ansehen gekonnt, und dann auf sex umgesprungen und gleichzeitig dabei von heiligenbildchensammeln auf pinupfotos und gleichzeitig auf statistik. aber natürlich hatte er im anfang ein paar mal den präcox gekriegt, was ja beim umsprung von superfromm auf macho besonders zusammen mit braven mädchen und entjungferungsversuchen nicht ausbleiben kann, und wahrscheinlich hatte er damals große angst um seine normalität gehabt und sich an magischen fetischen hochziehen gewollt, bevor die eine erfahrene ex-freundin ihn von seiner angst geschickt abgelenkt und beruhigt hatte, und das war sicher entscheidend gewesen für sein interesse an psychischer anlage und konstitution und vielleicht hatte er doch auch dadurch einen ganz kleinen zweifel an seiner 100%igen normalität zurückbehalten, was aber andererseits ja seine chancen auf genialität erhöht haben würde. was damals mit ihm passiert war, dieser ganze umsprung hat zwar bei den kollegen einfach den namen pubertät und soll wohl sehr oft vorkommen, aber was den verdeckten kamerad angegangen war, so hatten die zwillinge nach die-

13

mungskonzernen wie ruhrkohle, ruhrstahl, ruhrmetall, ruhrmotor, ruhrchemie usw. durch mitsaufen brüderlich nahgerückt gewesen. der verdeckte kamerad hatte einen guten draht zum völkerrechtler und weltinnenpolitiker gehabt, weil: sie waren beide reserveoffiziere gewesen und hatten manchmal zusammen treffen in der ruhrlandkaserne 5 abgehalten. bei den besäufnissen mit den kanalarbeitern («wir hamm kanal noch lange nich voll») hatte der verdeckte kamerad ein paar mal pro forma mitgesoffen, aber natürlich verdeckt, d. h. ohne sich zu besaufen. natürlich war ihm klar gewesen, dass du die deals sowieso am nächsten tag festklopfen musst indem dass du behauptest dass ihr das am abend schon abgemacht haben würdet, wo die kanalarbeiter sich zwar nicht genau erinnern können aber ja sagen. so war das projekt «senkrechtstarter» festgeklopft worden, was das ziel gehabt hatte, für die ruhrkanalarbeitermafia die hochbegabungsreserven an politikern für den nachwuchs für die 80er und 90er jahre aufzutun. die kanalarbeiter hatten solch einen nachwuchs immer gut brauchen gekonnt, und der verdeckte kamerad hatte die hoffnung gehabt, einmalige daten über volufortität und vielleicht sogar ein paar fälle charisma aufzun zu können. das war ja schon vor dem großen knall angelaufen gewesen in einer stillgelegten zeche untergebracht und das hatten unsere hypothetischen «noch nicht total verlotterten medienleute» nach dem knall dann noch als zugabe enthüllen sollen: wir hatten uns das heidengelächter der kollegen und frauen in der ganzen ruhr ausgiebig vorweg gegönnt, wenn die «senkrechtstarter» der ruhr-SPD für

15

sen informationen sofort kapiert, warum alle diese wissenschaftler, die rund um die uhr einen auf total objektiv machen, bei jedem projekt, das sie wirklich interessiert, immer irgendein verdecktes ganz subjektives motiv im hinterkopf haben.

jedenfalls hat der verdeckte kamerad, der sich ja im allgemeinen sehr hat beherrschen können, stundenlang stumm auf der lauer zu sitzen, bei bestimmten sachen sofort regelrecht unter strom gestanden, und dazu haben die IQs über 140 gehört und die umsprünge zwischen 6 und 12 jahren. wie gesagt hat er im offiziellen SFB-team mit den hypothesen, die ihn am meisten interessiert haben, mehr oder weniger ganz gemauert – aber weil ihn seine angenommene genialität sonst allzu grausam gefoltert haben würde, hat er in seinem zuarbeitbereich manchmal schon dinge vorweggenommen. dazu hat z. b. das inoffizielle teilprojekt begabungsförderung und spitzenverantwortung gehört, wo er aus den hochbegabten schuljungen künftige spitzenpolitiker rauskämmen gewollt hat. dazu hat er einen fragebogen entwickelt, der kleine männchen rausfinden gesollt hat, bei denen gleichzeitig hohe IQs und hohe normalität gegeben waren und aber auch interessante umsprünge. er hatte sich für das projekt die SPD-kanalarbeitermafia des ruhrgebiets als partnerseilschaft angelacht gehabt, und zwar über die berühmten sogenannten SPD-proleten, bei denen der springende punkt gewesen war, dass: sie waren dem ruhrproletariat, d. h. konkret den kanalarbeitern also meistens freigestellten arbeitsdirektoren und betriebsräten aus den großen mitbestim-

14

134

die 80er und 90er jahre (leute wie der spätere trampolin-springer-kleiderschrank) durch den kakao gezogen würden und ihre umsprünge in der kindheit und jugend enthüllt worden waren, wobei die reklamefreien basislokalsender, die wir für diese zeit (um 1985) neben den privatlokalglotzen simuliert hatten, jede menge zeugen und vor allem zeuginnen aus der nachbarschaft der «senkrechtstarter» mobilisiert hatten. wie das dann übergegangen sein würde in boykott der offiziellen umfragen durch massenhafte «chaotische» antworten, alternative umfragen, alternative infografiken, bis zum 1. expertenstreik.

aber so weit war es jetzt noch längst nicht gewesen, noch ganz am anfang von allem, wie die zwillinge zuerst für das projekt von dem verdeckten kamerad rekrutiert worden waren, und erst einmal hatte der nicht bloß ihre eiegkeit, sondern vor allem ihren erbmäßigen und sozialisierungsmäßigen status explorieren gewollt, also «nature» und «nurture», und da war er auf einige rätsel gestoßen, schon was den vater betraf. weil die mutter von anfang an die ausfragerei nicht leiden gekonnt und weil sie wie immer den politischen zwilling schützen gewollt hat, hatte sie die exploration sabotiert gehabt. sie hatte gesagt, dass die zwillinge einerseits «natürliche kinder» gewesen wären, und dass sie aber den vater nicht identifizieren gedurft hätte «aus absolut zwingenden gründen von absolut zwingender diskretion». dasselbe hatte sie auch schon damals 1954 der oma als marschrouten dagelassen, als sie schwanger zusammen mit ihrem 1. ehemann für 2 jahre ins sauerland weggezogen war, bis der mann sich endgültig totgesoffen

16

gehabt hatte. über den vater der zwillinge waren dann 3 sehr verschiedene gerüchte aufgekommen wie neue witzsorten, du weißt nicht wer sie aufgebracht hat, aber sie sind im nu überall rum. das 1. gerücht war gewesen ein schwarzes schaf aus den kriegskameraden des älteren bruders der mutter, ein kommunist, der auf der flucht nach drüben ein paar tage bei der mutter versteckt gewesen wäre. das 2. gerücht war gewesen ein vikar auf industrieseelsorgepraktikum. das 3. gerücht war gewesen ein kleiner V-träger von kohletransporten auf dem dortmund-ems-kanal. nur die oma hatte außer der mutter selber gewusst gehabt, dass alle 3 gerüchte falsch waren (außerdem noch der 1. ehemann und später die zwillinge), aber sie hatten zu den gerüchten nur ihren spruch von den zwingenden gründen und der zwingenden diskretion wiederholt, wo sich dann die vertreter von allen 3 gerüchtesorten durch ein angebliches augenzucken oder mundzucken bestätigt gefühlt hatten und ihr jeweiliges gerücht bewiesen gesehen. die tantenmütter waren auch nicht darüber hinausgekommen, so dass das SFB-team ebenfalls diese 3 gerüchte jeweils als eindeutiges faktum aufgetischt bekommen hatte. der verdeckte kamerad war feuer und flamme gewesen und hatte sofort gewettet, dass er das rätsel knacken wird ganz einfach aufgrund der charaktereigenschaften der zwillinge: offensichtlich entweder krimineller, ob nun außerdem noch kommunist oder nicht, weil: es war ja schon 1954 gewesen und also klar vor dem KPD-verbot – oder katholischer geistlicher (normalerweise oberes mittelfeld an IQ) oder «entrepreneur», wie der verdeckte kamerad immer

Jürgen
Link

135

17

sollte es eigentlich noch zwillinge, ob nun separiert oder nicht, gegeben haben, die nicht gewusst hatten, was von ihnen erwartet worden war? es waren in der zwillingsforscherszene ja überall schon die bekannten witze erzählt worden: «Herr Professor, Sie haben die Frage vergessen, mit wieviel Jahren wir gleichzeitig ohne es vom andern zu wissen eine Schlankheitskur gemacht haben, und von wieviel Kilo auf wieviel und wie lange das bei beiden genau gleich gedauert hat».

das SFB-team hatte also die amerikaner schlagen wollen, und der verdeckte kamerad hatte dabei noch einmal das team schlagen wollen. am aktivsten in dem explorati-onsteam war ein netter junger mann gewesen, der oben schon erwähnte turbo-hiwi, diplomiert in kognitionspsychologie und wissenschaftliche hilfskraft, noch keine 25, mit besonderem ehrgeiz. er hatte dem verdeckten kamerad zuerst den knüller gesteckt, den er auch als 1. gerochen gehabt hatte, als nämlich sowohl die mutter wie die muttertanten wie der pastor wie auch die lehrerinnen bei der frage nach der politischen richtung des politischen zwillings eindeutig angefangen hatten mit mauern, stottern und ablenken durch witzige anekdotchen aus der kindheit. der turbo-hiwi hatte sofort gerochen gehabt, dass es sich offenbar nicht um eine normale richtung innerhalb des normalen spektrums gehandelt gehabt hatte, sondern vermutlich etwas jenseits der extremismusgrenze. der turbo-hiwi hatte sofort gewusst gehabt, dass er mit dieser information bei dem verdeckten kamerad dicke punkte für die karriere machen können würde, denn das wäre gegebenen-

19

statt V-träger gesagt hatte, die, wenn sie erfolgreich sind, was also exploriert werden müsste, garantiert einen spitzen-IQ haben, was als vater für die zwillinge höchstwahrscheinlich ausscheidet – das wären total verschiedene IQ-klassen und auch normalitäts-klassen, hatte er zeigefinger-trommelnd wiederholt.

weiter war es auch mit der separierung unserer zwillinge so eine sache gewesen, aber das SFB-team hatte gar nicht so viel von den mediensensationen aus minneapolis gehalten gehabt: kurz nach der geburt trennung der eltern und aufteilung der zwillinge, auswanderung des vaters mit dem einen nach australien: trotzdem gleichzeitiger beginn einer kriminellen karriere genau mit 13 durch einen fußballdiebstahl, dann mit 17 wieder gleichzeitig auto geknackt und 1. jugendstrafe, mit 21 beide zuhälter geworden, mit 25 beide wegen scheckbetrug wieder in den knast. wenn die kollegen von drüben in diesen fällen auch möglicherweise gutgläubig von der objektivität der erhobenen daten überzeugt waren, so waren die phantasie der beteiligten zwillingspaare und damit zwangsläufig auch ihre geschichten einfach viel zu klar von den medien auf einschaltquoten hin im vorhinein in bestimmte richtungen vorprogrammiert worden, und zwar oft wahrscheinlich sogar ganz spontan und ohne ausdrückliche manipulierende absprachen, und vor allem hatten die kollegen in minneapolis den ganz entscheidenden faktor total übersehen gehabt, der in der öffentlichen bekanntheit aller grundmuster der schon seit über 100 jahren laufenden zwillingsforschung lag: wo auf der welt, einschließlich australien,

18

falls überhaupt der 1. fall eines monozygoten zwillings mit extremistischer politischer einstellung weltweit gewesen, und das dann noch eine frau! bei monozygoten frauen war, wenn sich der turbo-hiwi im moment richtig erinnert hatte, vielleicht überhaupt noch nie ein politisches interesse über 4,0 auf der 7erskala festgestellt worden, es hatte nur ein normales politisches interesse unter 3,5 bei einigen männlichen monozygoten gegeben, aber selbstverständlich jeweils genau das gleiche bei beiden gleichzeitig, wobei CDU und SPD (bzw. drüben republikaner und demokraten) wissenschaftlich gesehen natürlich kein relevanter unterschied gewesen war. der turbo-hiwi hatte wahrscheinlich auch schon damals mehr gewusst gehabt: nämlich dass der verdeckte kamerad u. a. auch eine geheime studie laufen gehabt hatte über ätiologische schienen von terroristen, wobei er vor allem vollen zugriff gehabt hatte auf das terroristenmaterial der roten ruhr-armee, mit schweinegeldern aus düsseldorf und bonn.

was die frage der separierung angegangen war, so hatte das team wie gesagt sowieso hauptsächlich mit dem design von einer konkordanz-diskordanz-analyse zwischen monozygoten und dizygoten¹¹ arbeiten gewollt und mit der separierung bloß als zusatzinstrument. aber auch in punkto separierung waren die entsprechenden phasen, das hatte auch später der verdeckte kamerad sofort so gesehen gehabt, keineswegs einfach irrelevant gewesen: unsere zwillinge waren ja immer wieder lange zeiten getrennt bei verschiedenen muttertanten, also schwestern bzw.

11 - zweieiig

20

cousinen der mutter, untergebracht gewesen, wenn die mutter als ganztagskraft gearbeitet hat, und das milieu dieser mutteranten ist teilweise stark diskordant gewesen (streng katholisch vs. kommunistisch, fast subproletarisch vs. selbständiger mittelstand).

das explorationsteam hatte die mutter, den pastor und die lehrerinnen im namen der wissenschaft verdonnert, den beiden zwillingen keine vorabnachricht zu geben, was alle feierlich versprochen hatten, aber woran sich die mutter selbstverständlich nicht gehalten hatte (wobei es noch die frage gewesen war, ob diese ganzen professoren wirklich so naiv sind oder am ende vielleicht bei ihrer ganzen forschung darauf angewiesen sind, dass es ständig heimliche querabsprachen gibt, und deshalb so ein feierliches verbot anbringen, dass auch alle wirklich wissen, dass es absolut darauf ankommt, dieses verbot zu brechen) die beiden würden direkt von der uni aus kontaktiert werden, sie würden bloß die adressen brauchen. die mutter hatte zu dem politischen zwilling am telefon gesagt, dass diese professoren sie über ihre politik aushorchen gewollt hätten und dass sie natürlich nichts gesagt haben würde. außerdem würden die sich auch für sie selber als mutter und für den vater interessieren und für die mutteranten und sogar für die weitere verwandtschaft und die großeltern, da würden wir schwer aufpassen müssen, wer weiß was die im schilde führen würden. den vater hätte sie natürlich diesen professoren schon mal gar nicht offengelegt, die sollten sich ruhig mit den gerüchten der mutteranten herumschlagen.

den fälligen kriegsrat hatten die zwillinge auf dem

21

wechseldich spielen, was ihnen immer wieder spaß gemacht haben würde, und sich also abwechselnd bei den tests und interviews austauschen, und dass sie dieses ganze spielchen aber ganz fein säuberlich wissenschaftlich zu protokoll geben beim kleinen juristen der unpolitischen schwester und dem seinem anwaltsbüro, der war noch immer ihr liebster liebespringer gewesen nach so vielen jahren. beim anwaltsbüro würde also immer schon hinterlegt werden, an welchem tag welche schwester welchen test gemacht haben würde, das war ganz im ernst ein ganz enormer durchbruch in der zwillingsforschung gewesen, sozusagen ein richtiger paradigmawechsel in der sprache der professoren, in unserer sprache eine kulturrevolution.

das projekt war ein mammutunternehmen gewesen, eigentlich sogar mehrere mammutunternehmen übereinander, und viele tests und interviews waren parallel gelaufen, so dass die beiden ziemlich bald auch andere zwillingspaare kennengelernt hatten, teilweise auch bloß wiedergetroffen von früheren ruhrzwillingstreffen. vor allem hatte sich in der mensa eine zwillingsecke etabliert, wo besonders die sogenannten asozialen bzw. heute dissozialen zwillinge ganze stunden teils mit klönen, flirten und rumalbern, teils einfach mit rumsitzen überbrückt gehabt hatten. es wäre ihnen egal gewesen, wenn die professoren vom team sie dort gesehen hätten, aber die professoren und auch alle mitarbeiter und hiwis gingen immer im pulk in der sogenannten teppichmensa essen, der verdeckte kamerad selber war ganz selten dabei und schien überhaupt ziemlich oft anderswo in der welt rumzujetten. in

23

bauch liegend im «wilden» Freibad am Baggersee in der Lippezone abgehalten. zuerst schon mal waren sie sich sofort einig gewesen, dass sie mitmachen, schon wegen dem zusätzlichen urlaub in der firma und dem moos, aber auch wegen sicher jede menge spaß. aber dann waren sie sich auch sofort einig gewesen, dass wenn die professoren mit ihnen experimente machen wollen, dass dann natürlich umgekehrt auch sie wieder mit den professoren experimente machen würden, und zwar völlig astrein wissenschaftlich. die idee hat sich von selbst ergeben bei ihrem kriegsrat, als sie sofort angefangen hatten mit zusammentragen, was sie alles über zwillingswissenschaft wissen aus der schlagzeitung und «quick» und «brigitte» (die unpolitische) und aus dem «stern» und dem «spiegel» und der «zeit» (die politische) und beide auch aus dem fernsehen. da war es immer vor allem um die unglaublichen übereinstimmungen gegangen: z. b. die durch die berliner mauer getrennten zwillinge, die trotzdem sich beide gleichzeitig ihre schönen langen haare abgeschnitten hatten und genau gleichzeitig entjungfert wurden und später beide gleichzeitig 3 monate mit einem ausländer zusammen waren und danach beide mit 26 einen 5 jahre jüngeren bühnenarbeiter geheiratet hatten. die unterschiede, die es auch gegeben hatte, hatten dann irgendwie erklärt werden gemusst. es war klar gewesen, dass das ganze spielchen nur gelaufen war, wenn die professoren jeweils die beiden zwillinge, zwilling A und zwilling B mit zahl davor oder dahinter, wie sie die taufen, nicht verwechselt haben. also hatte sich das als experiment angeboten gehabt, dass sie bäumchen ver-

22

der zwillingsecke hatten unsere zwillinge immer wieder ganz automatisch jede menge zusätzliche interessante informationen gekriegt du glaubst gar nicht, wie klein die welt ist und wie der zufall spielt: die zwillinge hatten doch tatsächlich eines tages ihren 3. vater in der schlange an der eintopftheke erspäht! ihr 3. vater war der kürzeste gewesen, sie hatten ihn nur 5 monate gehabt, und die mutter hatte ihn zum teufel gejagt, als es rausgekommen war, dass er seinen sufftrieb nicht losgewesen war, wie er in der 1. zeit versprochen gehabt hatte. die zwillinge waren damals 11 gewesen und traurig, weil er immer sehr lieb zu ihnen gewesen war und ihnen ein kleines tandem geschenkt gehabt und mit ihnen geübt hatte, beide immer abwechselnd vorne und hinten 100%ig gerecht. er hatte sie die 1. zeit noch manchmal nach der schule abgepasst und in die eisdiele eingeladen; dann war er weggezogen und sie hatten ihn zwischendurch jahrelang nicht mehr zu sehen gekriegt. jetzt im moment hatte er ziemlich okay ausgesehen und war aber verlegen gewesen und hatte behauptet, er würde sie sowieso schon gesucht und ihnen alles erzählen gewollt haben: er wäre von dem turbo-hiwi kontaktiert worden und sie hätten ihn über die zwillinge ausgequetscht: ob er sie ab und zu geprügelt hätte und welche von beiden mehr, ob er sie damals schon beim rauchen erwischt haben würde und welche von beiden, ob sie verschiedene freundinnen gehabt hätten und welche, und besonders hätten die professoren ihn glaubte er im verdacht, dass er der richtige vater sein könnte, der später zurückgekommen wäre. er würde das verneint gehabt

24

haben, aber die professoren würden ihm das nicht glauben. sie würden ihm fotos von anderen mutmaßlichen vätern, die er teilweise überhaupt nie gekannt haben würde, plötzlich mitten in einem sexfilm eingeblendet gehabt haben und dabei seinen puls und sein gehirn mit elektroden gemessen. die zwillinge hatten sich arm in arm totgelacht und hatten ihm erklärt, dass die professoren seinen eifersuchtspegel messen wollen und dadurch rauskriegen, wer der richtige vater ist, dass sie nicht glauben, dass er selber es ist, sondern dass sie bloß aus seiner eifersucht was ableiten wollen.

in der zwillingsecke war auch der name verdeckter kamerad erfunden worden, und zwar zuerst verdeckte kamera. sie waren an dem tag 5 zwillingspaare plus einige zwillingssingles plus andere studenten gewesen und hatten mit der zeit ihre erfahrungen mit dem verdeckten kamerad zusammengetan, nämlich dass die glatte hälfte von ihnen den verdeckten kamerad wochenlang und teils noch bis jetzt vor kurzem damals total übersehen gehabt hatte; sie hatten sich noch nicht mal immer einigen können, ob er an bestimmten testgruppen dabeigewesen war oder nicht. dabei waren sie sämtlich längst nicht mehr so naiv gewesen, dass sie alle weißkittel mit brille als eine gleiche sorte götter angestaunt gehabt hätten, sie hatten mehr oder weniger alle einen blick für die verschiedenen sorten tuimarotten gehabt gehabt. am ende hatten sie sich geeinigt, dass es das gewesen war, dass er überhaupt nicht wissenschaftlich ausgesehen hatte sondern eher wie

12 - Stabsärztebruder 2

wissenschaftlich ausgesehen hatte sondern eher wie

ein sportler aus dem mittelfeld, z. b. ein mittelstarker fußballspieler in einer mittelstarken fußballmannschaft, den du dir auch nicht merken kannst, und da war er eben neben dem SFB-sprecher mit seinem blick ins unendliche und dem silbernen aktenkoffer und neben dem 2. vorstandsmitglied mit dem ständigen nervösen augenlidgefalter und sogar neben dem turbo-hiwi wie eine verdeckte kamera meistens glatt übersehen worden. 2 wochen später, als dieser spitzname sich gerade durchgesetzt gehabt hatte, hatte ein männlicher zwilling, der beim bund war, diese verdeckte kamera zusammen mit dem evangelischen wehrgeist der 4. ruhrlandkaserne und dem SA 2¹² beim gratis-tanken ihres Y-kombis zu bedienen gehabt, sie hatten auch luftkontrolle und nachfüllen des scheibenwischwassers machen lassen und waren zwischendurch ausgestiegen und hatten geraucht: es waren also auch noch verdeckte kameraden gewesen.

so hatten die zwillinge schnell eine ganze menge über das projekt herausgekriegt gehabt. zum beispiel war es klar geworden, dass der verdeckte kamerad sich nur mit ihnen sehr oft selber beschäftigt gehabt hatte. sie hatten ihn mit der identität ganz billig mit kleidung und schminke hereinlegen gekonnt. ihre beiden handschriften hatten sie auch schon immer beide draufgehabt. das wichtigste war aber natürlich gewesen, dass sie ihn perfekt an der charakternase herumführen gekonnt hatten: von anfang an war es klar gewesen, dass er bei ihnen auf sex und politik fixiert war mit zusatzzahl religion, was sie an seiner nichtgespielten heimlichen aufgeregtheit bei diesen themen «verifi-

Jürgen
Link

137

25

Zwilling-
geschichte
Zwilling-
forschung

ziert» hatten, nachdem es ihnen ja die mutter schon prophezeit gehabt hatte. für die unpolitische war es leichter gewesen, sich als politisch zu geben, weil sie das ja schon mehrfach in anderen zwillingsgeschichten praktiziert gehabt hatte. für den sex hatten sie nicht eine so klare prognose gehabt, und seine reaktion auf das thema hatte ja normal sein gekonnt. sie hatten aber aus dieter e. zimmer soviel spitz gekriegt, dass die zwillingforscher an zwillingen entweder eine verrückte gleichheit interessiert oder wenn keine gleichheit da ist, dann schon am ehesten ein klarer gegensatz, weil sie den dann auf einen verbiesterten willen einiger zwillinge zurückführen wollen, die ihre erbgleichheit partout nicht akzeptieren wollen und sich künstlich ungleich machen. sie hatten (als unsere guten schülerinnen) «simuliert», dass der verdeckte kamerad bei ihnen mit politik und sex wahrscheinlich eine solche dickköpfigkeit entlarven wollen würde (die sache mit dem «umsprung» hatten sie da noch nicht ahnen gekonnt).

natürlich hatte den verdeckten kamerad besonders die politik bzw. bei der unpolitischen die nichtpolitik interessiert gehabt. sie hatten sehr bald spitz gehabt, dass er verbindungen zwischen politik und anderen sachen angenommen gehabt und also rauskitzeln gewollt hatte. außerdem hatten sie bald durchschaut, dass er sich bei der unpolitischen (die ja abwechselnd die politische gewesen war) ziemlich stark für sex interessiert gehabt hatte, und bei der politischen (die ja abwechselnd die unpolitische gewesen war) dafür überhaupt nicht (was sie im stillen als wissenschaftlichen schnitzer vermerkt gehabt hatten, weil du ja

gerade bei differentialanalysen immer auch die gegenprobe besonders sorgfältig durchziehen gemusst hast). daran haben sie gemerkt, dass dem kamerad seine objektivität bei ihnen ganz schön ins schwimmen gekommen sein muss: wahrscheinlich hatte er sich bei ihnen so geniale entdeckungen eingebildet gehabt, dass er mit halb heimlicher innerer siegeshymne und halb heimlicher innerer panik dem moment entgegengefiebert hatte, wo es sich entscheiden gemusst hat, ob er 100% sicher ein genie ist, wobei er aber auch gebebt haben muss, weil es sich im gleichen moment entscheiden wird, ob er ein gesundes genie ist oder ein anormales genie, wo ihm dann im 2. fall, «den gott verhüten möge», wie seine kameraden von der bundeswehr immer grinsend hinzufügten, wenn sie auf den ernstfall zu sprechen kamen, der 1. schub des wahnsinns droht. was er sich aus seinen interviews mit ihnen zusammengebraut hatte, das hatte er selbst in einem (noch fragmentarischen) papier festgehalten, das der turbohiwi später in der durchdrehphase des verdeckten kamerad an den kleinen juristen gegeben hatte:

Der Fall der Zwillinge 21 AB (monozygot) verdient besondere Beachtung, weil er auf den 1. Blick eine Reihe von stark bestätigten Hypothesen der bisherigen Zwillingforschung zu invalidieren schien. Es handelt sich bei 21 AB um weibliche Monozygoten (durch Fingerabdrucktest zweifelsfrei erwiesen), Geburtsjahr 1954. Das Auffallende am Fall 21 AB ist nun, dass in einem äußerst wichtigen Charak-

26

27

28

termerkmal (Merkmal des Tiefen-Kern-Charakters), demjenigen des politischen Interesses, eine vollständige Diskordanz vorzuliegen scheint. Während die Mutter nicht aus ihrer arztaversiven Haltung, deren Motiv weiter unten erklärt wird, befreit werden konnte, ergab sich aus der Exploration der Lehrerinnen mit genügender Sicherheit, dass die Probandin 21B (- p) bereits ab der 5. Klasse den Geschichtsunterricht und insbesondere den zeitgeschichtlichen Unterricht und den Unterricht über die demokratischen Institutionen derartig massiv störte, dass sie von der Schulleitung verwarnet werden musste. Voll ausgebildet zeigte sich die Diskordanz während der Pubertät, als beide Probandinnen sich an Aktivitäten der katholischen Pfarrjugend beteiligten, wobei nach übereinstimmenden Aussagen des Pfarrers wie der Probandinnen die Probandin 21A (+ p) sich spontan in der Misereor-Jugend engagierte, wo sie u. a. den Schaukasten übernahm und mit Presseauschnitten, Fotos sowie eigenen Kartonmontagen gestaltete, wobei sie ebenfalls spontan grob unsachliche Überspitzungen agitatorischen Charakters über angebliche wirtschaftliche und politische Ursachen («internationale Konzerne», «Großgrundbesitzer» und «Marionettenregierungen») der sozialen Lage in lateinamerikanischen Ländern am zuständigen Vikar vorbei zum Aushang bringen wollte, so dass sie mehrfach ermahnt werden musste, während die Probandin

29

chert. Fast noch wichtiger erscheint aber der mimische Ton und die gestische Melodie ihrer Geständnisse, die von völliger Skrupellosigkeit, d. h. sowohl Gewissenslosigkeit wie Verantwortungslosigkeit, charakterisiert sind. Hier besteht 100prozentige Konkordanz zu 21A (+ p): In beiden Fällen besteht eine zweifellos genetisch determinierte Inhibition gegen die Ausbildung eines Über-Ich (im einen Fall Verwerfung der staatlichen Ordnung, im anderen Fall Verwerfung der sittlichen Ordnung).

Analog zum Zusatztest Kontaktintensität und Kontaktstil bei 21A (+ p) wurde 21B (- p) einem Zusatztest religiöse Normalität unterzogen. Hier war der Vikar der Pfarrjugend eine wertvolle Informationsquelle. Auch diesen Vikar hatte 21B (- p) seinerzeit zum Sex verführen wollen, war aber selbstverständlich abgewiesen worden, was ihre Rachsucht erklärt. (21B bestritt den Vorgang nicht, stellte ihn aber umgekehrt als Annäherungsversuch des Vikars, und zwar nicht ihr gegenüber – «vor mir hatte er Angst, kriegte jedesmal ne Bombe, wenn ich schon am Horizont auftauchte, er war zu feige, wenn er sich an mich gewagt hätte, hätte ich ihn aus Mitleid entjungfert, ich war damals schon 17 ½» – sondern gegenüber ihrer Schwester 21A dar, die angeblich entsetzt gewesen wäre und vom Glauben abgefallen, dadurch wäre sie in Richtung Politik gedrängt worden.) Nach Aussagen des Vikars hat er bei 21B (- p) niemals eine religiöse Regung oder Ver-

31

21B (- p) sich ausschließlich für die Volkstanzgruppe interessierte, offensichtlich vor allem wegen der Gelegenheit zu Jungenbekanntschaften und Flirts. Im weiteren Verlauf wechselte die Probandin 21A (+ p) von der Jungen Union zu den Jusos und geriet von dort aus ins extremistische Fahrwasser (Lederjackenfaktion des Weiberrats der sogenannten Antiautoritären Proletarier, sogenannte Rote Gewerkschafts-Opposition, sogenannte Oppositionelle Liste, also sämtlich sogenannte Chaoten-Gruppen).

Die Probandin 21B (- p) entwickelte bereits in der Pubertät ein ausgesprochen promiskues Sexverhalten (einschließlich bisexueller Tendenzen), das sich bei ihr habituell kristallisierte (z. B. versuchte sie während der Interviews, nicht nur sämtliche attraktiven männlichen Interviewer, sondern auch eine attraktive weibliche Interviewerin erotisch zu bezirzen). Nicht bloß die bisexuellen Tendenzen (die gegenüber ihrer Zwillingsschwester mit hoher Wahrscheinlichkeit bis zu inzestuösen Eskapaden gehen), sondern auch acting-out und Intensitäten überschreiten bei 21B (- p) eindeutig die Normalitätsgrenzen. Da sich die Probandin vollständig offen über ihre Frequenzen äußerte, und zwar sowohl über die absoluten Frequenzen wie die Partnerwechselfrequenzen, die sie für bestimmte Phasen sogar mit Kalendereinträgen dokumentieren konnte, ist die Anormalität schon rein quantitativ gesi-

30

haltensweise, weder normal religiös noch anormal religiös wie bei der Schwester, beobachten können. Er erinnerte sich deutlich, dass 21B im Alter zwischen 10 bis 13 Jahren, als sie unter dem Druck der Familie und des Milieus notgedrungen zusammen mit der Mutter und Schwester beichten und kommunizieren musste, auf das religiöse Ritual mit nicht gespielter Langeweile reagierte und heimlich Comicheftchen las. Der Vikar erinnerte sich noch deutlich an 21AB nebeneinander an der Kommunionbank, wie sie beide ihm ihre Zungen für die Hostie präsentiert hatten: Allein daran hätte er sie jederzeit identifizieren können, wie er berichtete: Während 21A ihre Zunge mit deutlich hysterischem Gestus anormal weit aus dem Mund herausfuhr (der Vikar hatte den Eindruck, dass sie ihm ihre Zunge «hingeben» wollte), weil sie, wie sie im Beichtstuhl erklärt hatte, immer Angst hätte, dass der Priester die Hostie nicht weit genug nach innen plazieren und fallen lassen könnte, wobei sie eine schreckliche Strafe Gottes erwartete –, hatte 21B ihm ihre Zunge jedesmal eindeutig mit dem bekannten «Ätsch»-Gestus herausgestreckt, was ihn für sie schon damals mit großer Sorge erfüllt hatte. ●

32

Ewa Lajer-Burcharth

Interior & Interiority Chantal Akerman's *Là-bas*

In 1790, sentenced to a forty two days-long house arrest for fighting a duel, a young Savoyard officer, Count Xavier de Maistre, writes an account of his involuntary interiorization. Titled *Voyage autour de ma chambre*, the account takes the reader on a tour around both the dwelling in which the author is confined and his mind.¹ Written in a spirit of defiance of rules and resistance to confinement, the *Voyage* inverts the format of a travel book to explore the interior as at once a physical and a subjective space. For De Maistre's effort to describe his immediate surroundings turns into a narrative of self-reflection and self-discovery, the room transformed into a space wherein a "dialogue of the soul with its other" could be staged. The site of physical constraint thus becomes a tool for the expanded imagination of the self through which the self is repeatedly confronted with its double, giving the author an opportunity to come to terms with the dichotomous structure of his own subjectivity. The *Voyage* thus maps out the interior not as the traditional locus of subjective unity but as a topography of two-ness that recognizes the self to be that which is not always itself.² As de Maistre puts it in the conclusion of his internal travelogue: "Never have I been more keenly aware of my double nature."³

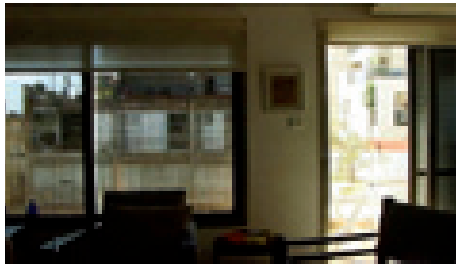
Chantal Akerman's 2006 film *Là-bas* (*Down there*) harks back to de Maistre spatial self-investigations. Interior is at the very core of this work which has been screened in cinemas and presented as a gallery installation. Like the *Voyage autour de ma chambre*, it is a highly idiosyncratic and personally overdetermined work, in both aesthetic and historical sense. Yet the questions it poses and its import also exceed, in my view, its strictly personal parameters.

Là-bas was shot by Akerman during her short stay in a rented apartment in Tel Aviv where she lived while she was teaching film at the local university. Half-documentary, half personal rumination, the film is "about" Israel, or rather, about Akerman's ambivalent relation to it. At once hyperrealist and imaginary, it is, one can say, a (self) portrait of a place.⁴

It was not, it must be said, a film that Akerman, a Belgian-Jewish film maker who normally lives in Paris, ever wanted to make. As she put it in an interview: "I have never desired to make a film about Israel. [When my producer] suggested it to me, [...] my immediate feeling was that it was a bad idea, even an impossible idea – almost paralyzing and downright repulsive."⁵ The artist's initial reluctance stemmed from her fear of lacking what she thought was a necessary distance from Israel, both emotional and geographic. "I was afraid my subjectivity was an obstacle, dangerous, and confused in relation to this theme."⁶ Moreover, she thought that "to contemplate Israel, one had to go to Afghanistan, or somewhere else, like New York, but certainly not Israel."⁷ But then, after a while, she came around to it. "Decisive was that one day I took the camera and sat down somewhere and suddenly there was an image, a shot. I thought it was a great picture. After that, all I had to do was wait and let things run their course."⁸

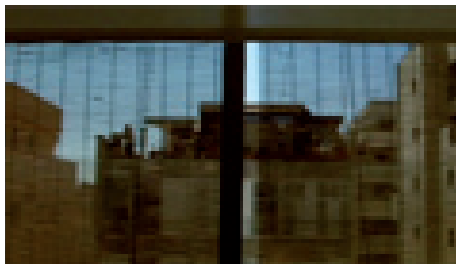
- 1 - *Voyage autour de ma chambre* was first published in 1794 in Chambéry.
- 2 - See Richard Howard's perceptive remarks in his introduction to the English edition of de Maistre's work: *Voyage around my Room. Selected Works of Xavier de Maistre*, Stephen Sartarelli (transl.), New York 1994, pp. VII–XIV.
- 3 - Xavier de Maistre, "Voyage autour de ma chambre," in: id., *Œuvres complètes du comte Xavier de Maistre*, Paris 1854, p. 158.
- 4 - The term of hyperrealism has been used in relation to Akerman's œuvre at large, see Ivone Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham / London 1996.
- 5 - Akerman's interview with Franck Nouchi, Paris, January 2006, http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20064173.pdf (September 21, 2010), p. 111.
- 6 - Ibid.
- 7 - Ibid.
- 8 - Ibid.

Là-bas opens with this first shot – a view cast from inside out – that sets the tone for both what we will see in the remaining part of the film and how we will see it. From within a darkened interior, a luminous vision of the outside appears framed by the windows, awash with the distant sounds of



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

traffic and street life. **Fig. 1** Birds chirp, children shout, a car passes by. A man could be seen at a distance leaning out from his balcony, talking to someone then rearranging his plants. The camera remains fixed as if Akerman indeed just turned it on and “let things run their course.”⁹ The circa 79 minutes-long film consists of a series of such sustained views of a Tel Aviv neighborhood as seen through the windows of Akerman’s apartment. They are not, to be sure, the same: the camera peeks through different windows at the adjacent buildings and its angle of vision occasionally changes, as does the light as the day passes by,



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

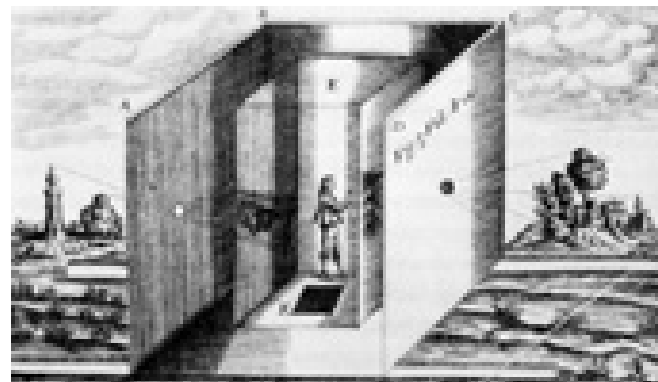
from morning to dusk. **Fig. 2** We get to see Akerman’s neighbors performing simple daily tasks – watering their plants, relaxing on their balconies, drinking coffee – but these views remain consistently uneventful, their voyeuristic potential deflated by the unimportance of the neighbors’ actions and by the manifest indifference of the camera to what it registers. If the furtive quality of some shots rings familiar – one may think of Hitchcock’s *Rear Window* – they never deliver on the suspense that they generate. It is clearly not indiscretion that motivated these views. Rather, they suggest a sense of reluctance, a desire to keep the exterior at bay, qualities that may well be associated with Akerman’s initial unwillingness to make the film, of her wish to keep Israel at bay. One is reminded of the image of downtown Boston that opens Henry James’s novel *The Europeans*. Seen by James’s heroine, Eugenia, a daughter of an expatriate American who returns to her country in search of a better life, from the window of her hotel room, it is a view of the city permeated

by her reluctance to venture outside, to immerse herself in the place from which she feels estranged.¹⁰ The bamboo-stick shades through which the sonorous vision of the exterior slowly seeps inside the room remain drawn most of the time, enhancing the impression of this desired deferral of the outside. Endowing vision with texture and a degree of opacity, (suggestive especially in the views shot at dusk), they invite us to look at it, at the vision itself.

About four minutes into the film, the silent interior from within which we have been contemplating the outside suddenly comes alive as we begin to hear the shuffling sounds of someone moving about it, turning on the stove, preparing a hot drink or a snack. We see no one, though, and we never will. Throughout the film, the presence of the room’s inhabitant – Akerman herself – will be marked (with two exceptions) only by her voice which we will hear as she sporadically talks on the phone, in French, English, and Hebrew, and as she reads, in a somewhat detached manner, fragments of a narrative, partly autobiographical or family-related, partly an account of her life in Tel Aviv interspersed with more general ruminations about Israel. The voiceover will remain, though, unrelated to what we see at any given moment in the film, producing thus a sense of disjunction between the visual and the narrative / acoustic registers, the inside and the outside, the objective and the subjective, etc.

Là-Bas’s disjunctive interior functions both as the privileged locus of the film, the place from within which Akerman launches her cinematic vision, and as a representation of interiority, a metonymic figure of the author and subject of this vision, Akerman herself. It is the ambivalent status of this interior, its quality as a space that is at once embedded in, and discontinuous with the exterior, *and with itself*, that I find most intriguing.

A darkened chamber from within which we look at the outside, *Là-bas’s* interior acts as a framing or mediating device, not unlike a *camera obscura* that transmits, through a relay of mirrors, a vision of the outside world for the perusal of a



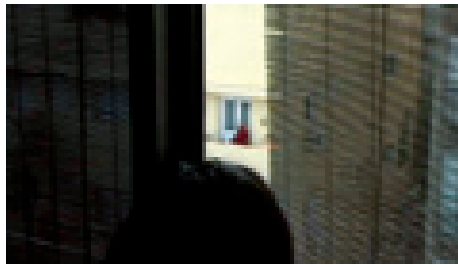
Athanasius Kircher, *Camera obscura (Ars magna lucis et umbrae)*, Rom 1646, Liber X, Magia Pars II, Fol. 807

detached observer. **Fig. 3** As a model of vision, the camera obscura is a particularly useful comparison with *Là-bas* in that it makes evident Akerman’s oblique position within the structure of her

9 - Ibid.

10 - See Henry James, *The Europeans. A Sketch*, London 1984, pp. 3–6. The novel was first published in 1878.

own vision. In the *camera obscura* model, the observer is at the center of vision, at once its prime receiver and its source. The centrality of the observer and the fixity of his position is, as Jonathan Crary has observed, key to this model.¹¹ In *Là-bas*, the camera is fixed – its immobility and the effect of extended duration it produces is, in fact, one of the most distinctive features of this film and of Akerman's filmic œuvre in general – but it emphatically does not coincide with the body of the filmmaker. The moment we actually become aware of Akerman's presence in the apartment, we also realize that her position is at best contiguous to the camera's field of vision rather than being its source. (E. g., while we hear her move about, the camera, and the view it produces, remain immobile.) The two brief moments we get to see the top of the director's head, when, as if inadvertently, she walks into the camera's purview, serve only to emphasize her marginal, rather



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

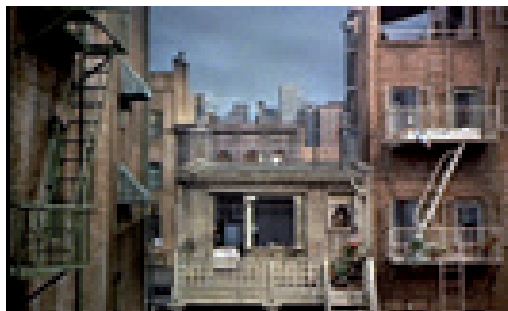
than central, place in this interior vision.^{Fig. 4} The detached voiceover further dispels any remaining illusion of internal unity of Akerman's vision and its authorial consistency. Introducing an altogether different temporality, her narrative about the present and the past is never directly related to the space the narrator inhabits, or to the outside space.

This deliberate emphasis on disconnection between the visual, acoustic and narrative registers of the film, is, let us also note, precisely what distinguishes the cinematic experience of *Là-bas* from Hitchcock's *Rear Window*, the key difference being that the latter does everything to conflate the view from the window with the gaze of its male protagonist immobilized inside. Through the traditional technique of reverse shot, Hitchcock identifies the internal vision as that of the character played by James Stewart.^{Fig. 5/6} *Là-bas*, on the other hand, insists on the view from the window as separate from the person inside the apartment. Shunning the technique of reverse shot, Akerman remains independent or disconnected from her camera, both in the phenomenological sense of her body not coinciding with the camera's outlook – a fact made explicit by the two instances when her head grazes the camera's purview,

as if she stumbled into someone else's field of vision – and in the narrative sense, in that her voiceover monologue has manifestly nothing to do with any given view offered by the film. As an author Akerman refuses, then, to be identified with her vision in any straightforward way. The notion of authorship proposed by this work amounts not to a tissue of quotations, as in the classic Barthesian recasting of this notion, but rather to a texture of unreconciled points of view, a structure of dis-aggregation.

A curious sense of the relation between interior and interiority is thus produced. On the one hand, it is quite obvious that the room that we see stands, in the bodily absence of the narrator, for the narrator herself, for Akerman, this idea being reinforced by the sound track in which she defines herself as the inhabitant of this interior and in which she talks about herself: "I live on Jonah Hanavi street, which means street of the prophet Jonah. My grandfather was named Jonah, too. And he was a descendent of the rabbi of Pelz. My cousin explains that they were ultraorthodox. They are called [here] 'the blacks' because of their clothing. I walked to Jonah Hanavi street, I don't get lost. I watch TV, the French channel, I fall asleep, I get up, the plant man is already on the terrace. He seems to be watching the plants grow. I think plants don't grow that fast, not even in Israel. On the other hand, you never know." [1:12:30–1:13:10] On the other hand, it is just as clear that this interior is not her, that her relation to it is at best contingent, unstable, that she is both inside and outside of it (or that it is both inside and outside of her). This impression is corroborated by those aspects of her stories that emphasize her status as a mere tenant in the Tel Aviv apartment or that express her worries about having somewhat misused the space or abused her landlord's hospitality. (E. g., she is anxious that, having eaten all the delicious bread she found in the fridge, she will not be able to replace it.) In other words, she uses the interior as a figure of her own interiority while at the same time insisting on its contingency, on her tenuous relation to it.

Cast from inside out, Akerman's vision calls to mind the long iconographic tradition in which a "view from the window" represented the relation between the self and the world. The German Romantic painter Caspar David Friedrich enriched and complicated this tradition by introducing a figure looking out of the window,



Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 112 min., USA 1954

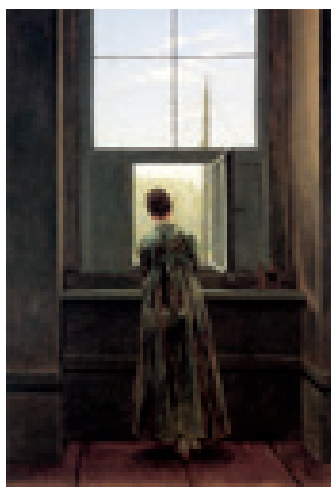
¹¹ - See Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.) / London 1990, esp. pp. 25–66.

such as that in his *Woman at the Window* of 1822.^{Fig. 7} Seen from behind, the woman in Friedrich's painting appears as a surrogate of the viewer, mediator between the interior from which we, like her, cast our view, and the outside world. Yet, she is also an *interruption* in our access to the visible world, a marker of our resolutely external position in relation to the landscape, only a fragment of which can be seen through the window. (The shutters in the lower part of the window underscore the role of the woman's body as an obstruction to, rather than a conduit of, vision.) As Joseph Leo Koerner has argued, the *Rückenfigur* in Friedrich's painting thus functions as a signpost of the self exiled from the observed world; it conveys the viewer's belated and estranged relation to nature, an estrangement that defines also the position of the painter who undertakes the task of representing nature – belatedly.¹² That this

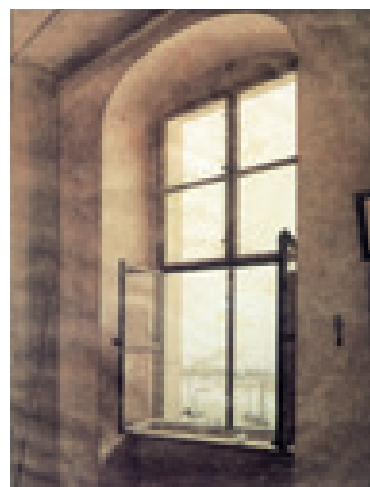
internal, subjective vision of nature is the artist's own is the more evident when we compare Friedrich's painting with his earlier drawing, *Right Window of the Artist's Studio* (dated 1805–1806).^{Fig. 8} The similarity of both the motif of the window and the landscape it offers on view make clear that the woman's room represents the interior, and interiority, of the artist, that it is, in other words, not only a physical space but a subjective realm of his connection to, and estrangement from, the visible world, the estrangement emphasized by the fact that his surrogate is a woman.

Something similar may be said of Akerman's vision the exquisitely composed frames of which remind one of painting. *Là-bas*'s interior that at once conveys and postpones, if not bars, the view of the exterior may also be seen to represent an essentially exilic position in relation to the outside world, to Israel, which the artist can only contemplate from a position of an internal distance. The difference is, though, that Akerman also distances herself from the interior, that she problematizes the very assumption of the interior as the metaphor of (authorial) interiority. In relation to Friedrich's, Akerman's interior is not a space entirely separate from the exterior but permeated by it. It appears discontinuous with itself – and with Akerman as the producer of its vision. The two moments in which we catch a glimpse of the artist's body – the tip of her head we see once when she brushes her teeth and, another time, when it appears briefly when she comes close to the window – may be seen as residual instances of the *Rückenfiguren*, but, contrary to Friedrich's woman, these figural ghosts do not coincide with the artist. (She articulates herself by voice that does not coincide with these fugitive images of her body.)

The ambivalent relation between the interior and interiority formulated in *Là-bas* is in a sense typical of Akerman's entire filmic œuvre. Her stance in this regard became clear already in *Saute ma ville* (*Blow Up My Town*, 1968), the thirteen-minutes film with which, at the age of 18, Akerman has inaugurated her career as a film maker. In it, she



Caspar David Friedrich, *Woman at the Window* (1822), oil on canvas, 44 x 37 cm (Staatliche Museen, Berlin)



Caspar David Friedrich, *Right Window of the Artist's Studio* (1805–1806), sepia on paper, 31 x 24 cm (Kunsthistorisches Museum, Vienna)

explodes her studio apartment situated in a high rise building in Brussels in an anarchic gesture of material and symbolic destruction of both domestic interior and psychological interiority, a destruction aimed at social (gender) as well as filmic conventions (specifically, the association of femininity with domesticity and the use of cinematic form as a tool of introspection.) Having manically performed various domestic tasks that included eating, cleaning, messing up again, and polishing her shoes together with her calves – all of it while she insouciantly hums a jolly tune – Akerman throws out her cat, seals her place with a scotch tape (note the inscription “c'est moi” on the door), turns on her stove, lights up a match and – puff! – there goes the “room of her own.”^{Fig. 9/10} The deferred



Chantal Akerman, *Saute ma ville*, 13 min., Belgium 1968

quality of the image in the last sequence – we see Akerman performing her highly stylized “last rite” not directly but as a reflection in an oval mirror –

¹² - See Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990, esp. pp. 112–13.

¹³ - Margulies, *Nothing Happens* (note 4), esp. chap. 2: “Toward a Corporeal Cinema,” pp. 42–63.

¹⁴ - Margulies refers, among others, to Bruce Nauman's *Lip Synch* (1969), Peter Campus's *mem and dor installation* (1974), Richard Serra's *Boomerang* (1974), Linda Benglis's *Now* (1973), and Joan Jonas *Vertical Roll* (1972), all of which “involve the experience of a presence never fully and instantaneously present. ‘Now’ and ‘I’ were submitted in these works to a constant vexing: they were ‘screened’ through video technology which delivered at most a mirrored, split, identity,” Margulies, *Nothing Happens* (note 4), p. 224, n. 29. One could also mention Jonas's work with the mirror and Benglis's *Mumble Jumble* made in this period.

not only underscores the ironic distance from which the young film maker looks at herself throughout the film but also, more specifically, conveys the idea of internal duplication that traverses the space of the self constructed – and destroyed – in this work.

The defiant treatment of the interior in *Saute ma ville* must be situated in the context of the avant-garde art and film practices of the late 1960s and 70s, both in Europe and in America, in relation to which Akerman forged her own stance. The common ground of these diverse practices was their critical engagement with the notion of interiority understood as psychological and semantic depth, a notion which they rejected in favor of the effects of surface, a thematic embrace of banality of everyday life, and experimental filming techniques, including that of real time. As Ivone Margulies has demonstrated in her analysis of Akerman's oeuvre, especially important for the artist's early work was the concern with performance and duration evident in the minimalist/structural film work of Michael Snow; in real-time cinematic experiments of Andy Warhol, and in the performances and films of Yvonne Rainer, among others.¹³ A number of other artists working in the 1970s, many among them using video as their medium, e. g. Bruce Nauman, Peter Campus, Richard Serra, Joan Jonas and Linda Benglis, explored different scenarios of dislocation of the self through simple performative acts marked by the sense of disjunction between the image and the voice.¹⁴ Nauman's 1969 work *Lip Synch* epitomizes this play with the discrepancies between image and language that underlay most of the art done in this period. In it Nauman, holding the camera upside down, zeroed-in on a close-up of his mouth, producing an image of his lips and tongue that articulated the words "lip sync" while the audio track shifted in and out of sync with the video. Closer to Akerman's work in its focus on a female protagonist is Yvonne Rainer's 1974 *Film About a Woman Who ...*, in which the dialogue between the actors and the voiceover commentary are presented as text on flash cards that, much like the captions in the silent movies, interrupt the flow of images.¹⁵ Yet, what was at stake in this and other experimental work was not only a disruption of the diegetic flow and a de-narrativization of the image but above all a destabilization of the idea of the self-same self.

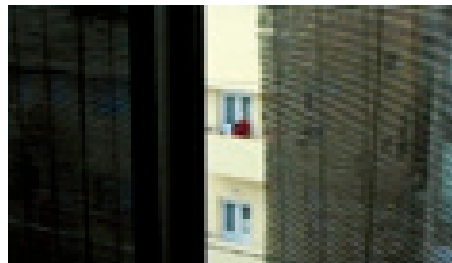
In much of her work, Akerman, too, challenged the notion of the self-same interiority, while keeping the image of a physical, inhabited interior front and center. It has been noted that, rather than a mere location, the interior space has been the protagonist of her work.¹⁶ This is perhaps best illustrated by her 1972 film *Hotel Monterey*. The film consists of a series of shots of a low-rent hotel in Manhattan, a dwelling of many Jewish exiles, which begins in the lobby at night and ends on the roof in the morning. We are presented with a sustained portrayal of the hotel's corridors, its elevator, and its desolate rooms in which, occasionally, a lone dweller would



Chantal Akerman, *Hotel Monterey*, 62 min., USA 1972

appear. **Fig. 11** The way Akerman films these interiors, with her signature long takes and perpendicular deep focus shots with fixed camera and a total absence of a narrative (the circa one-hour long film is mute), creates, as one scholar has noted, a "powerful impression of what it is to be an outsider observing these locales."¹⁷ Patiently observed and carefully composed, these hotel interiors may be seen to reflect on the Heideggerian question: "What is it to dwell?" – a question, one may imagine, of special resonance for the Jewish exiles who lived in the hotel.¹⁸

In a sense, *Là-bas* restages the visual scenario of *Hotel Monterey* for a similar, if more directly personal purpose. From within, Akerman casts here an outsider's look not only on others' dwellings and on the apartment in which she temporarily dwells, but onto herself. Her question, to paraphrase one of her voiceover commentaries is, "What is it to set the roots down in space?" – a question accompanied by her avowals of uprootedness, her sense of not belonging, of being set afloat, a condition in which she takes no pride or pleasure. Nothing conveys this more explicitly than Akerman's long monologue accompanying an oblique shot of the building across the street from her apartment appearing in a crack between



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

the drawn blinds. **Fig. 12** It is worth quoting in extenso:

"I don't feel like I belong. And that's without real pain, without pride. Pride happens. No, I am just disconnected. From practically everything. I have a few anchors, and sometimes I let them go, or they let me go, and I drift. That is, most of the time. Sometimes I hang on for a few days, minutes, seconds. Then I let go again. I can hardly look, I can hardly hear. Semi-blind, semi-deaf, I float. Sometimes I sink, but not quite. Something, sometimes a detail, brings me

15 - Babette Mangolte, who was the camera person for Rainer, was also Akerman's favorite early on. For aesthetic connection between the work of Rainer and Akerman, see also Maureen Turim, "Personal Pronouncements in I... You ... He ... She and Portrait of A Young Girl at the End of the 1960s in Brussels," in: *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*, Gwendolyn A. Foster (ed.), Trowbridge 1999, esp. pp. 24–25.

16 - Bill Arning, "Down There (Là-bas)," in: Terrie Sultan (ed.), *Exh.-cat. Chantal Akerman Moving Through Time and Space*, Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston, New York 2008, p. 42. Akerman's early *La Chambre 2* may also be mentioned here. In it Akerman uses rotation – the 360-degree pan – to account for her space. This rotating purview represents both the filmic space and Akerman's interior, identifying one with the other.

17 - Margulies, *Nothing Happens* (note 4).

18 - See Martin Heidegger, "Building Dwelling Thinking," in: id., *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (transl.), New York 1971, p. 145.

back to the surface, and I start floating again. I feel so disconnected that I cannot even have a house with bread, coffee, milk, toilet paper, and when I buy some, I feel like it is an heroic act. Basically, I don't know how to live, or go anywhere. When I take the bus, it is a state of heroism, too. And this all has to do with that, with Israel or not-Israel. Of course, not real Israel, with Israel where all of the sudden I would belong. But I know that's also a mirage. Something in me has been damaged, my relationship with the real, with daily life. How do you make a life in a non-rarified air? It starts with bread in the house, a minimum of order, a minimum of life. And besides all that, I lose everything, my keys, my glasses, my notes, my sister, and almost my mother. My notes on Israel, too. Because after months of non-reflection, but reflection nonetheless, I finally accepted Xavier's offer, and I started to take some notes. I lost my notes in Spain, a big, blue and white-checked notebook. I either left this big notebook at the movies – that was the first time I had gone in months, and I went with my niece, otherwise I would have stayed in bed at the hotel – I either lost the notes at the movies, or at the fast food place we went to before the movies. I didn't go back to look for them – out of laziness, out of boredom, but mostly out of lack of desire, or out of parasites of desire, disrupted, or worse. Out of the feeling that, if I sink, well, then I should just sink. I should just deny myself, like I usually do, except sometimes, in spurts. That's what I generally do, except for my notes, or work, when I still manage to work, I refuse to let all the rest near the surface, sometimes, and it's getting harder and harder.”¹⁹

As this probing self-description makes clear, Akerman's disconnection is evident even on the most basic register of her existence – taking care of her daily needs, keeping house in order, getting food and supplies – results from a kind of damage within her which, as she puts it obliquely, “has to do with [...] Israel, or not-Israel.” This damage, or disjuncture, also defines the film maker's relation to her work – her frequent incapacity to sustain or hold on to it – and inscribes the work itself, as the oblique, deferred, and internally split view of the neighboring building from behind the bamboo blinds indicates. As other voiced-over monologues suggest, Akerman accepts her uprootedness as part of her heritage which she identifies less with the traditional diasporic mode of Jewish existence than with the burdens borne by the second generation survivors of the Holocaust to which she belongs. Her stories about her aunt Ruth who survived the Holocaust but was psychologically damaged and ended up committing suicide, appear at several moments in the film, as do references to Amos Oz, the Israeli writer, whose mother also killed herself “on one rainy day in Israel.” These stories obviously resonate with the confession of the author's own internal damage, her disoriented and unmoored existence in the real world, her tangential relation to the requirement of everyday life, and her readiness for resignation in the face of dispossession (as when she lost her notes for the film but made no effort to retrieve them: “If I sink, well, then I should just sink.”)

A curious space of self-reflection thus emerges in *Là-bas*, one of which the interior is

both the means and the site. It is, though, not exactly a space used to acquire a critical distance towards oneself, as one interpreter of the film has suggested.²⁰ Rather, it is a space that represents the self's radically discontinuous relation – not only to the place, but also to itself, this discontinuity being the very condition of the internal negotiations the subject thus envisioned conducts with herself.

The internal discontinuity of *Là-bas* distinguishes it from some of the similar earlier projects of the European film avant-garde. I am reminded, for example, of Józef Robakowski's *From My Window* (*Z mojego okna*, 1978–1985), a classic of Polish filmic avant-garde that offers a comparable investigation of the place from an interiorized position.²¹ / **Fig. 13** Produced in the span of nearly a decade, *From My Window* is at once intensely descriptive and a subtly ironic document of everyday life in Łódź as seen from Robakowski's window in a high-rise building. Yet, while physically and ironically distanced from the observed reality, this vision – like that of Hitchcock's in *Rear Window*, which it obviously tropes – is firmly identified with Robakowski's point of view, a point reinforced by his voiceover commenting on what we see at any given moment. In Akerman, on the other hand, the camera's view is detached from both Akerman – the narrator – and her physical person. While in Robakowski's work the authorial persona of the film maker assumes, and subsumes, the interior, in *Là-bas*, the interior is given a quasi-autonomous existence as, indeed, an autonomous “actor” in the film, a space besides, and in excess of, the author.

It is as such that the interior in *Là-bas* serves Akerman as a tool through which she situates herself in relation to Israel and, reversibly, envisions Israel in relation to herself. The country is thus located both inside and outside herself and, as such, it produces ambivalent effects, registered on both serious and trivial levels. On the one hand, we are told that part of the reason why Akerman remains enclosed in her Tel Aviv apartment is that she got sick, as she recounts, from eating one of those “wonderful salads they have here in Israel,” a statement that, evoking the image of her “poisoned” interior, links the notion of interiorization (of Israel) to contamination. On the other hand, it is a place that she feels connected to, if ambivalently. It is like the Hebrew she had once learned at school and thought to have forgotten, only to realize, when speaking to a Tel Aviv friend on the phone, that she remembered it better than she thought. She is inescapably Jewish, an identity that her stay in Israel makes her particularly self-conscious about. As she put it in her half-defiant, half-resigned response to the immigration officer who, upon her arrival in Israel, asked her if she wanted him to stamp her passport: “Sure I do. [...] I will not escape the yellow star. It is written inside me.” [33:80] At the same time, she repeatedly

19 - Transcription E. L.-B., Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006, 22:07–24:53.

20 - This is the one point in Bill Arning's perceptive analysis of the film that I disagree with, see Arning, *Down there* (note 16).

21 - This 16mm film has been re-edited in 1999.



Jozef Robakowski, *Z Mojego okna*, 19 min., Poland 2000

shows herself *not to coincide* with the place she carries inside – she refuses it and yet cannot fully reject it.

These verbal and visual negotiations are, then, not exactly about distancing herself from Israel, or for that matter from herself. Rather, they put forward the idea of a self that is *non-identical to itself*. It is the at once personal and historical ramifications of this idea that the film explores. For if the Tel Aviv interior serves as a locus through which Akerman visualizes her tenuous hold on her own self, it also indicates that this tenuousness is both personally and historically determined, that it has to do with her history as the first post-Holocaust generation Jew. The film insists on the idea of the place – and what it stands for – as key for one's self-definition yet it also problematizes the idea of identification with, and belonging to the place. Granddaughter of a rabbi from Pelz, Akerman recites her family lineage as if it were a lesson she must learn, a heritage she has not fully assumed. ("I feel it, no I don't feel it," she tergiversates [1:04].) Like Friedrich's figure estranged from nature which it contemplates, Akerman can only look at the place of her familial origins, Pelz, from afar, from Israel. She comes to it belatedly, as an exile from her own past, which is to say, from herself.

Yet, she is equally disconnected from Israel, desirable as this location may be for the post-Holocaust generation of Jews. Throughout the film, she remains ambivalent towards the "promised land" which does not always deliver on its promise – not for her family, anyway. Not for Aunt Ruth, for whom it was too late to come "down there." Not for Akerman herself, though she speculates what would have happened, what would her life be like, had her father, a Polish Jew who survived the Holocaust, followed up on his dream of settling "down there," rather than in Brussels. But he didn't. Israel has remained for Akerman a location "down there," at once familiar and strange, a site of repose inscribed by violence – old and new. Her laconic account of a bomb explosion that happened unexpectedly in her Tel Aviv neighborhood, killing four people and injuring many others while she slept ensconced in her apartment, serves as a reminder of the new violence associated with the place. It is as if the violence of the past that left an indelible mark on her family history, as it did more generally on the history of European Jews, was inescapably, if differently, part of the present. "It is complicated," as she puts it.

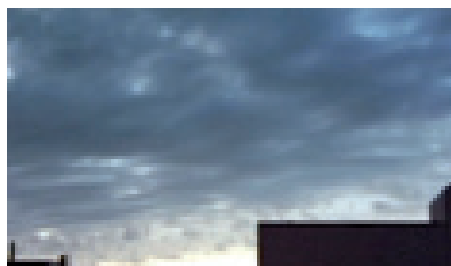
Such a statement may well be seen as an ethical evasion: that Akerman does not even mention Palestinians in her ruminations on Israel, even when she talks about the problem of its internal violence, has been seen as a regrettable disavowal of political reality in this country.²² Yet it seems to me that the film sketches out instead what may be called an ethics of ambivalence, an ethics based, that is, in a resolutely *non-identitarian* conception of the place and of the self. Rather than deliberately "forgetting" about Palestinians, or reasserting the Jewishness of the place, the film

seems to me to be posing a question that paraphrases Montesquieu's famous query in the Persian letters: "How can one be Jewish?"²³

Ultimately, what *Là-bas* produces is a complex account of a self which is both spatially and historically located, and profoundly irreducible to this location. Interiority is defined here as a specific place but also as an imaginary space, nothing one has or is but rather something one has to continuously re-imagine and re-present. It is in the process of re-presentation that the self can give an account of itself, an account that is, in the version offered by Akerman, at once lucid and opaque, as is the room in which it unfolds, cast in shadow, yet with light seeping in, a room in which, between light and darkness, the inside and the outside, a vision of the irreducibly doubled – othered – structure of subjectivity may be seen to emerge.

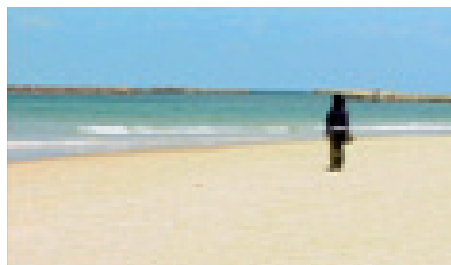
It is not only that every moment of the film, the very structure of each image, is doubled from within. It is also that the internal othering becomes the very principle according to which the film unfolds in its discontinuous and disjunctive mode, its heterogeneous structure becoming the more apparent as we move, with Akerman's voice and camera, back and forth, between the inside and the outside, between the real and the imaginary spaces evoked by her narratives and her images. The three separate sequences in the film when the camera actually does take us outside of the apartment in which we for so long dwelled, reemphasize this.

First, not unlike in the *Hotel Monterey*, we suddenly find ourselves on the roof of the building where Akerman's Tel Aviv apartment is located. We see the distant sea, then the sky, with thick clouds and some views of the local beach with



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

people strolling on it. **Fig. 14** Then, as abruptly, we are brought back to the apartment. The second cut to the outside comes in about three quarters of the film: this time the camera registers Akerman's own foray onto the beach to look at the sea. **Fig. 15**



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

22 – See Greg Youmans's rich discussion of the film in which this point is made: "Ghosted Documentary. Chantal Akerman's *Là-bas*," in: *Millenium. Film Journal*, 51, 2009, pp. 71–80.

23 – The original query was "How can one be Persian?" Uttered by an incredulous Parisian confronted by a foreigner on the street, it was intended as a critique of the inability of the French conceiving of otherness, see Montesquieu, *Lettres persanes*, Jean Starobinski (ed.), Paris 2003.

We look at her from a distance while she stands immobile, like a sentinel, in front of the lapping waves. Then she turns around and leaves. The camera latches onto other people, walking and playing on the beach. The views are taken with a zooming lens, the distance made palpable by the slight graininess of the image. The camera does not follow the people's movements: they come in and out of its field of vision, as does the family of the orthodox Jews that walks towards the camera, obviously without seeing it, before turning to the



Chantal Akerman, *Là-bas*, 79 min., France / Belgium 2006

right and exiting the frame. **Fig. 16** Life is going on as usual. Sun sets, dusk falls. A plane crosses the sky. Akerman emphasizes the contingency of her vision of the exterior, as if to avoid the picturesque effect, avoid, that is, visually to produce the exoticism of the place, the Jewishness of Israel. The orthodox family walking towards us is precisely the kind of image that she could only present as if by chance, that hints at the kind of film about Israel that she did not want to make, could not imagine herself making.

Again, we return back into the apartment. Time passes. More personal narrative ensues, more views of the outside through the blinds. The third outdoor sequence occurs close to the end of the film. We are on the roof again. We see the roofs of the surrounding buildings, the distant sea, and the sky. We hear the noise of the street and of the planes. Then again we are back in the apartment where a voice of a TV or radio speaker could be heard. Out again – night sky, the lights of a crossing plane cut through it, somehow ominously, some confusion – and in again. The film ends with the view from the inside, with blinds pulled up.

What, then, is the function of these outdoor sequences in this sustained investigation of the interior? One could obviously see them as a form of periodic liberation from the constraint of the inside, a release from its claustrophobic enclosure. The at once protective and oppressive dimension of domestic space in Akerman's filmic oeuvre has been recognized, notably by Ivone Margulies.²⁴ In Margulies's view, this ambivalence has to do with the function of the interior as the means of negotiating the maternal space in relation to which Akerman develops her own creative realm. As Margulies has put it, while "the opening sentence of [Beckett's] *Molloy* is 'I am in my mother's room,'" the phrase defining Akerman's work could well be "I am in a room next to my mother's."²⁵

Là-bas may indeed be seen as an investigation of Akerman's creativity, or, more precisely, of its spatial conditions. (The monologue in which the film maker reminisces about her mother not allowing her to play outside with other kids when she was young, the interdiction that led her to develop a habit of looking at length through the window – "I look, and I get all holed up inside myself" – does indeed point in this direction, hinting at a paradoxical link between maternal oppression, spatial confinement, and budding creativity.²⁶ In this perspective, Akerman's venturing outside could be seen as a self-assertive gesture, a circumnavigation of the inside from the outside aimed at defining the boundaries of the interior as the site of her creative autonomy. In other words, if *Là-bas* may be seen to represent the film maker's creative "room of her own," it is insofar as she constructs it by herself both from within and without.

And yet, let us note that, as shown in *Là-bas*, this "room of her own" does not entirely belong to Akerman, nor does *she* belong entirely to it. It is a heterogeneous space, traversed by the visual and narrative evocation of others, a doubled space, discontinuous with itself. (It is as if the mother's room was not next to Akerman's but rather inhabited, or haunted, from within.) The sequences shot outside further complicate the sense of belonging conveyed by this vision of space. Rather than liberation from the constraint of interior, I would see them as the representation of the exterior that inscribes her vision not only from without but also from within. That is, I would see these sequences as an avowal of the radical – historical, cultural – permeability of the interior. It is in this regard, as an articulation of spatial, and temporal, discontinuity, that the film seems to me to be not only "about" Akerman's creativity but also about a certain conception of the self that, close as it may be to Akerman's own, is irreducible to her person, has a collective relevance. Akerman herself seems to have left the possibility of discerning a public dimension in the personal material open. She has once said: "I haven't tried to find a compromise between myself and others. I have thought that the more particular I am the more I address the general."²⁷

It seems to me then that, beyond its intimate agenda, *Là-bas* formulates something of a broader import. In its repeated staging of the interior as a split and splitting space, a space that is non-identical to itself, it not only registers the internal heterogeneity of an individual person; it also suggests that such internally discontinuous notion of the individual may be useful for re-imagining a community, for developing a non-identitarian notion of collectivity: one based in history, rooted in the past, and in the place, but ultimately not identical with it. This is, to my mind, the ethical challenge posed by *Là-bas*. ●

24 – See Ivone Margulies, "Chambre Akerman. The Captive as Creator," <http://www.rouge.com.au/10/akerman.html> (September 9, 2010). For the function of enclosure in Akerman's work, see also Jacques Polet, "La problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman," in: *Chantal Akerman*, Jacqueline Aubenas (ed.), Brussels 1982 (= Les ateliers des arts, 1), p. 171.

25 – Margulies, *Chambre Akerman* (note 24).

26 – Akerman, *Là-bas* (note 19), 1:05:00. For Akerman, there seems to be, therefore, a direct link between the view from the window, such as the views of *Là-bas*, and creative impulse.

27 – Akerman 1982, cited by Margulies, *Nothing happens* (note 4), p. 1.

Ralph Ubl

Entzweiung der Malerei Géricault um 1820

147

Théodore Géricaults lebensgrosses Gemälde einer – vermutlich seiner – toten Katze, das er um 1820 malte, lässt sich nicht ohne weiteres der Gattung des Stillebens zurechnen. **Abb. 1** In der frühneuzeitlichen Tradition, bis zu Jean Siméon Chardin und Francisco de Goya, waren es gefangene, erlegte oder geschlachtete, dabei stets verzehrbare Tiere, die als *nature morte* gemalt wurden, nie aber ein toter Hausgenosse. Das Tier ist tatsächlich tot und nicht eingeschlafen, auch wenn Katzenfreunde mir versichert haben, dass ihre Tiere durchaus gerne in dieser Lage schlafen. Der Sockel jedoch, zumal seine scharfe vertikale Kante, macht mit Nachdruck deutlich, dass der Katzenkörper auf ihn gelegt wurde, um gemalt zu werden – als totes Tier, aber keineswegs als Kadaver, eine Unterscheidung, die besonders betont werden muss. Géricault hat sich nicht nur für Fell, Gestalt und körperliche Spannung seiner toten Katze interessiert, sondern ebenso und ganz besonders für ihre Wahrnehmungsorgane, für die Schnurrhaare, die Pfoten und vor allem das Ohr, das in die bildparallele Ebene gedreht und uns zugewandt erscheint. Die einander berührenden Gliedmassen und das dichte Fell bestärken den Eindruck, es handle sich um einen empfindungsfähigen Körper – oder zumindest um einen Körper, der noch dieselben Empfindungen erregt wie eine lebendige Katze. Im Unterschied zu den Bildern von abgetrennten Köpfen oder toten Pferden, in denen Géricault das Gewalttätige, Groteske und Unheimliche des Todes, die leeren Blicke und aufgedunsenen Lei-

ber hervorstrich, hat er sich dem Katzenkörper in einer Weise zugewandt, dass dieser, auch als toter, nicht aus der Welt der Lebenden als Fremdkörper ausgestossen wird. In dieser Hinsicht – nicht aufgrund irgendeiner ikonographischen Assoziation, sondern aufgrund der sorgenden Geste, die das Gemälde selbst vollzieht –, lässt *Eine tote Katze* an all die toten Märtyrer und Helden denken, die als tote, nicht aber als Kadaver gemalt wurden: von Christus über Marat bis zu den Leichen im Vordergrund von Géricaults Hauptwerk *Das Floss der Medusa*.¹

Wie sehr Géricault sich um die Darstellung dieses toten Körpers sorgte, den er nicht als Kadaver darstellen wollte, zeigt sich auf symptomatische Weise an der Verzeichnung des Sockels, der eigentümlich verzerrt erscheint, so als würden die Kanten nicht parallel zueinander verlaufen. Dass es schwer fällt, seine Grundfläche als Rechteck wahrzunehmen, resultiert unter anderem aus der Art und Weise, wie der rechte Hinterlauf die rechte äussere Kante verdeckt, oder anders gesagt: wie die Fluchtlinie durch das Bein ersetzt, in ihrer Tiefenwirkung geschwächt und zum Körper hin umgelenkt wird. Der Sockel erzeugt nicht einfach einen perspektivisch verkürzten Raum, der den Katzenkörper aufnimmt, der Katzenkörper verleiht diesem Raum vielmehr etwas von seiner eigenen physischen Dichte und Schwere.

Vermutlich ein Jahr zuvor, 1819, hatte Géricault eine andere *nature morte* geschaffen, die ebenso wenig wie *Eine tote Katze* in diese Gattung fällt, die traditionell der Darstellung von Dingen, Früchten

und Lebewesen vorbehalten war, die vom Menschen gebraucht, gepflückt oder verspeist werden. Anders als *Eine tote Katze* bietet das *Stilleben aus Leichenteilen* einen grotesken Anblick. **Abb. 2**

Umso mehr überrascht und beunruhigt, dass es ebenso wie – und vielleicht sogar mehr noch als – *Eine tote Katze* einen physisch dichten Nahraum öffnet, aufgebaut aus Körperteilen, die

1 - Die These, dass Géricault in der Darstellung von Tieren (von lebendigen Tieren oder, wie ich hinzufügen würde, auch von umsorgten Tierleichen) ganz zu sich fand, entwickelte erstmals Michael Fried in seinem für mein Verständnis von Géricault grundlegenden Aufsatz «Géricault's Romanticism», in: *Géricault, Régis Michel* (Hg.), 2 Bde., Paris 1996, Bd. 2, S. 641–670. Eine Ausarbeitung der hier vorgestellten Überlegungen, die auf die reichen Erträge der Géricault-Forschung eingeht, plane ich an anderer Stelle zu veröffentlichen.



Abb. 1
Théodore Géricault, *Tote Katze*
(um 1820), Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm
(Musée du Louvre, Paris)

Abb. 2
Théodore Géricault, *Leichenteile*
(1819?), Öl auf Leinwand, 52 x 64 cm
(Musée Fabre, Montpellier)

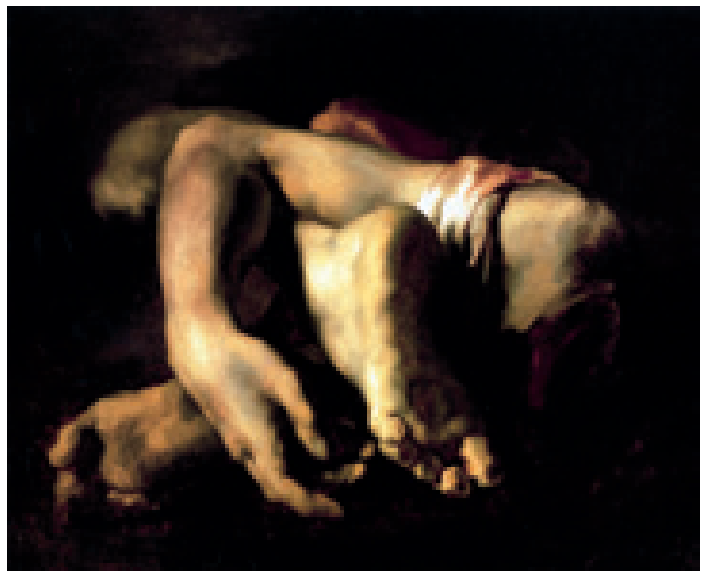




Abb. 3
Théodore Géricault, *Das Floss der Medusa* (1819), Öl auf
Leinwand, 491 x 716 cm (Musée du Louvre, Paris)

einander berühren und die auch dadurch, dass sie einander knapp verfehlen – wie die Finger und die Zehen –, Empfindungsfähigkeit suggerieren. Dass diese Verschränkung zweier Beine und eines rechten Arms oftmals als unheimlich beschrieben wurde, rührt sicher von dieser Verlebendigung der *membra disjecta* durch ein Helldunkel, das selbst einer dichten, sensitiven Substanz gleicht. Genau so wirkungsvoll ist indes die Art und Weise, wie das Gemälde den Betrachters adressiert, oder genauer gesagt: sich mit diesem zu verkoppeln droht. Während die Füße überkreuz gelegt sind, der rechte zu unserer Linken und der linke zu unserer Rechten, ist die rechte Schulter genau gegenüber unserer rechten Schulter platziert, so, als würde sie ein Gelenk bilden, das den zerstückelten Körper im Bild und den Körper vor dem Bild verbindet.²

Zwei ungewöhnliche Stilleben, zwei sehr unterschiedliche Todesbilder, die beide jedoch in einen Nahraum der Malerei führen, in dem wir einer dieser Kunst eigenen Intimität inne werden, die sich gerade an Motiven der Trennung oder gar der Abstossung zu erkennen gibt. Ich möchte diese beiden Werke mit einem dritten konfrontieren, dem Bild einer Gipsbrennerei, das ebenfalls ungefähr 50 x 60 cm misst und zur selben Zeit, 1820 oder 1821, nach einem von Géricaults beiden Londonaufenthalten, entstanden sein dürfte. **Abb. 8** Um darzulegen, warum ich diese Gegenüberstellung für signifikant halte, im Kontext von Géricaults Œuvre und darüber hinaus für die moderne Kunst, werde ich zunächst einige allgemeine Überlegungen zur modernen Malerei vorstellen und danach Géricaults künstlerische Situation nach Vollen- dung seines Meisterwerks *Das Floss der Medusa* im Jahr 1819 skizzieren, um von dort zu meiner Hauptthese zu gelangen: dass sich während und nach der Arbeit am *Floss der Medusa* Géricaults Malerei aufspaltete, und zwar in eine Alternative, die für die Moderne insgesamt prägend sein sollte.

In der Diskussion um die moderne und auch die zeitgenössische Malerei lassen sich, grob gesagt, zwei Standpunkte unterscheiden: Auf der einen Seite hat sich ein Zugang als ergiebig erwiesen, den man phänomenologisch nennen könnte, weil er oft mit Berufung auf Maurice Merleau-Ponty (so zum Beispiel bei Richard Shiff, Michael Fried oder Yve-Alain Bois) einhergeht, auch wenn man ebenfalls nicht phänomenologisch orientierte Philosophen wie Richard Wollheim oder Michael Podro als Gewährsleute anführen könnte.³ Im Zentrum dieser Auffassung steht die Vorstellung, dass die Malerei als Kunst aus ihrem eigenen Nahraum hervorgehe, dem Nahraum des Gemäldes, in dem Malen und Sehen so eng aufeinander bezogen seien, dass sie als Beispiel und auch als Vollzug einer unauflöslichen Verschränkung von Wahrnehmung und Praxis hervortreten. Für diesen Nahraum sei zudem konstitutiv, dass Gemälde nie flach

erschieden, sondern ihnen vielmehr eine eigene Tiefe oder Dichte zukomme – Tiefe nicht als dritte, der Fläche hinzugefügte Dimension, sondern, wie Maurice Merleau-Ponty in *Das Auge und der Geist* dargelegt hat, als erste und ursprüngliche Dimension, an der all das, was das Gemälde zu sehen gibt, teilhat.⁴

Die stärkste Gegenposition zur phänomenologischen Hinwendung zum Nahraum der Malerei kommt in der radikalen Öffnung dieses Nahraums auf andere Bildmedien und Produktionsformen zum Ausdruck: auf drucktechnische, photographische und digitale Medien, die eine Distanzierung der Bildwerdung vom Körper voraussetzen; und darüber hinaus auf die kapitalistische Warenproduktion, die in der Gestalt des Spektakels auch das Bild in seiner eidetischen Dimension umfasst. Eine solche materialistische Perspektive, die z. B. von T. J. Clark, Rosalind Krauss, Jonathan Crary oder Sebastian Egenhofer vertreten wird,⁵ zielt zudem auch immer auf eine Kritik der allzu emphatischen Bezugnahme auf den Körper, der seinerseits als Produkt begriffen wird – als Produkt der epistemischen und sozialen Transformationen, auf die hier nur mit dem Stichwort der Disziplinarmacht verwiesen sei.

Wohin immer man sich wendet, an diesem Scheideweg zwischen phänomenologischer und materialistischer Malereigeschichte, es ist wohl offensichtlich, dass es Werke gibt, die eher die eine, und Werke, die wiederum die andere Betrachtungsweise nahe legen. Manche zeitgenössische Malerinnen und Maler, wie z. B. Maria Lassnig, Brice Marden, Joseph Marioni oder Josh Smith, würden zweifellos der Bemerkung von Henri Matisse zustimmen, dass, von der Staffelei aus gesehen, das Segelboot am Horizont genauso nahe sei wie die Gegenstände im Atelier. Andere Maler wiederum folgen dem Beispiel eines Georges Seurat, Marcel Duchamp oder Andy Warhol, die das Gemälde als Resultat von Produktionsprozessen begriffen, die sich der Reichweite des Malers entziehen, die dessen körperlichen Nahraum vielmehr durchqueren und dezentrieren. Meine einleitenden Bemerkungen zusammenfassend möchte ich daher festhalten, dass die Geschichte der modernen Malerei eine Spaltung durchzieht zwischen einer Malerei, die sich in das Ineinander von Sehen und Tun, Wahrnehmung

2 – Lateralität als rezeptionstheoretisches Problem ist ein zentrales Thema der Bücher von Michael Fried, so auch jüngst in seinem *The Moment of Caravaggio*, Princeton 2010.

3 – Vgl. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987; Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago 1990; Richard Shiff, «Cézanne's Physicality. The Politics of Touch», in: *The Language of Art History*, Salim Kemal / Ivan Gaskell (Hgg.), Cambridge 1991, S. 128–180; Yve-Alain Bois, «On Matisse. The Blinding», in: *October*, 68, 1994, S. 61–121; Michael Podro, *Depiction*, New Haven / London 1998.

4 – Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964.

5 – Vgl. Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, New York 1998; T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven / London 1999; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.) / London 1999; Sebastian Egenhofer, *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008.

und Praxis vertieft, und einer Malerei, die sich den Kräften einer technischen und ökonomischen Produktion von Wirklichkeit aussetzt, Kräften, die, metaphorisch gesprochen, das Zwiegespräch von Körper und Leinwand auf den Lärm der modernen Welt hin öffnen, ja jenes Zwiegespräch als illusionären Effekt eben dieses Lärms entlarven. In meinen Überlegungen zu Théodore Géricault werde und möchte ich diese Alternative nicht aufheben oder gar versöhnen, mein Ziel ist vielmehr, dem Wirken dieses Zwiespalts nachzuspüren, dem Aufklaffen dieser Entzweiung der modernen Malerei, die einerseits ihren Nahraum entdeckt, sich aber andererseits in ihrem Aussen situiert.



Abb. 4
Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier* (1784),
Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm (Musée du Louvre, Paris)

Géricaults kurze Karriere, von *Chasseur de la Garde*, seinem ersten Salonbild von 1812, bis zu seinem frühen Tod mit gerade 33 im Jahr 1824, war reich an plötzlichen Wendungen, von denen mich im Folgenden nur eine interessieren wird, nämlich Géricaults Abkehr von der Historienmalerei nach der Vollendung von *Das Floss der Medusa* im Jahr 1819. **Abb. 3** Er vollzog keinen radikalen Bruch – in seinen Zeichnungen finden sich noch Vorarbeiten für ein Historienbild zur Sklaverei –, aber dennoch eine vom Künstler öffentlich markierte und privat auch programmatisch formulierte Neuorientierung. *Das Floss der Medusa*, ein 491 x 716 cm messendes Monumentalgemälde, das den Überlebenskampf von Schiffbrüchigen darstellt, genauer: ihren Versuch, dem eben am Horizont auftauchenden Entsatzschiff ein rettendes Signal zuzusenden, hatte dem Künstler in der offiziellen Ausstellung des Jahres 1819 einen Achtungserfolg gebracht, aber auch nicht mehr. Die Kunstbürokratie entschied sich gegen den Ankauf und verschaffte Géricault bloss den Auftrag für ein Altarbild mit dem passend-unpassenden Thema der Herz-Jesu-Verehrung, den er einem bedürftigen jungen Freund namens Eugène Delacroix weiter geben sollte. Er selbst griff zu unkonventionelleren Methoden, um die beachtlichen Kosten für Materialien, Modelle und Ateliermiete einzuspielen, die sich während der gut einjährigen Arbeit an *Das Floss der Medusa* summiert hatten. Er verschickte das Gemälde nach London und später auch nach Irland, wo es von kommerziellen Schaustellern präsentiert wurde und dem Maler tatsächlich beträchtliche Einkünfte bescherte. Géricault, der als Dandy, Pferdeliebhaber und Liberaler ohnehin immer ein Faible für das Inselreich hatte, verfolgte in den wenigen Jahren, die ihm bis zu seinem Tod 1824 noch bleiben sollten, denn auch eine ausgesprochen britische Strategie. Darunter ist vor allem seine Abkehr vom Staat als materieller und auch ideeller Instanz seiner Kunst zu verstehen. Anstatt sich durch die zeit- und kostenintensive Arbeit an einem Monumentalgemälde noch einmal in die Abhängigkeit von staatlicher Patronanz zu begeben, schuf er zahlreiche kleinformatige Gemälde und vor allem Lithographien für Privatkunden und darüber hinaus für den anonymen Markt. In einem Brief vom 12. Februar 1821, den Géricault aus London an einen Pariser Freund schrieb, bekannte er: «Ich schwöre dem Theater und der Heiligen Schrift ab und schliesse mich solange im Pferdestall ein, bis ich in Geld schwimmen werde.»⁶

Wie der polemische Hinweis auf die Theatralität des Historienbildes andeutet, ging diese ökonomische Neuausrichtung einher mit einer symbolischen, mit der Abwendung von der höchsten Bildgattung, die durch den Staat finanziert wird und die ihrerseits den Staat figuriert, indem sie politische Gründungsakte vor Augen stellt. Dieses Ideal der Historienmalerei hatte in Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* von 1784, einem Gemälde, das bekanntlich die Formierung männlicher Bürgertugend zum Thema hat, seine bis weit in das 19. Jahrhundert prägende Formulierung gefunden, an die auch Géricault

anschlüssen sollte, indem er den Schiffbruch als Entstehung eines heldenhaften Kollektivkörpers aus Mannschaft und Offizieren, Weissen und Schwarzen interpretierte. **Abb. 4** Unter den mannigfachen und auch tiefgehenden Unterschieden, die Davids und Géricaults Auffassung der Historienmalerei als politischer Figuration voneinander trennen, möchte ich nur einen hervorheben, nämlich ihre grundverschiedene Bestimmung des politischen Raums. David hatte die Bühne des dramatischen Geschehens in einen Boden verwandelt, einen als physisches Widerlager markant hervor tretenden Boden, auf dem die Figuren unter grösster Muskelanspannung stehen, einen Boden ausserdem, dessen formale Vordringlichkeit nicht nur in die Darstellung hineinwirkt und deren harte Fügung vorbestimmt, sondern der auch auf die Vorbildlichkeit Roms als jenen Ort verweist, an dem die exemplarischen Opfer und Taten der Geschichte stattgefunden haben. Bei Géricault hingegen wurde das Handeln, sowohl als menschliches wie auch als politisches, seines angestammten Orts im Haus, in der Polis oder auf dem Schlachtfeld beraubt. Die Akteure müssen sich auf dem offenen Meer behaupten, dessen markierungsloser Raum nur durch die Bahnen der Zirkulation von Menschen und Waren artikuliert wird. Wolfgang Kemp verdanken wir den Hinweis, dass diese Ortlosigkeit auch das Gemälde selbst einholen sollte, nicht nur durch seine Verschickung nach London und Irland, sondern bereits zuvor im Salon von 1819, wo Géricault das Werk in verschiedenen Höhen anbringen liess, ohne je ganz zufrieden zu sein.⁷

Als Géricault jedoch am symbolischen Anspruch des Historienbildes zu zweifeln begann und sich als Spezialist für kleine Gemälde und Lithographien zu etablieren versuchte, setzte er auf Zirkulation, auf die Zirkulation der Menschen und ihrer Vehikel, der Waren, Rohstoffe, Zugtiere und nicht zuletzt der Bilder. Seine Londoner Gemälde, Zeichnungen und Lithographien handeln hauptsächlich von dieser Bewegung. Sie zeigen Strassenszenen mit Fussgängern, Kutschen



Abb. 5

Théodore Géricault, Pferde auf dem Weg zur Messe (1821), Lithographie, 25,2 x 35,4 cm (Bibliothèque nationale, Paris)

Abb. 6

Théodore Géricault, Der flämische Hufschmied (1821), Lithographie, 23 x 31,5 cm (Bibliothèque nationale, Paris)

Abb. 7

Théodore Géricault, Eingang zur Adelphi Wharf (1821), Lithographie, 25,3 x 31 cm (Bibliothèque nationale, Paris)



weil sie Bilder in hohen Auflagen erzeugt, die ihrerseits an der allgemeinen Zirkulation teilhaben, sondern auch aufgrund ihrer Farblosigkeit, ihrer düsteren Grauwerte sowie der dichten, den Blick blockierenden Schwärze, die das moderne London als Welt ohne Aussen, als horizontlose Landschaft charakterisiert.

Zurück in Paris zog Géricault aus seiner Auseinandersetzung mit der frühindustriellen Moderne radikale Konsequenzen für die Malerei. **Abb. 8** Eine Gipsbrennerei, ein 50 x 61 cm messendes Gemälde, zeigt eine Anhöhe auf dem Montmartre mit zwei Gebäuden, in denen sich Öfen zur Verwandlung von Gypsum zu Gips befinden. Der Montmartre war bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die wichtigste Abbaustätte von Gypsum und zugleich auch die Produktionsstätte des berühmten *plâtre de Paris*, der um 1800 in ganz Europa und auch in den USA Verwendung fand. Links von der Brennerei ist ein Karren abgestellt, die vier Zugpferde fressen aus den vor ihr Maul gebundenen Futterbeuteln. Im Eingang zum Gipsofen sehen wir einen zweiten Karren, der von einem einzelnen Arbeiter, der nur bei genauem Hinsehen zu erkennen ist, mit Gipssäcken beladen wird. Die Spuren im Schlamm verdeutlichen zudem, dass es sich um vielfach wiederholte Abläufe handelt, um ein ständiges Kommen und Gehen der Fuhren, ein regelmässiges Ab- und Anspannen der Pferde, Be- und Entladen der Karren. An den massiven, von Strebepfeilern verstärkten Gebäuden sind die Spuren der Zeit und des Gebrauchs ebenfalls überdeutlich. Aber eine solche Beschreibung, die ausschliesslich den repetitiven Charakter dieser rudimentären industriellen Produktion hervorhebt, verkennet, dass es sich um ein Ereignisbild handelt, in dem allerdings kein menschlicher Akteur als Urheber dieses Ereignisses auftritt. Der Arbeiter und die Pferde bilden zusammen mit dem Gelände und den Gebäuden den Hintergrund, eine gleichsam im Imparfait gehaltene Beschreibung wiederkehrender Abläufe, gegen die sich etwas abzeichnet, von dem wir wohl wissen, dass es mit derselben Regelmässigkeit eintritt wie das

6 - «J'abdique le cothurne et la sainte Ecriture pour me renfermer dans l'écurie dont je ne sortirai que cousu d'or», zit. n.: Ausst.-Kat. Géricault, Paris: Grand Palais, Paris 1991, S. 320; Übers. R. U.

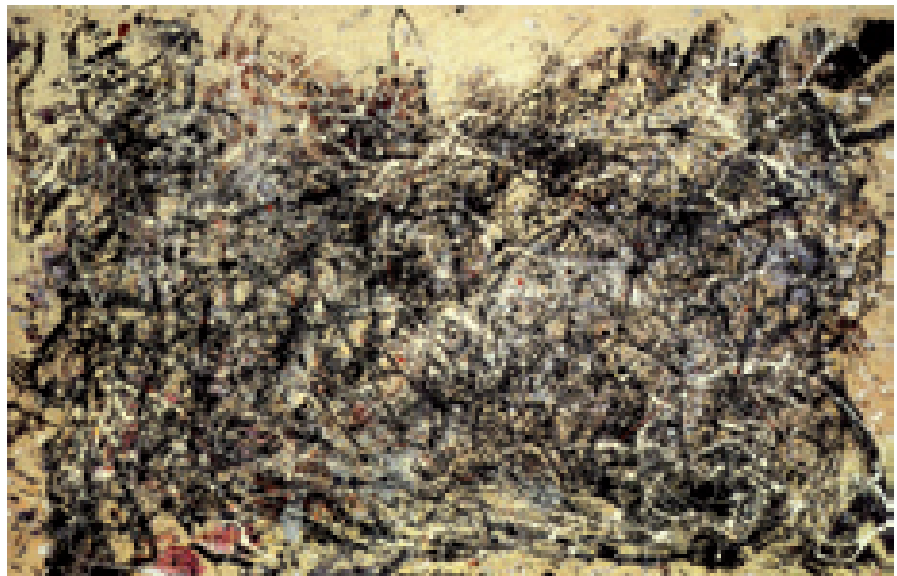
7 - Vgl. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 103–113.

und anderen Fuhrwerken, sie zeigen Vagabunden, den Transport von Kohle, Gips, Bierfässern oder Müll, von Pferden, die zur Messe gebracht werden, oder eines Pferdekadavers auf seinem letzten Weg. Auch die verschiedenen Darstellungen von Schmiedewerkstätten, von flämischen oder französischen Hufschmieden, die ihre Pferde auf je andere Weise beschlagen, zählen zu den Transportbildern, gleichfalls die Darstellungen sich stärkender Reiter oder ruhender Pferde, wie z. B. in dem kleinen Ölgemälde eines Brauereifuhrwerks. **Abb. 5/6** Wartung und Rast gehören ebenso zur Zirkulation wie die Bewegung selbst, zur Disziplin vielfach eingeübter Tätigkeiten, die von Mensch und Pferd in einer Welt vollzogen werden, in der es keine Handlungen, sondern nur Abläufe gibt. Dass einzelne lithographische Blätter und Zeichnungen an *Das Floss der Medusa* erinnern, indem sie ebenfalls vom Betrachter weg in die Tiefe orientiert sind, macht diesen Kontrast zwischen Tat und Ablauf noch deutlicher, zwischen dem solidarischen Handeln der Schiffbrüchigen und der Verkettung von Arbeitern, Nutztieren und Fuhrwerken. **Abb. 7** Auch die Szenerie dieser Bilder – Stadt und Brachland, Strassen, Lagerhallen, Werkstätten und Ställe – ist ganz von diesen Abläufen durchdrungen. Es handelt sich um eine durch und durch vom Menschen produzierte Landschaft, in der die Natur auf auffällige Weise abwesend ist und wo die Atmosphäre weniger von den Jahreszeiten als von der notorisch schlechten Londoner Luft zeugt. Auch die jüngst erfundene Technik der Lithographie ist ein Teil dieser steinernen Welt, nicht nur



Abb. 8
Théodore Géricault, *Die Gipsbrennerei*
(1820–21), Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm
(Musée du Louvre, Paris)

Abb. 9
Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948 (1948),
Öl und Lack auf Leinwand, 172,7 x 264,2 cm
(The Museum of Modern Art, New York)



Füttern der Pferde oder das Beladen der Karren, das für uns jedoch, die Betrachter des Gemäldes, als Unterbrechung dieser Routine aufblitzt: Ich meine die Staubwolke, die die Szene plötzlich erhellt, indem sie das von rechts oben einfallende Sonnenlicht reflektiert.

Dass es sich zugleich um eine Licht- wie um eine Staubwolke, um einen Reflex und um weisses Pulver handelt, dürfte Géricault besonders fasziniert haben. Denn das Weiss, das auf den Pferdekörpern, den Karren und den Gebäuden liegt, ist nicht einfach Licht, es gleicht ebenso sehr jenem grau-weissen Pulver, aus dem die Wolke besteht. Insgesamt zeichnet sich das Gemälde durch scharfe Helldunkelkontraste aus – besonders deutlich in der Gegenüberstellung der Gipswolken und der dunklen Maueröffnungen –, die sich zugleich als Kontraste im materiellen Aufbau der Landschaft erweisen: Die Helligkeit verdichtet sich zum Weiss des Gipses, das Dunkel wiederum sickert ein in den schlammigen Boden. Licht und Materie gehen unmerklich ineinander über, Reflexe sind von Staufflecken, Schatten von Schlamm nur schwer unterscheidbar, und diese eigentümliche Vermischung von optisch-visuellen und materiellen Farben wird noch dadurch betont, dass auch das Gemälde selbst überaus dicht gemalt ist. Die Darstellung ist mit grösstem Nachdruck in ihrem Träger verankert, so als dürfte die Verwandlung von Erde in weissen Staub und von weissem Staub in Lichterspiel in keinem Fall dazu führen, dass sich das Bild von seinem materiellen Substrat löst. Das Gemälde nimmt vielmehr selbst an dem Kreislauf teil, den es darstellt, an der Transformation von dichter Materie in eine Lichterscheinung, die sich wieder als Staubschicht ablagern wird. So wie die Gipsbrennerei nicht einfach in der Landschaft steht, sondern diese tiefgehend verändert hat, so zeigt auch das Gemälde nicht einfach eine Landschaft mit Gipsbrennerei, sondern bezieht seine eigene Genese auf diese doppelte Produktion, auf die Herstellung von Gips und die damit einhergehende Schaffung einer neuen Landschaft, die ihr Zentrum in einer rudimentären Chemiefabrik hat.

•

Die beiden *Stilleben* und *Eine Gipsbrennerei* erscheinen, so gesehen, als Antipoden. Während *Eine Gipsbrennerei* die Malerei auf eine Welt mechanischer und chemischer Abläufe bezieht, auf Verkettungen, an denen Menschen als Glieder beteiligt und mit Nutztieren, Fuhrwerken, Wegen, Gebäuden und Öfen zusammengefügt sind, so wird die Malerei in *Eine tote Katze* und in *Stilleben aus Leichenteilen* als eine Kunst bestimmt, die im Nahraum zwischen Gemälde und Maler entsteht, in Reichweite des menschlichen Körpers, dessen eigene Dichte und Tiefe mit jener des Gemäldes in Korrespondenz tritt.

Beides, die Dezentrierung der Malerei wie auch deren Rückzug auf den körperlichen Nahraum, lässt sich auf *Das Floss der Medusa* beziehen: Die Figuren der Schiffbrüchigen bilden eine

in die Tiefe orientierte Pyramide, so, als wären ihre Körper die Elemente einer perspektivischen Konstruktion. Die Dramatik des Gemäldes resultiert denn auch vor allem aus dem Kontrast zwischen dem aufgerichteten Kollektivkörper und der Fläche des Meeres, die keine Orientierungspunkte bietet ausser dem gerade zwei Zentimeter messenden Motiv der rettenden Fregatte *Argus*, auf die die Körperperspektive der Figuren hin ausgerichtet ist. In dieser Körperperspektive deutet sich eine Bildtiefe an, die nicht nur optisch-visuell, sondern zugleich dicht und somatisch ist. So gesehen lässt sich *Das Floss der Medusa* als Konflikt zwischen zwei Raumformen begreifen – zwischen dem Raum des offenen Meeres, der das menschliche Handeln dem Haus, der Polis und dem Schlachtfeld entfremdet, und der verkörperten Perspektive der Figuren, die diesem Raum eine Richtung abgewinnt. In seinen kleinformatigen Werken löst Géricault diese Spannung des Historienbildes nach zwei Seiten hin auf: In den Londoner Bildern und Lithographien sowie in *Eine Gipsbrennerei* geschieht dies durch Öffnung des Bildes auf einen unbehausten Zirkulationsraum, auf die Themen der Fahrt und der Ortlosigkeit, denen aber (anders als im Historienbild) kein Handlungsraum mehr abgerungen wird, da Menschen nur mehr als Glieder in routinierten Abläufen tätig sind. Gemälde wie *Stilleben aus Leichenteilen* und *Eine tote Katze* schliessen an *Das Floss der Medusa* hingegen insofern an, als sie eben jene physische Tiefe und Dichte, die sich in der Körperperspektive der Schiffbrüchigen andeutet, in einen intimen Nahraum übertragen, um die Malerei in der Sphäre körperlicher Reichweite einzuhegen.

Wir haben es daher mit einem Zwiespalt zu tun, der insofern auf *Das Floss der Medusa* zurückweist, als dieses sowohl den somatisch-dichten Raum als auch den Zirkulationsraum in sich aufnimmt, um aus deren Konflikt seinen eigenen Antagonismus zu gewinnen. Géricaults Entzweigung der Malerei weist indes nicht nur zurück auf das monumentale Werk. Die Staubwolke in *Eine Gipsbrennerei* kündigt zudem eine ganz andere, neue Möglichkeit der Malerei an, die aus der hier vorgenommenen Unterscheidung zwischen Nahraum und Zirkulationsraum hervorgeht und sie zugleich hinter sich lässt. Diese neue Malerei, die für die Moderne genauso wichtig ist wie die beiden Enden der Entzweigung, zeichnet sich durch eine opake, dichte, eigene materielle Tiefe aus, die allerdings nicht auf den menschlichen Körper bezogen ist, sondern jenseits von dessen Reichweite in Erscheinung tritt. Industrielles Gewölk ist in der Kunst eines Edouard Manet, Camille Pissarro oder Fernand Léger denn auch nicht einfach ein ikonographisches Anzeichen von Modernität, es dient vielmehr als Figur einer Kunst, die sich in den flüchtigen Spuren maschineller Produktion verkörpert, eine Kunst der Kondensation, die die Gase und Dämpfe in den flüssigen und sich verfestigenden Zustand des gemalten Bildes überführt.⁸ Diese künftige Malerei aus industrieller Farbe und optischem Flirren, die ich in der atmosphärischen und zugleich materiell-dichten Erscheinung von Géricaults Staubwolke erkennen möchte, wird ihrerseits zu monumentalen Werken führen, die wiederum den körperlichen Nahraum – und sei es auch nur durch einen Handabdruck – und maschinelle Rotationsbewegungen aufeinander beziehen.⁹ Von diesem Endpunkt aus gesehen endet die Geschichte, die von Géricaults Entzweigung des dramatischen Tableau ausgeht, nicht im Dualismus, sondern mündet in jene Dialektik, die den Modernismus mit der Kunst der Vergangenheit verbindet.⁹ ●

⁸ – Vgl. auch T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers (Revised Edition)*, Princeton 1999, Preface to the Revised Edition, S. X–XXX; ders., «Modernism, Postmodernism, and Steam», in: *October*, 100, 2002, S. 154–174.

⁹ – Zu den Zweifeln an dieser Dialektik, wie sie in Jasper Johns' Diptychen formuliert wurden, vgl. Wolfram Pichler / Ralph Ubl, «Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche», in: *Neue Rundschau*, 114, 4, 2002, S. 50–71; zur Fortdauer der modernistischen Dialektik vgl. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven / London 2008.

Christian Steinbacher

Mal so, mal Sauce (Poemparaphrasierungen)

[3. Agrigentiner:] *Ihr Bürger! Ich mag nichts mit diesen Zween/Ins künftige zu schaffen haben.*
(Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*. Erster Entwurf)

1. DIE FLAUTE WIEDER WEGGEFEGT...

154

1.0. Zwiesprach halten

*Wo drückt die Lösung? Füll ab den Schuh.
Ein Latz am Boden. Ein Bodenspatz?
Brioche mit Elster? Gefülscht, dein Bild.
Sag nichts, es wird nur. Ein brüsker Hirsch?
Galantes Huschen? Die Pirsch zeigt Tusch.
Kann uns egal sein. Die Neugier bockt
Sag nicht, es wird wohl. Das Übel lockt?
Gerahmt wie möglich? Nein, wie im Nu.
Verschmiert die Seife! Erhängt den Strick!
Umflort den Maulwurf! Sein Bestes glückt!
Sacht hecheln Hechte! Ich stech die See!
Farblos wie Gräten! Ich harke Klee!
Die Marmelade. Der Einspruch gilt?
Ich fahre, schade. Droht kein Gewinn?
Nein, nur Entkernung. Ja, Obst muss her.
Am Knochen unten? Elastik spießt,
Ich bleib am Boden. Die Decke gurr,
Die Wespe teilt sich. Wie Gräten farblos?
Der Knurrhahn knurrt.*

1.1. *Ein störrisch Spiel*
(in vagem, lockerem Erinnern dereinstiger Zwiesprache)

Man stört sich wenig. Was stünd dem Spiel heut?
Nur Zeit zu füllen? Nein, eher das da.
Du meinst mehr Zeilen? Das zeig auf gar nichts.
Willst schwatzen weithin? Nein, Grätschen breit ich.
Dehnt es sich fix so? Mag sein, es wächst ja.
Man nennt es Beitrag. Was klagt die Flaute?
Macht flau der Auflauf? Versohlt den Zollstab!
Schöpft aus die Mole! Steckt ab die Qualle!
Seht ab vom Lesen! Der Kern, er foppt uns.
Bloß Besen ernt ich. Vorm Ziel verweset!
Das hält zusammen. Solang du mitmachst.
Polyphemien? O, Wortspielzuber.
Lorgnon aus Zwickau? Nein, ein Herr Reißer.
Dem kämst du ungern? Stepp ab die Zacken,
Ihr Mark verbrieft es. Schon lange klebt' ich.
Du denkst an beides. Wärn zwei denn dienlich?
Nicht Zweck, bloß Zwecke. Zusammen hält das.
Was drauf im Bild stand? Die Klatsche biegt sich.
Fliegst eben auf du. Geht Post noch ab hier?
Bald wird geschlossen. Rupft Ruf den Knurrhahn?
'nen Schnitter aufischt's? Was geht, geht ab er.
Was zustellt, zusteh. Noch liest du ein was.
Die Tüpfel ablegt's. Stoppt das Verfärben?
Hier reißt kein Besen. Knackt mir Piroggen.
Der Bock zum Dorn schießt? Auf Englisch Goji.
Stockt China auf schon? Mehr Trockenfrüchte!
Liebstöckel, schlüpf.

1.2. *Fliehtrachtspalten*
(Vokalise zum Basispoem «Zwiesprach halten»)

Schon duckt sich Losung? Früh schnapp 'nen Sou.
Rein klatsch Marodes. Ei, Mode-Klatsch?
Dior impft bestens? Bestellt kein Ziel.
Klagt schlicht Beschichtung. Sein Pflücken knirscht?
Fasane tuscheln? Nie fischt ein Gnu.
Mag ums Regal rein. Wie Scheu schier lockt?
Darwin entwischt dort. Am Dübel flockt's?
Gekarrt biss Mogli? Einst Winnie Puuh.
Verziert die Schleife! Behängt den Blick!
Rumor-Hemd aufruft! Sein Letztes knüpft!
Schank schenke Henkel! Mich brech Cliché!
Pfundlos schwirrn Strecken. Dicht hachle Schnee.
Wie Hammelbraten. Kehrt ein zum Schild?
Wir Stare tanken. Fortschreitend Sims?
High Noon entfernen uns. Tja, Bonus quert.
Galoschen drunter? Gestalt-Tic riss.
Gicht treibt Marodes. Im Schecken schnurrt's.
Mit Restwert keilt die. Schwirrn Strecken pfandlos?
Mehr Spuknapf spuckt.

2. *Gruß nach Zweibrücken*

2.0. Monika Rinck:

Sinn und Gegensinn (Sang und Antisang)

Oh! Ob einen Pfirsich wage ich? Ich wünsche nicht, I do not wish to add, der Welt nicht, anymore. Was ich nenne, verschwindet. Ist weg. Fehlt nach Nennung für immer. Oh! Ein Todesengel der Dinge. Hier: Pfirsich. Meeresmädels, sagt mir, was sing ich? It was detected: Finnish. But the translation to English is: Schreckenserfüllt. Spielt mit der Stummheit, reimt Dumpfes, zwei stammelnde Dinge, keines ist Pfirsich. Ich habe gehört, die Meeresmädels – sie singen. Ich glaube, für mich. Weißes Haar der Wellen kämmt sie zurück. Wo und womit soll ich beginnen zu locken? Wo hungern? Der Wunsch des vollen Worts ist sich zu entschaffen. Spezielle Stimme singt und singt dich hin, hat nichts als Wind (verschwind), als schwarz (verschwind), als weiß (verschwind) – und hätt sie nichts als einen Laut? Die Stimme deiner Spezies weckt dich and you drown.

2.1. *Stippvisite Mahagoni*

zwei stammelnde Dinge, keines ist Pfirsich
M. R.

Aus süßestem Kirschholz gefertigt, diese Sentenz oder Kredenz, und von einem Meister aus walddreicher Gegend, wie Anton Pawlowitsch etwa, ja so merket auf, denn der Dichter Franz Dodel notiert, dass strecken würden Namen die Dauer, Farbnamen zum Beispiel retteten vorm Versinken ins Bild, die Kollegin Köhler hinwieder weist auf ein Schrifttum, in dem alles, was Namen habe, vergehe, wie also sei beizubringen diesem Treiben es, dass wir dann und wann eben doch noch 'nen Peperono à la Kirsch trügen hinüber bis nach Zweibrücken oder gar hinauf bis zur See,

weiß unser aller dernier cri es doch längst, dass erst hinter weitläufigeren Steppen welch Samarkand dann auch immer würde geknüpft, und das nicht nur vor denen, die würfen Socken über bloß Decken oder stoppten ab ihre Naht, legt ins Zeug sich unser Saum in reichlich betuchter Manier, die das alles ebenso bestens zu ramponieren weiß wie des herbeizitierten Pfirsichs obligatorisches Fruchtfleisch, und auch weiße Kirschen, die gibt es, will passend ergänzen eine Grußkarte an die dänische Delegation, aber auch diese ausufernden Zweiteiler, und jetzt bitte das alles abgestimmt aufeinander, und für heute, almeno fare il gesto, etwa ganz in Cornell, sollten uns gut und gerne erfreuen, steigt also mehr heraus aus euren Schuppen und Flossen vom Grundl- bis zum Inari-See, zeigt, zeugt euch, getönt, neu wie frisch, oder auch gefönt, und somit bald froh, bald auch lockend, was ja nicht dasselbe nach sich ruft im Betrachten späterer Verschleppungen oder Blessuren wie etwa dieser Schramme, die dem zwar gern nachfolgt,

dann aber doch keine Schwemmen hervorbringen will,
wo Vandalen ihre freschi mit der Natur eines Rosses
abseits jeder Versteppung hätten besprays, was Passanten
als Verunzierung ehemaliger Labungsplätze für Gäule
echt ärgert, und so hätt wohl selbst solch Text mit der Zeit
statt 'ner Pfirsichhaut oder des kaum durchkomponierten
Kompostierens mit Kirschkern und Kuriosa nötig ein Deo.

3. Bei schwindendem Pfandbestand

3.0. Christian Filips:

*Am Anfang ein Betteln
um Neustart, die müden Versprechen,
ein paar vom Staatsgeld am Leben erhaltene
Sterne, schon werde, wie kein Auge je
gesehen, leuchten das All. Ein Schleppen
durch die laufenden Verluste. Da wieder!
zwei Schlingernde, Hand in Hand,
ein Satz vom Gipfeltreffen, eben
eine Stunde alt, ganz ohne Richtwert,
sehr innig aneinander in die Tiefe.
O ihr abstoßenden Firmentöchter! Eure Anzeichen
verdichten sich. Ihr wisst, es hilft nicht mehr,
in einem Jet auf ein Atoll verschwinden.
Nein, nein. Eheu! Auch dort, auch dort.
Und doch, ich höre die Erde, den armen Mutterkonzern,
ganz leise um Euch weinen. Die schönste
Goldanlage ihre Tränen.*

3.1. Im Schwirrbazar ein paar Verhaltne bleiben (Vokalise zu einer Heissen Fusion Filips')

Als all das sehr Fette
uns freut, dass im Fügen mehr sprengt es
kein Schwarm, o Haargel-Adepten, verhaltener
wärm der. Noch werf es, wird fein ausgecheckt,

Geschehen, scheuet das Mal sein Ketteln.
Nur wie schaufeln? Kessel? Duster tankt, sintert
bei schwindendem Pfandbestand
kein Schmalz vorm Kippeffekt, des Schwebens

kleine Runde. Schabt am hohen Ziel wer?
Befinde das! Beim Garn der Klimmintrige
Au-pairs Kapp-Pfosten-Menhire tröpfeln, teure Abstreifer
verschwistern dich. Sie mixen schief, schlicht quer,

nie ein dem Hellauf-Seim das Pot-Beschildern.
Ei, sei echt Streu. Auf, schnorr! Au, 's schmort.
Zum Zoff im Körnen nimm Schergen, wenn anders unverhofft fern
schlackt Eiswelt, krumm bläu ein den dir. Dönnern

voll Rhabarber sirr. Entlehn es.

*Und oder alle allemal flott schlicht zurück
(der Heissen Fusion Kometenschweifung):*

Die schönste Mutter konzertant auch dort verschwinde.
Nicht mehr an Zeichentiefe riecht, wer wehrt.
Eben Hand in Hand wieder schleppen!
Je erhaltene Versprechen betteln: Tränen ...

Anmerkungen:

*1 bezieht sich als anlässlich der vorliegenden Ausgabe des Magazins **31** entstandene Re-Aktion auf ein vor mehr als zehn Jahren gefertigtes eigenes Gedicht, das ich dann damals in den Gedichtband der wandel motzt (2000) aufgenommen habe.*

2/3 geben Variationen zu Texten der geschätzten Kollegenschaft und werden hier erstmals abgedruckt (sie finden sich auch auf <http://die-liedertafel.de>, wo Christian Filips das Projekt Variations sérieuses in Szene setzt; gedankt sei Monika Rinck und Christian Filips für das Einverständnis zur Wiedergabe der betreffenden «Basistexte» in dem jeweiligen Vorspann; Filips' Heisse Fusion ist eine Vorfassung der späteren Heißen Fusion beim Gipfeltreffen seiner von Urs Engeler als roughbook herausgegeben Textsammlung Heiße Fusionen.)

Autorinnen und Autoren

Bettina Carl ist Künstlerin. Sie studierte 1989–1994 Englische und Spanische Literatur- und Sprachwissenschaften in München, Granada und Berlin; 1994–2001 Bildende Kunst an der HdK Berlin und am Chelsea College of Art London; 2004–2005 Critical Studies im Postgraduate Course der Konsthögskolan Malmö. Lehraufträge in Rotterdam, Dresden und Bern. Diverse kuratorische Projekte und Publikationen über Kunst.

Stipendien, Residenzen (Auswahl): Goldrausch Künstlerinnenprojekt Berlin, 2002–2003; Projektförderungen des Berliner Senats und des Goethe-Instituts, 2003; Arbeitsstipendium des Berliner Senats, 2004; Villa Sträuli Winterthur, 2006; Akku Uster Zürich, 2007.

Einzel- und Gruppenausstellungen (Auswahl): bei CAPRI Berlin, 2001, 2003, 2005; Lothringer 13 München, 2003; loop raum Berlin, 2003; Kunst-raum Kreuzberg Bethanien Berlin, 2003, 2009, 2010; Rooseum Malmö, 2004, 2005; Preview art fair Berlin, 2005; M.A.M.A. Rotterdam, 2005; Immanence Espace d'art Paris, 2006; Temple Bar Gallery Dublin, 2006; Rachmaninoff's Gallery London, 2007; Städtische Galerie Uster Zürich, 2008; Galerie oqbo Berlin, 2008, 2009; Vegas Gallery London, 2008, 2009, 2010; Forde espace d'art Genf, 2009; Dienstgebäude Zürich, 2009; VFO Zürich, 2009; Trajector Art Fair Brüssel, 2010.

www.bettinacarl.de

Mladen Dolar ist Philosoph, Kulturtheoretiker und Filmkritiker. 1978 Abschluss des Studiums der Philosophie und Französischen Sprache an der Universität Laibach. Anschließend Studium an der Universität Paris VII und der University of Westminster. Mit Slavoj Žižek, Rastko Močnik und Alenka Zupančič gehört er zu den Mitbegründern der Laibacher Schule der Psychoanalyse, deren Hauptziel eine Synthese zwischen Lacanianischer Psychoanalyse und der Philosophie des deutschen Idealismus ist. Dolar hat seit 1982 an der Universität Laibach unterrichtet. Seit 2010 Advising Researcher in Theory an der Jan Van Eyck Akademie, Maastricht.

Publikationen (Auswahl): *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock* (mit Miran Božovič und Slavoj Žižek), Wien 1993; *Kant und das Unbewusste*, Wien 1994; *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist*, Wien 2001; *His Master's Voice. Eine Geschichte der Stimme*, Frankfurt a. M. 2007.

Antke Engel (*1965), Studium der Philosophie, Soziologie, Pädagogik und Geographie an den Universitäten Bielefeld und Hamburg; Promotion in Philosophie an der Universität Potsdam. 2003–2005 Gastprofessorin für Queer Studies an der Universität Ham-

burg. Von 2007–2009 Research Fellow am Institute for Cultural Inquiry/ICI-Berlin. Antke Engel ist Gründerin und Leiterin des Instituts für Queer Theory (www.queer-institut.de) und freiberuflich in Wissenschaft und Kulturproduktion tätig.

Publikationen (Auswahl): *Queering Demokratie* (Mit-Hg.), Berlin 2000; *Wider die Eindeutigkeit*, Frankfurt a. M. 2002; *Bilder von Sexualität und Ökonomie*, Bielefeld 2009; *Hegemony and Heteronormativity* (Mit-Hg.), Aldershot, in Vorbereitung.

engel@queer-institut.de

Zsuzsanna Gahse (*1946), flüchtete 1956 mit ihren Eltern aus Ungarn, verbrachte ihre Gymnasialzeit in Wien und Kassel, lebte dann mehr als ein Vierteljahrhundert in Stuttgart, später in Luzern und seit 1998 in Müllheim/Thurgau. Literarische Publikationen seit 1969, Übersetzungen aus dem Ungarischen u. a. von Werken von István Eörsi, Péter Esterházy, Miklós Meszöly und Péter Nádas. 1989–1993 Lehrbeauftragte an der Universität Tübingen, 1996 Poetikdozentur an der Universität Bamberg, 2008 Chamisso-Poetikdozentur in Dresden.

Publikationen (Auswahl): *Zero*, München 1983; *Hundertundein Stilleben*, Klagenfurt 1991; *Kellnerroman*, Hamburg 1996; *Nichts ist wie oder. Rosa kehrt nicht zurück*, Hamburg 1999; *Instabile Texte – zu zweit*, Wien 2005; *Oh, Roman*, Wien 2007; *Erzählinse. Reden für Dresden*, Dresden 2009; *Klotzkopf. Hausgemachte Fiktionen* (gemeinsam mit Christian Steinbacher), Ottensheim 2009; *Donauwürfel. Gedichte*, Wien 2010.

zs.gahse@bluewin.ch

Julia Gelschorn (*1974), Studium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Italienischen Romanistik in Köln und Bern. 2001–2008 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 2005–2010 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, 2006–2008 Habilitationsstipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. 2008–2010 Vertretungsprofessorin am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, seit 2010 Universitätsprofessorin für Neueste Kunstgeschichte – Kunst der Gegenwart an der Universität Wien.

Publikationen zur zeitgenössischen Kunst und zur Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts.

julia.gelschorn@univie.ac.at

Richard Heinrich, Professor für Analytische Philosophie am Institut für Philosophie der Universität Wien.

Publikationen (Auswahl): *Kants Erfahrungsraum. Metaphysischer Ursprung und kritische Entwicklung*, Freiburg 1986; *Die Erhebung des Gedankens. Essay*, Wien 1990; *Wittgensteins Grenze. Essay*, Wien 1993; *Verzauberung. Methode und Gewohnheit. Skizzen zur philosophischen Intelligenz. Aufsätze*, Maria Enzersdorf 2003; *Wahrheit*, Wien 2009.

Jüngst erschienene Aufsätze: «Nicht gespiegelt, sondern nach innen gestülpt. Ein kantisches Motiv in Marcel Prousts Konzeption von ästhetischer Erfahrung», in: Wolfram Pichler / Ralph Ubl (Hgg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009; «Aroma, Bild, Erinnerung. Zum Platonismus in Marcel Prousts Ästhetik», in: Maria-Christine Leitgeb / Stéphane Toussaint / Herbert Bannert (Hgg.), *Platon, Plotin und Marsilio Ficino. Studien zu den Vorläufern und zur Rezeption des Florentiner Neuplatonismus*, Wien 2009.

richard.heinrich@univie.ac.at

Jörg Huber (*1948), Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Volkskunde und Geschichte in Bern, München und Berlin. Professor für Kulturtheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Leiter des Instituts für Theorie.

Veröffentlichungen in den Bereichen Ästhetik und Kulturtheorie.

joerg.huber@zhdk.ch

Markus Klammer (*1976), Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Komparatistik in Wien. Magisterarbeit zum System der Kunst und der Kunst des Systems bei Niklas Luhmann, derzeit Abschluss der Dissertation über «Bilder der Psychoanalyse». 2006–2008 Mitglied des Graduiertenkollegs *Bild und Wissen bei eikones – NFS Bildkritik* an der Universität Basel. 2008–2010 Junior Fellow des IFK Wien. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste der Freien Universität Berlin*.

Publikationen (Auswahl): *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011 (Hg. zus. m. Beate Fricke u. Stefan Neuner, in Vorbereitung); «<fig 1.> Grund und Signatur der Psychoanalyse», in: *Prekäre Bilder*, Thorsten Bothe / Robert Suter (Hgg.), München 2010, S. 85–101; «Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film <In girum imus nocte et consumimur igni>», in: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wolfram Pichler / Ralph Ubl (Hgg.), Wien 2009, S. 323–360; «Der Traum und die Urscene. Zur graphischen Repräsentation der Psychoanalyse», in: *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Barbara Wittmann (Hg.), Berlin / Zürich 2009, S. 69–107.

markus.klammer@gmail.com

Barbara Köhler (*1959), lebt seit 1994 in Duisburg. 1985–1988 Studium am Literaturinstitut «Johannes R. Becher» in Leipzig. 1997 Writer in residence an der University of Warwick und 2009 am Oberlin College; 2009 Poet in residence an der Universität Duisburg-Essen.

Publikationen (Auswahl): *Deutsches Roulette. Gedichte*, Frankfurt a. M. 1991; *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media*, Frankfurt a. M. 1999;

Niemands Frau. Gesänge, Frankfurt a. M. 2007; *On Borders. A lecture in America and other writings*, Oberlin 2010. Übersetzung von Gertrude Steins *Tender Buttons* (Zarte knüpft, Frankfurt a. M. 2004) und Samuel Becketts *Mirlitonades* (Trötentöne, Frankfurt a. M. 2005). Arbeit mit Texten im Raum, Schriftbilder, Audio-Installationen u. a.: *words for windows I*, Düsseldorf 1996/97; *lecture on space*, Universität Witten-Herdecke 1999/2000; *stimmungsführung*, Diözesanmuseum Köln 2000.

lacionarbonara@t-online.de

Ewa Lajer-Burchardth ist William Dorr Boardman Professor of Fine Arts an der Harvard University und Senior Advisor for Arts and Humanities am Radcliffe Institute for Advanced Study in Harvard. Master am Institut für Kunstgeschichte der Universität Warschau in Polen und PhD in Kunstgeschichte an der City University of New York. Kuratorin am Contemporary Art Center Studio in Polen und u. a. Stipendien von der Guggenheim Foundation und dem Institute for Advanced Study in Princeton, New Jersey. Mit einem Fokus auf das 18. und 19. Jahrhundert sowie auf zeitgenössische Kunst und kritische Theorie hat sie zu verschiedenen Themen der Kunst jener Zeit geleht.

Publikationen (Auswahl): *The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven 1999; in Vorbereitung sind: *Paint and Person in Eighteenth Century Art and Interiority At Risks. Precarious Spaces in Contemporary Art*.

Jürgen Link (*1940), lebt in Hattingen/Ruhr und war bis zu seiner Emeritierung 2005 Professor für Literaturwissenschaft und Diskurstheorie an der Universität Dortmund, zuvor von 1980–1992 an der Ruhr-Universität Bochum, 1992–1993 Gastprofessor in Paris-VIII (Saint-Denis). DFG-Forschungsprojekte zur nationalen Kollektivsymbolik und zum «Normalismus». Seit 1982 Mitherausgeber von *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*. Link nennt als seine wichtigsten Publikationen drei Bücher, die in verschiedenen Sprachen von Erfahrungen eines nicht-konvertierten «68ers» sprechen: *den Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2009 in 4. Aufl., die Studie *Hölderlin–Rousseau. Inventive Rückkehr*, Opladen 1999, sowie den Roman *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr–Armee. Eine Vorerinnerung*, Oberhausen 2008.

<http://bangemachen.com>

Florian Neuner (*1972), lebt als Schriftsteller in Berlin. Mitherausgeber von *Idiome. Hefte für Neue Prosa*. Journalistische Arbeit u. a. für Deutschlandradio. Psychogeographische Studien im Ruhrgebiet, Teilnehmer der Ausstellung *EMSCHERKUNST. 2010*. Herausgeber von Materialbänden über die Autorinnen Waltraud Seidlhofer, Linz 2000, und Elfriede Czurda, Linz 2006 (gemeinsam mit Christian Steinbacher); zusammen mit Thomas

Ernst Herausgabe der Anthologien *Europa* erlesen. Ruhrgebiet, **Klagenfurt 2009**, und *Das Schwarze* sind die Buchstaben. Das Ruhrgebiet in der Gegenwartsliteratur, **Oberhausen 2010**. Bücher: Und käme schwarzer Sturm gerauscht, **Linz u. a. 2001**; *Jena Paradies*, **Klagenfurt / Wien 2004**; *China Daily*, **Wien 2006**; *Zitat Ende. Prosa*, **Klagenfurt / Wien 2007**; *Ruhrtext. Eine Revierlektüre*, **Wien 2010**.

idiome@snaufu.de

Stefan Neuner (*1974), Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Wien. 1999–2005 wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, seit 2005 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. 2009 und derzeit Postdoc-Stipendiat am Kunsthistorischen Institut / Max-Planck-Institut in Florenz.

Jüngste Publikationen: *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, **München 2010** (Hg. zus. m. Beate Fricke u. Markus Klammer, im Druck); *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, **München 2008**.

neuner@khist.uzh.ch

Wolfram Pichler (*1968), Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Wien, München und Cambridge (Mass.), Assistenzprofessor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Publikationen (Auswahl): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur* (Hg. zus. m. Edith Futscher, Stefan Neuner u. Ralph Ubl), **München 2007**; *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen. Zur topologischen Imagination in Kunst und Theorie* (Hg. zus. m. Ralph Ubl), **Wien 2009**; *Öffnungen – zur Theorie und Geschichte der Zeichnung* (Hg. zus. m. Friedrich Teja Bach), **München 2009**; *«Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular»*, in: *David Ganz / Felix Thürlemann (Hgg.), Das Bild im Plural*, **Berlin 2010**.

wolfram.pichler@univie.ac.at

Pamela Rosenkranz (*1979), ist Künstlerin und lebt und arbeitet nach einem Aufenthalt in New York in Zürich.

Einzelausstellungen: *No Core*, **Centre d'Art Contemporain Geneve, Genf 2010**; *The most important Body of Water is Yours*, **Karma International, Zürich 2010**; *Pamela Rosenkranz – Our Sun*, **Istituto Svizzero di Venezia, Venedig 2009**; *Pamela Rosenkranz, Taro Nasu Gallery, Tokyo 2007*; *Pamela Rosenkranz, Kunstmuseum Thun 2007*; *Pamela Rosenkranz – Tatjana Pieters, OneTwenty, Gent 2007*; *Pamela Rosenkranz – TEST, Store Gallery, London 2006*; *Demonstration*, **Amberg & Marti, Zürich 2006**.

Teilnahme an Gruppenausstellungen (Auswahl): *Une Idée, une Forme, un Être – Poésie / Politique du corporel*, **Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2010**; *an unpardonable sin*, **Castillo / Corrales, Paris 2010**; *Of Objects,*

Fields, and Mirrors, **Kunsthau Glarus 2010**; *Gruppenausstellung BINZ39, Stiftung Binz 39, Zürich 2010*; *Infinite Fold*, **Galerie Thaddaeus Ropac, Paris 2010**; *Quick Brown Fox & Lazy Dog*, **Karma International, Zürich 2010**; *FAX, Para/Site Art Space, Hong Kong, SAR 2010*; *FAX, Torrance Art Museum, Torrance, CA 2010*; *FAX, The Drawing Center, New York City 2009*; *Shifting Identities – (Schweizer) Kunst heute*, **Kunsthau Zürich 2008**; *Vertrautes Terrain – Aktuelle Kunst in und über Deutschland*, **ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2008**; **NO-LEFTOVERS, Kunsthalle Bern 2008**.

pamela.rosenkranz@gmx.ch

Dieter Roth (1930–1998), lebte zuletzt in Basel und auf Island. Konkrete Anfänge im Kreis um Marcel Wyss und Eugen Gomringer im Bern der 1950er Jahre. Filmexperimente und Schmuckdesign in Reykjavik, Buchkonzepte. In den 60er Jahren Arbeit mit organischen Materialien, Schimmelbilder, Druckgraphik. Kollaborationen u. a. mit Richard Hamilton, Emmett Williams, Oswald Wiener. 1966 Gedichtband *Scheisse*, zwischen 1969 und 1987 kommen 26 der auf 40 Bände angelegten gesammelten Werke in der edition hansjörg mayer heraus. 1981 zwei Bücher mit «zweihändigen Schnellzeichnungen» (*BATS* und *DOGS*). Roths Beitrag für die Biennale in Venedig 1982 leitet ein radikal autobiographisches Spätwerk ein, das in einem neuerlichen Beitrag für Venedig, der Video-Installation *Solo-Szenen* von 1998 terminiert. In den 90er Jahren Ausstellungen als wuchernde, raumgreifende Environments (u. a. *Secession*, **Wien 1995**, *Galleries Contemporaines des Musées de Marseille 1997*). Unter dem Titel *Da drinnen vor dem Auge* ist eine Auswahl aus Roths literarischem Werk greifbar (Frankfurt a. M. 2005).

www.dieter-roth-foundation.com

Vittorio Santoro (*1962), lebt und arbeitet als Künstler in Paris und Zürich. Einzelausstellungen: *Man Leaving Harbour on a Ship (in a Room)*, **LaBF15, Lyon 2010**; *La chambre de Marlow*, **Galerie Xippas, Paris 2009**; *Three Attempts to Avoid the Inevitable, les complices**, **Zürich 2008**; *You Are Still Here*, **Galerie 5213, Berlin 2008**; *Immortalité Provisoire*, **Galerie Cortex Athletico, Bordeaux 2006**; *It's All In Your Mind / C'est tout dans ma tête*, **Yvon Lambert, Paris 2003**.

Seine Arbeiten und Installationen waren kürzlich u. a. im Museum der Moderne, **Salzburg 2010**, im Kunstmuseum St. Gallen (2010), in der Burger Collection, **Berlin 2009**, in der Fondation d'Entreprise Ricard, **Paris (2008–2009)**, und im Kunstmuseum Bern (2008), im CAC, **Vilnius 2008**, im Kunsthau Zürich (2008), im CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (2007), in der Tate Modern, **London (2007)**, im Kunstmuseum Thun (2006), im Mediamatic Groundfloor, **Amsterdam (2006)**, im Public, **Paris (2005)** sowie in der Galerie Bunkier Sztuki, **Kraków (2005)** zu sehen.

vittorio.santoro@bluewin.ch

Ruth Sonderegger (*1967), Studium der Philosophie und Literaturwissenschaft in Innsbruck, Konstanz und Berlin, 1998 Promotion in Philosophie an der FU Berlin. 1993–2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Institut der FU Berlin. 2001–2009 Professorin am Philosophischen Institut der Universität van Amsterdam. Seit 2009 Professorin für Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Publikationen (Auswahl): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, **Frankfurt a. M. 2000**; *Falsche Gegensätze. Zeitenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, **Frankfurt a. M. 2002** (Hg. zus. m. Andrea Kern); *Golden Years – Queere Subkultur zwischen 1959 und 1974*, **Graz 2006** (Hg. zus. m. Diedrich Diederichsen, Christine Frisinghelli, Matthias Haase, Christoph Gürk, Juliane Rebentisch u. Martin Saar); *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*, **New York u. a. 2011** (Hg. zus. m. Karin de Boer, in Vorbereitung).

r.sonderegger@akbild.ac.at

Christian Steinbacher (*1960), lebt seit 1984 als Autor, Herausgeber und Kurator u. a. des Poesiefestivals *Für die Beweglichkeit* in Linz. Häufige Kooperationen mit Kunstschaffenden aus diversen Sparten, so u. a. auch mit den Schweizer Autorinnen Elisabeth Wandeler-Deck («Ach so nein also was drauf. Ein Zwischenraum und Zwiegesang» für das Festival *Zwillinge, zweieiige*, **Bern 2004**) und Zsuzsanna Gahse (für ein gemeinsames Projekt im Rahmen der *Ranitz-Dialoge* der Edition Thanhäuser).

Letzte Buchpublikationen: *Die Treffsicherheit des Lamas. Oder: von Melancholien, Maul-Würfen und deren Zurückweisung*, **Innsbruck / Wien 2004**; *Zwirbeln, was es hält. Gedichte*, **Innsbruck / Wien 2006**; *Klotzkopf. Hausgemachte Fiktionen (gemeinsam mit Zsuzsanna Gahse)*, **Ottensheim 2009**.

steinlicht@utanet.at

Victor I. Stoichita ist in Bukarest geboren und hat Kunstgeschichte in Rom, Paris und München studiert. Er ist Professor für Kunstgeschichte und zeitenössische Kunst an der Universität Freiburg, Schweiz. Er war Gastprofessor an der Universität Madrid (Carlos III), der Hebrew University von Jerusalem sowie in Harvard, Göttingen, Frankfurt, Santiago de Chile, an der Scuola di Studi Umanistici von Bologna, der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris und am Collège de France. Er war darüber hinaus Stipendiat am Wissenschaftskolleg in Berlin, Rudolf-Wittkower-Professor an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, Visiting Scholar am Getty Research Institute, Los Angeles, am Institute for Advanced Study in Princeton und am Center for Advanced Study in Visual Arts (Washington D.C.).

Publikationen (Auswahl): *L'instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, **Paris 1993**; *Visiary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, **London 1995**; *Short History of*

the Shadow, **London 1997**; *Goya. The Last Carnival (mit Anna Maria Coderch)*, **London 1999**; *The Pygmalion Effect*, **Chicago 2008**.

Ralph Ubl (*1969), Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Wien, 1999–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Berlin, 2003–2006 Laurenz Professor für zeitenössische Kunst an der Universität Basel, 2006–2007 Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, 2007–2010 Professor für Kunstgeschichte und Mitglied des Committee on Social Thought an der University of Chicago, ab Dezember 2010 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel. Gastprofessuren am Humanities Center der Johns Hopkins University (2006 u. 2007) und am Flaubert-Zentrum der LMU München (2009).

Publikationen (Auswahl): *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, **München 2004** (amerik. Übers. 2011), *Eugène Delacroix. Painting Comes From Afar*, (amerik. und frz. Ausgabe in Vorbereitung), *Topologie. Falten, Netze, Knoten, Stülpungen in Kunst und Theorie*, (Hg. zus. m. Wolfram Pichler), **Wien 2009**.

Alenka Zupančič ist in Laibach geboren und hat ihr Studium 1990 an der Universität Laibach abgeschlossen. Derzeit ist sie Forscherin am Institut für Philosophie der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und der Künste. Zupančič gehört zur so genannten Laibacher Schule der Psychoanalyse, und ihre Philosophie ist stark beeinflusst von slowenischen Lacanianern wie Mladen Dolar und Slavoj Žižek.

Publikationen (Auswahl): *Ethics of the Real. Kant and Lacan*, **London 2000**; *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, **Cambridge (Mass.) / London 2003**; *«The Fifth Condition»*, in: *Think Again. Alain Badiou and the Future of Philosophy*, **London 2004**; *The Odd One In. On Comedy*, **Cambridge (Mass.) / London 2007**.

Laufende ith- Forschungs- projekte

Prototyp II

Re-Präsentationen von Möbeln in Design und Kunst

Leitung: Burkhard Meltzer
SNF, DORE Forschungsprojekt
Projektdauer: Oktober 2010 bis
November 2011

«Prototyp II» ist eine Weiterentwicklung aus dem Projekt «Prototyp – Möbel in Design und Kunst» (DORE-gefördert, abgeschlossen Dezember 2009) und stützt sich auf die bereits erarbei-

teten Texte, Ergebnisse und eine Kombination von bild- und sozialwissenschaftlichen Methoden.

Das Forschungsprojekt setzt sich zum Ziel, aktuelle Präsentationsformen und die Rezeption von Möbeln in den Feldern Design und Kunst zu untersuchen. Seit den späten 80er Jahren kommt es u. a. durch den Musealisierungsprozess im Design vermehrt zur Aneignung von (historischen) Designobjekten in der Kunst sowie zur Verbreitung der Installation als Format räumlicher Präsentationen. Diese Entwicklung wird historisch vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Präsentationsgeschichte von Kunst und Design zwischen Waren- auslage (Schaufenster, Weltausstellungen, Messen) und Kunst präsentation (öffentliche Museen, Galerien, Kunsthallen) gesehen. In der jüngsten Gegenwart sind begriffliche Neuorientierungen im Rahmen von Publikationen und Ausstellungen entstanden, die das grosse Interesse einer (Fach-) Öffentlichkeit am Verhältnis zwischen Kunst und Design unterstreichen. Jedoch fehlt bisher eine transdisziplinäre Untersuchung dieser jüngsten Entwicklungen ebenso wie ein geeignetes begriffliches Werkzeug, das die Geschichte der einzelnen Disziplin und gemeinsame Themen sowie Präsentationsformate gleichermaßen berücksichtigt.

Der Alltagsgegenstand «Möbel» hat sich im abgeschlossenen Forschungsprojekt bereits als signifikante Schnittstelle zwischen materieller und visueller Kultur erwiesen und wird daher weiterhin als Fokus der Untersuchung dienen – hier treffen Re-Präsentationen von ästhetischen, sozialen und ökonomischen Codes zusammen.

Swissness revisited **Imagination «Schweiz» im** **Kontext von Trans-** **nationalisierungsprozessen**

Leitung: Peter Spillmann
SNF, Dore-Forschungsprojekt
Projektdauer: August 2009
bis Januar 2011

Seit August 2009 geht das Forschungsteam von «Swissness revisited» (Peter Spillmann, Angela Sanders, Dominik Linggi, Diana Palau) der Frage nach, wie aktuelle Imaginationen von «Schweiz» entstehen. Analysiert wird, wie diese im Kontext von Globalisierungsprozessen, transnationaler Mobilität und wiederkehrenden «Krisendiskursen» laufend verändert und ausgehandelt werden und welche Akteure an deren (Re-)Produktion beteiligt sind.

Dies soll entlang der Realisation des Auftritts der Schweiz an der Expo 2010 in Shanghai untersucht werden. Dazu werden die unterschiedlichsten Personen, die mit der Initiierung, Finanzierung, Konzeption, Gestaltung, dem Bau, Betrieb sowie der kulturellen Beispielung des Schweizer Pavillons zu tun haben, befragt und begleitet. Um die gewünschte Mehrstimmigkeit und Vielschichtigkeit zur Imagination «Schweiz» zu erhalten, werden Akteure aus der Schweiz wie auch aus China, aus der Politik, Verwaltung, aus dem Management, der Kulturszene, aber auch Handwerker und spezialisierte Dienstleister, bis hin zu Reinigungskräften und Aufsichtspersonen interviewt.

Ausgangspunkt bildet die These, dass die Imagination «Schweiz» einen komplexen kulturellen Raum darstellt, welcher von unterschiedlichsten Akteuren immer wieder neu erfunden, mit eigenen Bedeutungen aufgeladen und reproduziert wird. Dies hat mit dem realen Land und der Nation Schweiz wenig zu tun. Die Imaginationen setzen sich vielmehr aus unterschiedlichen Motiven zusammen, die zum Teil durch historische, zum Teil durch persönliche Ereignisse und Umstände motiviert sind. Ähnlich verhält es sich mit identitätsstiftenden (vormals) nationalen Bildern und Bedeutungen im Kontext von Transnationalisierungsprozessen. Versteht man «Nation» als eine kulturelle Einheit bestehend aus Sprache, Werten, Symbolen, Mythen und Geschichten, so konstituiert sich eine so genannte nationale Identität als ein kontinuierlich wiederkehrendes Projekt nationaler Rekonstruktion im Sinne einer «imaginierten Gemeinschaft».

Im Anschluss ans Forschungsprojekt sollen die Resultate schliesslich Eingang finden in eine Ausstellung zum Thema «Schweiz» in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Landesmuseum 2011/2012.

Repräsentative Gewalt

Leitung: Ludger Schwarte
Gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF).

Projektdauer: Juli 2009
bis Juni 2012

Das Forschungsprojekt untersucht die Performanz der Gewalt, insofern diese ein Strukturelement der Repräsentation von Macht ist. Ob in demonstrativen oder bloss angedrohten Gewaltakten, ob durch die Symbolik des Grausamen, durch die Inszenierung von Krisen oder die nüchterne Ästhetik von Selektion und Korrektur: die wirklichkeitsgenerierende Wirkung der Gewalt wohnt auch den repräsentativen Akten moderner Machtsysteme inne. Unsere Hypothese ist, dass eine Politik der Repräsentation die Ausübung von Gewalt nicht ablöst oder gar ausschliesst, sondern im Gegenteil auf die Inszenierung spezifischer Gewaltakte angewiesen ist.

Wenn man der Inszenierung der Gewalt in jüngster Zeit zunehmende Aufmerksamkeit gewidmet hat, so sind in der Forschung zwei Aspekte unberücksichtigt geblieben: nämlich erstens die Notwendigkeit von inszenierten Gewaltanwendungen auch innerhalb von Repräsentationssystemen, die sich lediglich durch strukturelle bzw. symbolische Gewalt auszeichnen schienen, und zweitens die Symbolik der Gegengewalt, die strukturell auf das Repräsentationssystem bezogen ist, das sie bekämpft. In einem ersten Schritt sollen daher die einschlägigen Macht-Theorien Bourdieus, Foucaults und Marins untersucht werden, um darauf aufbauend ein genaueres Verständnis der Gewaltsymbolik in der Herrschaftsrepräsentation zu erwerben. Damit will das Projekt einen Beitrag zur Klärung der Frage liefern, inwiefern Gewalt durch Repräsentation zur Macht transformiert wird. Zentrales Beispiel ist hier die Theorie des Staatsstreiks als gewaltsamer Durchsetzung der Staatsräson. In einem zweiten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern auf symboli-

scher Gewalt beruhende soziale Ordnungen das Muster für «symbolische Gegengewalt» abgeben. Die Symbolik der Gegengewalt lässt sich beispielsweise am Umstürzen der Königsstatue erkennen oder in der Übernahme von Prinzipien des Staatsterrors durch revolutionäre oder Partisanengruppen. Gegenstand unserer Forschung in diesem zweiten Unterprojekt soll daher eine «Kulturgeschichte der Demonstration» als Beispiel der Politik der Strasse sein. Bevor derartige Fälle untersucht werden können, muss die Fragestellung philosophisch ausgearbeitet werden: Wie lassen sich Macht und Gewalt begrifflich fassen? Geht Macht aus Repräsentationen hervor? Wie verhalten sich die Begriffe «strukturelle», «symbolische» und «repräsentative» Gewalt zueinander? Was ist die Rolle der Architekturen, Techniken und Artefakte bei der Inszenierung von Gewalt? Inwiefern strukturiert die performative Kraft von Repräsentationen soziale Handlungsfelder, inwiefern macht sie unumgängliche Vorgaben, inwiefern eignet ihr gar ein Befehlsscharakter, der alle Erscheinen können und jede Identifikation beherrscht? Warum greift das Aufbegehren gegen moderne Machtsysteme nicht zum strategischen Mittel des Tyrannenmords oder der Fede, sondern artikuliert sich durch «blinde», symbolisch aufgeladene Gewaltakte? Werden durch die Zerstörung von Machtsymbolen Ansprüche auf soziale Repräsentation artikuliert, die das System der Repräsentation nicht grundsätzlich in Frage stellen, sondern vielmehr erhalten? Die Klärung derartiger theoretischer Grundfragen nach «Gewalt als symbolischer Form», nach repräsentativen Gewaltakten und nach Inszenierungsmustern der Gegengewalt soll durch detaillierte Fallstudien in den Unterprojekten materialreich unterstützt und überprüft werden.

Forschung in den Künsten **und die Transformation der** **Theorie**

Leitung: Elke Bippus
CO-Leitung / Kooperation:
Prof. Dr. Kathrin Busch,
Merz Akademie Stuttgart

Forschungsbeteiligte:
Bildende Kunst: Prof. Christoph
Schenker / Adrian Schiess
Performance-Performativität: Kristin
Bauer / Sabina Pfenninger
Philosophie: Christoph Brunner /
Sheryl Doruff
Design: Stefanie Kockot /
Clemens Bellut
Praxispartner: diaphanes Verlag
Zürich, Berlin
Projektdauer: April 2010 bis April 2011

Das Projekt widmet sich der Forschung in den Künsten in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und interdisziplinären Verschränkungen. Ziel ist die Konturierung und Analyse divergenter künstlerisch-wissenschaftlicher Wissensformen, deren Forschungsmethoden sich weder den klassischen Künsten noch den etablierten Wissenschaften eindeutig zuordnen lassen. In den Künsten, so die These, haben sich zunehmend hybride Weisen der Wissensbildung entwickelt, die sich mit neuen Formaten der Wissenschaften, dem so genannten «Mode 2 Research», in dem Punkt treffen, dass sie projektorien-

tiert und transdisziplinär verfahren und sich nicht dem tradierten Modell akademisch disziplinärer Wissenschaftlichkeit fügen. Das Projekt will diese neuartigen künstlerisch-wissenschaftlichen Mischformen in den Grenzbereichen zwischen Bildender Kunst, Performance, Design und Philosophie herausarbeiten, untersuchen und erproben.

Die leitende Annahme lautet, dass sich solcherart hybride Wissensformen und ihre Methoden weder umfassend abbilden noch disziplinär organisieren lassen, sondern sich vielmehr in «Mikrologien» oder pluralen Ordnungen des Wissens etablieren. Aus diesem Grund ist das Forschungsprojekt in vier Teilprojekte untergliedert. Das erste widmet sich der Malerei als ästhetischer Erkenntnisform und untersucht die künstlerische Bildfindung und -gestaltung im Hinblick auf die ihr inhärente Wissensbildung. Das zweite Teilprojekt fokussiert die Performance als Forschungsmethode. Mit dem performativen turn und infolge der sogenannten Krise der Repräsentation wird der Erkenntnisbildung qua Darstellung oder Aufführung und dem Vollzugscharakter von Forschung zunehmend Beachtung geschenkt. Investigation und Präsentation sind untrennbar verbunden. Im dritten Teilprojekt wird an diese Überlegungen anknüpfend nach der Inszenierung des begrifflichen Denkens gefragt. Leitend ist hier die Idee, dass sich in der Bewegung des Begriffes, will sagen: in Reformulierungen, Weitergaben und Übersetzungen, neues Wissen generiert. Hier rücken die ästhetischen Bedingungen der begrifflichen Erkenntnis in den Blick. Schliesslich zielt das letzte Teilprojekt auf die Designforschung. Ausgehend von der Annahme, dass sich unter ästhetischen Bedingungen eine anders geartete Erkenntnis bildet als unter den Voraussetzung begrifflicher Arbeit, wird das implizite Wissen des Designs untersucht.

Institutions of Critique

Leitung: Sönke Gau
SNF, Dore-Forschungsprojekt
Projektdauer: April 2010
bis März 2012

Das Forschungsprojekt «Institutions of Critique» postuliert eine Entwicklungslinie zwischen der Institutionskritik der 70er-Jahre über den New Institutionalism der 90er-Jahre bis hin zum zeitgenössischen Bestreben, Kunstinstitutionen als Orte der künstlerischen und kuratorischen Wissensgenerierung und Forschung zu positionieren. Als verbindendes Element dieses Prozesses wird dabei der Einfluss bestimmter Formen von künstlerischer Praxis auf die Institutionen angenommen und in den Vordergrund gerückt.

Ausgehend von einer Analyse der Institutionskritik und des New Institutionalism soll der Frage nachgegangen werden, wie sich heute künstlerische und politische Praxen der Institutionskritik innerhalb von Kunstinstitutionen artikulieren können, bzw. wie sie diese verändern und gestalten können. Neben Untersuchung der historischen Entwicklungsstränge unter Bezugnahme auf politische Theorie, Soziologie, Kulturwissenschaften und Kunsttheorie, wird ein wesentlicher Bestandteil des wissenschaftlichen Projektes die vergleichende Forschung

von bestehenden Konzepten der künstlerischen und kuratorischen Praxis in Europa mit einem Schwerpunkt auf der Situation in der Schweiz sein.

Migration Design Codes, Identitäten, Integrationen

Leitung: Christian Ritter
KTI-Projekt

Team: Patricia Bissig, Gabriela Muri, Basil Rogger (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Projektdauer: November 2008 bis Dezember 2010

Im Zentrum des Forschungsprojekts standen die Beobachtung und Analyse medialer und ästhetischer Prozesse der Selbstrepräsentation und Kommunikation von Jugendlichen aus den westlichen Balkanstaaten. Untersucht wurde das Verhältnis der kulturellen Hintergründe und Bedeutungen visueller Codierungen zu ihren Rezeptions- und Wirkungsweisen. Das Projekt erweitert die visuelle und kommunikative Kompetenz in der Praxis (z. B. Lehrbetriebe, Berufsintegration, Jugendhilfe) hinsichtlich spezifischer Fragestellungen der Integration. Das Forschungsprojekt erarbeitete dafür ein präzises Setting an Anwendungsformaten. Sie sind ausgerichtet an der interdisziplinären Anlage des Forschungsprojekts und an den unterschiedlichen Bedürfnissen und Tätigkeitsfeldern der Wirtschaftspartner.

Das Forschungsprojekt endet mit einer Publikation «Magische Ambivalenz – Visualität und Identität im Transkulturellen Raum», Diaphanes Berlin / Zürich 2010.

Forschungsprojekte in Planung

Supply Lines: Visions of Global Resource Circulation

Leitung: Ursula Biemann

Das visuelle Forschungs- und Ausstellungsprojekt erforscht die Interaktion zwischen Menschen und natürlichen Ressourcen (z. B. Wasser, Öl, Silber), ihre Beziehungsräume und Handlungszusammenhänge. Dabei werden Ressourcen nicht einfach als etwas extern Gegebenes verstanden – als vorhandene Materie, die wir für bestimmte Zwecke beanspruchen, sondern auch als etwas kollektiv Geschaffenes, das unterschiedliche Bereiche aufzugreifen und aufeinander zu beziehen vermag: Geschichte, Geographie, Ökonomie, Bildung, Kultur und Natur. Mit dem wachsenden Bewusstsein für die globale Erschöpfbarkeit lebenswichtiger Ressourcen besteht ein akuter Bedarf an Darstellungs- und Interpretationsformen, welche diese sozialen, geopolitischen, ökosystemischen und klimatischen Zusammenhänge verdeutlichen können. Die künstlerisch-wissenschaftliche Erarbeitung von neuen visuellen Materialien, Texten, Kartographien, öffentlichen Programmen, einer Publikation, Internetplattform

und Ausstellung soll dazu beitragen, den Begriff der Ressource aus einer bislang vorwiegend ökonomisch-industriellen Bewertung herauszulösen und um den ästhetischen und kulturtheoretischen Kontext zu erweitern. Supply Lines entsteht in Partnerschaft mit Goldsmiths College London und der Universidad Minas Gerais, Brasilien.

Bilder verstehen

Untersuchung zur Visual literacy in der Schweiz

Leitung: Matthias Vogel

Die Zielsetzung des Forschungsprojekts fokussiert sich auf das Erfassen und Entwickeln der «Visual literacy» in der Schweiz. Bilder möglichst umfassend wahrzunehmen, darauf zu reagieren, sie zu interpretieren und zu beurteilen, um sie schliesslich zu verstehen, gehört zu den elementaren Kulturtechniken in der gegenwärtigen Gesellschaft. Nur wenn das Individuum die Funktions- und Wirkungsweisen von Bildern reflektiert und durchschaut, kann es der grossen Informationsbelastung im visuellen Bereich standhalten und seine Orientierung in der Lebenswelt gewährleisten. In diesem Sinn möchte das Forschungsprojekt Wege aufzeigen, wie die sozialen Probleme (Verunsicherung, Orientierungslosigkeit bis hin zur Gewaltbereitschaft), die durch den Anstieg der visuellen Informationsdichte entstehen, reduziert werden können.

Abgeschlossene ith- Forschungsprojekte

Für eine ausführliche
Dokumentation der abgeschlossenen
Projekte siehe www.ith-z.ch.

Prototyp

Möbel in Kunst und Design

Leitung: Burkhard Meltzer

Ein DORE-Projekt.

Beginn: 1. Dezember 2008,
Dauer: 10 Monate.

Team: Norbert Wild
(Wissenschaftliche Mitarbeit).

Komplizenschaft

Arbeit in Zukunft

Leitung: Gesa Ziemer

Ein KTI-Projekt.

Team: Andrea Notroff, Nina Aemisegger (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Film: Barbara Weber (Visuelle Gestaltung und Montage), René Baumann (Kamera).

Und plötzlich China

Das touristische Setting «Schweiz» im globalisierten Tourismus

Leitung: Peter Spillmann

Ein KTI-Projekt.

Team: Flavia Caviezel (Wissenschaftliche Mitarbeit); Angela Sanders, Nika Spalinger, Marion von Osten, Michael Zinganel (Mitarbeit Fallstudien); Diana Wyder, Silvia Osterwalder (Mitarbeit Recherche).

Brands & Branding

Ein Forschungsprojekt zur (trans)kulturellen Kommunikation

Leitung: Jörg Huber

Ein DORE-Projekt.

Team: Renate Menzi, Flavia Caviezel, Richard Feurer, Matthias Michel, Christian Ritter (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Bilder im Medientransfer

Museen als Orte des Bildgedächtnisses und der Bildtransformation

Leitung: Matthias Vogel

Ein KTI-Projekt.

Team: Ulrich Binder, Künstler, Ausstellungsmacher und Dozent an der ZHdK (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Landschaftsbilder

Bildeinsatz in der visuellen Vermittlung eines komplexen Landschaftsverständnisses

Leitung: Annemarie Bucher

Ein KTI-Projekt.

Team: Manfred Gerig, Elisabeth Sprenger und Michèle Novak (Wissenschaftliche Mitarbeit).

city_space_transitions

Leitung: Jürgen Krusche

Ein DORE-Projekt.

Team: Yana Milev, Raumforscherin und Resonanzarchitektin, Angela Sanders, Ethnologin und Videomacherin (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Check it

Grenzgänge im Flughafen Zürich

Eine Installation für den virtuellen und physischen Raum

Leitung: Flavia Caviezel und Susanna Kumschick

<http://checkit.ith-z.ch>

Ein DORE-Projekt

Team: Denis Hänzli (Wissenschaftliche Mitarbeit), Jörg Huber (Supervision).

Maghreb Art and Research Project

Leitung: Ursula Biemann

www.geobodies.org

Black Sea files

Leitung: Ursula Biemann

www.geobodies.org

Projekt Migration

Leitung: Marion von Osten und Kathrin Rhomberg

www.projektmigration.de
www.transitmigration.org

Das Menschenbild im Bildarchiv

Zur Funktion und Qualität der Schweizer Photoarchive

Leitung: Matthias Vogel

Ein KTI-Projekt.

Team: Flavia Caviezel, Ethnologin, Filmwissenschaftlerin und Videastin, Ulrich Binder, Künstler und Publizist, Dozent an der HGKZ (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Japan Made in Switzerland

Nonverbale und materielle Aspekte interkultureller Kommunikation am Beispiel Schweiz-Japan

Leitung: Jürgen Krusche

Verletzbare Orte

Andere Körper auf der Bühne

Leitung: Gesa Ziemer

Ein DORE-Projekt.

Team: Benjamin Marius Schmidt, Kulturwissenschaftler, Gitta Gsell, Filmerin (Wissenschaftliche Mitarbeit).

Be Creative!

Der kreative Imperativ

Leitung: Marion von Osten

Das Menschenbild als kulturelles Konstrukt

Zur visuellen Repräsentation und Rezeption anonymen Menschen in Schweizer Tageszeitungen

Leitung: Matthias Vogel

Publikationen

31 – Das Magazin des Instituts für Theorie

Nr 01
(Oktober 2002)
[vergriffen]

Nr 02
Ästhetik der Kritik
(Juni 2003)

Nr 03
Heterotopien : Kulturen
(Dezember 2003)

Nr 04
Ästhetische Entwürfe
(Juni 2004)

Nr 05
Only A Swan Lake
(Dezember 2004)

Nr 06/07
**Call for Images
Bilder an der Arbeit**
(November 2005)

Nr 08/09
Doing Theory
(Dezember 2006)
[vergriffen]

Nr 10/11
Paradoxien der Partizipation
(Dezember 2007)
[vergriffen]

Nr 12/13
**Taktilität
Sinnese Erfahrung als
Grenzerfahrung**
(Dezember 2008)

Nr 14/15
**Die Figur der Zwei
The Figure of Two**
(Dezember 2010)

Interventionen Jahrbuch 1–14

Nr 10, Interventionen 2001
Kultur – Analysen
Hgg.: Jörg Huber, Edition Voldemeer
Zürich / Springer
Wien / New York 2001,

Nr 11, Interventionen 2002
Singularitäten – Allianzen
Hgg.: Jörg Huber / ith,
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2002,

Nr 12, Interventionen 2003
Person – Schauplatz
Hgg.: Jörg Huber / ith,
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2003,

Nr 13, Interventionen 2004
Ästhetik – Erfahrung
Hgg.: Jörg Huber / ith,
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2004,

Nr 14, Interventionen 2005
Einbildungen
Hgg.: Jörg Huber,
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2005,

Die Reihe Interventionen ist abgeschlossen.

Reihe T:G (Theorie:Gestaltung)

T:G \ 01
**Mit dem Auge Denken
Strategien der Sichtbarma-
chung in wissenschaftlichen
und virtuellen Welten**
Hgg.: Bettina Heintz & Jörg Huber, ith
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2001

T:G \ 02
**Stuff it
The Video Essay
in the Digital Age**
Hg.: Ursula Biemann, ith, Englisch
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2003
[vergriffen]

T:G \ 03
Norm der Abweichung
Hg.: Marion von Osten, ith
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2003

T:G \ 04
**Kultur Nicht Verstehen
Produktives Nichtverstehen und
Verstehen als Gestaltung**
Hgg.: Juerg Albrecht, Jörg Huber,
Kornelia Imesch, Karl Jost & Philipp
Stoellger (Koproduktion vom Institut
für Kunstwissenschaft Zürich, Institut
für Hermeneutik und Religions-
philosophie der Universität Zürich
und dem ith)
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2005
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«Kultur Nicht Verstehen» (Zürich,
November 2003).

T:G \ 05
**Ästhetik der Kritik
oder: Verdeckte Ermittlung**
Hgg.: Jörg Huber, Philipp Stoellger,
Gesa Ziemer & Simon Zumsteg
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2007
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«Ästhetik der Kritik oder: Verdeckte
Ermittlung» (Zürich, Juni 2006).

T:G \ 06
**Gestalten der Kontingenz
Ein Bilderbuch**
Hgg.: Jörg Huber, Philipp Stoellger
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2008

T:G \ 07
Archipele des Imaginären
Hgg.: Jörg Huber, Gesa Ziemer
& Simon Zumsteg
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2008
Mit Beiträgen aus der Veranstaltung
«I Imagine... Das Imaginäre als
Provokation» (Zürich, 2007/2008).

T:G \ 08
**>MIT-SINN< Gemeinschaft
ontologische und politische
Perspektivierungen**
Hgg.: Jörg Huber, Elke Bippus,
Dorothee Richter
Edition Voldemeer Zürich / Springer
Wien / New York 2010

Filme

**Forschungsfilm
Komplizenschaften**
Barbara Weber & Gesa Ziemer.
DVD, 33 min., Zürich 2007.

augen blicke N
Gitta Gsell & Gesa Ziemer. DVD,
50 min., Zürich 2004.

Chado & Shodo
Mit Suishu T. Klopfenstein-Arii und
Soyu Yumi Mukai.
Jürgen Krusche & Marcel Erdélyi,
DVD, 30 min. Farbe, HGKZ 2003.

Einzel- publikationen Publikationen aus Forschungs- projekten

**Magische Ambivalenz
Visualität und Identität im
Transkulturellen Raum**
Hgg.: Christian Ritter, Gabriela Muri
und Basil Rogger
Diaphanes, Berlin / Zürich 2010

**Bilder, leicht verschoben
Zur Veränderung der Photogra-
phie in den Medien**
Hgg.: Ulrich Binder, Matthias Vogel
Limmat Verlag, Zürich 2009

**BrandBody&Soul –
gepflegt:krass**
Hgg.: Richard Feurer, Jörg Huber und
Matthias Michel, Zürich 2008

**Komplizenschaft –
Andere Arbeitsformen
(K)ein Leitfad**
Hgg.: Andrea Notroff, Erwin Ober-
hänsli, Gesa Ziemer, Zürich 2007

**Das tägliche Frauen-Bild
Zur visuellen Repräsentation
und Rezeption anonymer Frauen
in Schweizer Tageszeitungen**
Hgg.: Matthias Vogel, Verlag ith,
Zürich 2002

Design – ein Zwischenfall

Hgg.: ith und André V. Heiz, Verlag ith,
Zürich 2004

Verletzbare Orte Zur Ästhetik anderer Körper auf der Bühne

Benjamin Marius Schmidt
und Gesa Ziemer

Netztext > [www.ith-z.ch/publikationen/
weitere+publikationen/](http://www.ith-z.ch/publikationen/weitere+publikationen/)

Design hören 21 Texte zur Theorie der Gestaltung von Platon bis heute

Gelesen von Peter Schweiger

Hgg.: Köbi Gantenbein (Hoch-
parterre), Plinio Bachmann
und Jörg Huber (ith), Zürich 2004

Doppel-CD mit Booklet
[vergriffen]

JAPAN swiss made In fact no one actually looks at architecture

Jürgen Krusche & Rolf Gerber, HGKZ
2004

Das Menschenbild im Bildarchiv Untersuchung zum visuellen Gedächtnis der Schweiz

Hgg.: Matthias Vogel, Ulrich Binder
und Flavia Caviezel, Limmatverlag
Zürich 2006

Impressum

Herausgeber und Verlag Bestellung und Abonnement

Institut für Theorie (ith)
Hafnerstrasse 39
Postfach
CH-8031 Zürich
Telefon +41 43 446 65 00
Fax +41 43 446 45 39
E-Mail info.ith@zhdk.ch
www.ith-z.ch

Preis Heft

SFr. 31.–, € 23.–

Preis Abonnement

SFr. 26.–, € 19.–

Redaktion

Jörg Huber

Konzeption und Redaktion dieser Nummer

Stefan Neuner, Julia Gelshorn, Markus
Klammer, Florian Neuner

Koordination

Katrin Stowasser

Korrektur

Benjamin Marius Schmidt

Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin, Diego Bontognali

Papier

Graukarton 350 gm²
Plakat- und Etikettenpapier 100 gm²

Schriften

Maple, Miller

Druck

Druckerei Feldegg
Gutenbachstrasse 1
8603 Schwerzenbach

Printed in Switzerland

Copyright © 2010

Institut für Theorie (ith) and the
authors.

All rights reserved.

ISBN 978-3-906489-11-7
ISSN 1660-2609

Auflage: 800 Exemplare

Ith

Das Institut für Theorie (ith), Leitung:
Prof. Dr. Jörg Huber, ist Teil des
Departements Kunst & Medien,
Leitung: Prof. Giaco Schiesser, an der
Zürcher Hochschule der Künste
(ZHdK), Zürcher Fachhochschule,
Rektor: Prof. Dr. Thomas D. Meier



Die Forschungsaktivitäten des ith
werden betreut vom Bereich
Forschung und Entwicklung, F+E der
ZHdK.

Administration

Aracely Uzeda

ith-Team

Institutsleitung

Prof. Dr. Jörg Huber

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Ursula Biemann
Ulrich Binder
Elke Bippus
Patricia Bissig
Christoph Brunner
Francesca Falk
Sönke Gau
Gabriel Hürlimann
Burkhard Meltzer
Stefan Neuner
Roberto Nigro
Tido von Oppeln
Kurt Reinhard
Dorothee Richter
Christian Ritter
Basil Rogger
Angela Sanders
Peter Spillmann
Matthias Vogel

Administration und Koordination

Katrin Stowasser

Abbildungen nachweis

Für den Umschlag

Fred Attneave, «Multistability in Perception»,
in: *Scientific American*, 225 (6), 1971, S. 62–71

Für das Vorwort

Abb. 1: Ludwig Wittgenstein, «Philosophische
Untersuchungen», in: ders., *Werkausgabe*, 8 Bde.,
Frankfurt a. M. 1989, Bd. 1, S. 520

Für die Einführung

Abb. 1: Frank J. Thomas, *Courtesy Leo Castelli
Gallery, New York*

Für den Beitrag von Wolfram Pichler

Abb. 1–11, 13: *Archiv des Autors*

Abb. 12: Sebastian Schütze, *Caravaggio.
Das vollständige Werk*, Köln 2009

Für den Beitrag von Victor I. Stoichita

Abb. 1: Ausst.-Kat. Zurbarán, Paris: *Galeries
nationales du Grand Palais / New York: The Metro-
politan Museum of Art*, Paris 1988
Abb. 2–12: *Archiv des Autors*

Für den Beitrag von Dieter Roth

Alle Abbildungen, Hamburg: Dieter Roth Foundation

Für den Beitrag von Pamela Rosenkranz

Alle Abb.: © Pamela Rosenkranz

Für den Beitrag von Vittorio Santoro

Abb. S. 106 u. 107: *Courtesy the Artist and Galerie
Xippas, Paris/Athens; Photo: Patrick Lafière*
Abb. S. 109: *Courtesy the Artist and Galerie Xippas,
Paris/Athens*
Abb. S. 110 u. 111 *Courtesy Burger Collection,
Hong Kong; Photo: Marco Blessano*

Für den Beitrag von Bettina Carl

Alle Abb.: © Bettina Carl

Für den Beitrag von Ewa Lajer-Burcharth

Fig. 1 u. 2, 4–6, 9–16: *Archiv der Autorin*
Fig. 3, 7 u. 8: *Artstor, Repository of the image: The
University of California, San Diego, Repository*

Für den Beitrag von Ralph Ubl

Abb. 1–8: *Archiv des Autors*
Abb. 9: *The Museum of Modern Art, New York;*
Photo: Kate Keller

Textnachweis

Für den Beitrag von Gertrude Stein / Barbara Köhler

*Der englische Text aus: Gertrude Stein, Stanzas in
Meditation, Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994;*
*© 1980 by Calman A. Levine, Executor of the Estate
of Gertrude Stein*

Für den Beitrag von Jürgen Link

*Die Zwillingsgeschichte aus: Jürgen Link,
Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der
Roten Ruhr-Armee – Eine Vorerinnerung,
© 2008 by assoverlag Ingrid Gerlach, Oberhausen*

