

7|1|2016

Meiner

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

SCHWERPUNKT Verschwinden

Mit Beiträgen von

Barbara Baert, Claudia Blümle, Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman, Mark Hansen, Karin Harrasser, Stefan Herbrechter, Astrid Lindenlauf, Louis Marin, Angela Mengoni, Bettine Menke, Miroslav Petříček, Matthew Solomon, Antonio Somaini, Wolfgang Struck

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 7|1 (2016)

Schwerpunkt Verschwinden

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-2875-8

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2016. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 7|1 (2016)

Editorial

Lorenz Engell / Bernhard Siegert 5

Aufsätze

Antonio Somaini
Walter Benjamin's media theory and the tradition of the
media diaphana 9

Barbara Baert
Die spätmittelalterlichen eingefassten Gärten oder *horti conclusi*
in den Niederlanden 27

Mark Hansen
Appearance In-Itself, Data-Propagation, and External Relationality:
Towards a Realist Phenomenology of »Firstness« 45

Debatte: Posthumanismus

Stefan Herbrechter
Kritischer Posthumanismus 61
vs.

Karin Harrasser
Ex-Post 69

Archiv

Louis Marin
Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren 75

Markus Klammer
Kommentar 99

Schwerpunkt: Verschwinden*Georges Didi-Huberman*

Glimpses. Between Appearance and Disappearance 109

*Claudia Blümle*Das verhüllte Rätsel. Verschwinden und Erscheinen in der
surrealistischen Kunst 125*Wolfgang Struck*

Aus der Welt gefallen. Eine geographische Phantasie 143

Miroslav Petříček

Zeigen im Verschwinden 161

Matthew Solomon

Méliès und die Materialität moderner Magie 169

*Bettine Menke**im* auftreten / verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo . . . 185**Abstracts 201****Autorenangaben 205**

Editorial

WARUM, SO FRAGT KLASSISCHERWEISE DIE ONTOLOGIE, ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts? Die dieser Frage zu Grunde liegende Dichotomie von etwas und nichts, Sein und Nichtsein, ist aber selbst voraussetzungsreich und keineswegs zwingend selbstverständlich. Sie ist schon als Frage selbst etwas, das auch nicht sein könnte. Und von dieser Möglichkeit ist schon häufiger Gebrauch gemacht worden. Die scharfe Dichotomie von Sein und Nichtsein ist in der Antike etwa vom Atomismus Demokrits und Epikurs, vom Heraklitismus und den Eleaten, in der Moderne dann unter anderem von Lebenswissenschaften, Vitalismus, Historischem Materialismus, Phänomenologie und Ästhetik unterlaufen worden. Diese und andere Sichtweisen ersetzen die Alternative von Sein und Nichtsein durch die Frage nach dem Werden und Gewordensein, nach den Erscheinungsweisen und dem Erscheinen, nach der Produktion und dem Gemachtsein dessen, was ist (oder nicht ist). Damit öffnen sie das Feld für eine nachfolgende Umstellung der ontologischen Frage: Wie kommt das, was ist, zu Stande, wie ist es zum Sein gelangt, geworden, gefertigt, wie und wodurch zur Erscheinung gekommen? Gerade die letztgenannte Wendung bringt dann ganz unverstellt Medien und Medientechniken und deren Handhabung und Verfügung zur Sprache. Medien als Werkzeuge des Eintretens, Erscheinens oder Erscheinenlassens von etwas zu begreifen, ist demnach eine gängige und überzeugende Konzeption. Ebenso kann das Medium auch das Material sein, in dem sich das Eintreten und Heranbilden vollzieht und das an diesen Prozessen noch stets Anteil hat und ihnen mitwirkt.

Die ontologische Frage scheint aber außerdem und darüber hinaus auch anzunehmen, dass das Vorhandensein als solches staunenswert ist, nicht aber das Abwesendsein. Die Leere ist demnach das Wahrscheinliche und zuerst Gegebene, die Fülle dagegen mag möglicherweise normal, aber unwahrscheinlich und jedenfalls erklärungsbedürftig sein. Und in diesem Punkt geht bislang auch eine genuin medienwissenschaftliche Ontologie, die ontologische Kategorisierungen des Seienden auf innerweltliche Operationen zurückführt, möglicherweise unverändert von einem Primat der Tabula rasa aus, von dem Raum, den es zu füllen gälte, von der Leinwand, auf der es etwas sehen zu lassen gäbe. Immerhin scheint es aber gelegentlich auch einen Realismus der Fülle und ihres Erhalts zu geben. So ist wenigstens in letzter Zeit ein Augenmerk der Medienwissenschaft darauf gerichtet worden, dass die Dinge, einmal vorhanden, einer ständigen Pflege und einer Wartung bedürfen, dass sie unterhalten werden müssen, durch Energie- und

Aufmerksamkeitszufuhr nicht weniger als durch Reparatur, um im Sein gehalten zu werden. Auch dazu bedarf es geeigneter Werkzeuge oder Medien; und auch noch diese müssen, um leistungsfähig zu bleiben beim Erhalt der Welt, ihrerseits unterhalten werden, benötigen etwa dauernd elektrischen Strom und gelegentlich Reinigung oder Ersatzteile. Unterbleiben derlei Zufuhren an Energie und negativer Entropie, an Aufmerksamkeit, Kenntnis und Rücksicht, dann beginnen die erschienenen Dinge offenbar ebenso zu schwächeln wie die Medien, denen sie sich verdanken. Von sich aus können sie sich nicht im Sein halten, sie verblassen. Schließlich verschwinden sie. Und dieses Verschwinden scheint gleichsam von allein zu geschehen, keines eigenen Aufwandes, keiner technologischen Basis und keiner spezifischen Operation zu bedürfen, im Gegenteil. Ins Sein zu gelangen, zur Erscheinung zu kommen und dort zu verbleiben, wäre demnach eine eigene und deshalb auch instrumentierte Anstrengung. Nicht so jedoch das Vergehen, das Verschwinden und das Nichtsein. Sein, so scheint es, strengt an, Nichtsein nicht.

Indes zeigt sich, dass die sogenannte Moderne sich geradezu dadurch zu definieren scheint, dass dieser Befund durch Gegenbeispiele mehr und mehr entwertet wird. Energie zum Beispiel, so sagt die Thermodynamik, verschwindet überhaupt nicht. Atommüll verschwindet nahezu überhaupt nicht, Giftmüll nur ganz schlecht, und sonstigem Müll wird das Verschwinden nicht gestattet, sondern er wird zum ewigen Wiederauftauchen als Roh- und Wertstoff gezwungen. Schuldkomplexe zum Verschwinden zu bringen, lehrt die Psychoanalyse, ist mit so enormem Energieaufwand verbunden, dass es für den psychischen Haushalt einfacher ist, Neurosen zu produzieren. Traumata verschwinden per definitionem nicht, sie müssen immer wieder durchlebt werden. Sich selbst als existierende Person freiwillig verschwinden zu machen, unsichtbar, erscheinungslos, ist schwierig geworden und aufwändig, a fortiori wenn Existenz mehr und mehr im Cyberspace stattfindet, wo das vollständige Löschen von Spuren praktisch unmöglich zu sein scheint. Erst der Hintergrund globaler Technologien der Überwachung durch Satelliten und Radar und der nichtabschaltbaren Spurensicherungsfunktion des Cyberspace erklärt, warum das Verschwinden eines Flugzeugs der Malaysian Air Reaktionen des Unglaubens bzw. Verschwörungstheorien hervorruft. Geht man in Umkehr der Tradition davon aus, dass die Welt genau nicht leer und zu füllen ist, sondern immer schon erfüllt, ja randlos voll, dann zeigt sich, dass die Dinge unablässig verschwinden müssen, allein schon, um in einer restlos überfüllten Welt anderen, neuen Dingen und neuen Erscheinungen Platz machen zu können und deren Eintreten zu ermöglichen. Damit etwas erscheinen kann, muss etwas verschwinden, und weicht es nicht von sich aus oder – wie am Beispiel der Warenzirkulation im Konsumkapitalismus naheliegender ersichtlich – nicht schnell genug, müssen eigene Operationen des Verschwindens eingreifen. Und die Medien, die etwas zur Er-

scheinung bringen, müssen, so eine Basisannahme nahezu aller Medientheorie, selbst verschwinden, damit etwas (anderes als sie selbst) erscheinen und die Semantik sich aus dem Material erheben kann. Beim Kinematographen zum Beispiel müssen die Einzelkader des Zelluloidstreifens unbedingt alsbald verschwinden, sonst gelangt überhaupt nichts zur Erscheinung auf der Leinwand, zumal keine Bewegung, aber auch sonst nichts, weil der bleibende, ruhende Bildkader von der Lampe des Projektors bald eingeschmolzen würde.

Und so kann mindestens am Beispiel des Kinematographen auch von einem Primat des Verschwindens gesprochen werden. Dieses Primat hat der Film dann auch bereits ganz früh thematisiert. In den Zauberfilmen von Georges Méliès geht es nämlich bezeichnenderweise nicht darum, dass etwas erscheint, sondern um die Kraft des Films, etwas gegen jede Plausibilität und Wahrscheinlichkeit verschwinden zu lassen – »L'escamotage d'une dame« ist das Paradigma dafür, und auch der berühmte Stop-Trick basiert vor allem darauf, dass etwas – zum Beispiel eine Kutsche auf der Straße – plötzlich nicht mehr da ist, zwischen den Einzelbildern hindurch verschwindet. Wobei die Plötzlichkeit des Verschwindens von Méliès meistens nicht einfach belassen wird: durch das Hinzufügen von Dampf- und Rauchwolken am Ort des Verschwindens wird das, was verschwindet, zunächst verdeckt und eingehüllt. Indem er sich einer alten christlichen Ikonographie bedient, die heilige Personen im Moment ihres Verschwindens in Wolken hüllt, hinterlässt bei Méliès nicht das Verschwindende, sondern das Verschwinden selbst – nicht unähnlich den Karten der Kolonialzeit, die das Verschwinden der Forschungsreisenden in Afrika verzeichnen – Spuren auf dem Film, und erst nach deren Verschwinden zeigt sich, dass das Verschwundene mit ihnen ebenfalls verschwunden ist. Dadurch stattet Méliès das Verschwinden mit einer eigenen Dauer aus. Es ist ein Prozess, der Zeit in Anspruch nimmt, keine körperlose binäre Differenz von Da und Fort. Und wenn Méliès sich selbst als Zauberer auf die (abgefilmte) Bühne stellt, der dort allerlei hervorruft, darunter Kopien seiner selbst, so erregt das weit weniger Erstaunen als der sogar bestürzende Moment, in dem er alle Erscheinungen wieder zurückruft – und am Schluss sich selbst, das Medium, zum Verschwinden bringt. Auch über andere technische Bilder gibt es derlei Befunde. Paul Virilio hat das Videobild und namentlich die Beschleunigung des Bilderumlaufs als Praxis einer »Ästhetik des Verschwindens« aufgefasst, und bei Stanley Cavell lässt das Fernsehen wenn schon nicht die Welt, so doch ihre Welthaftigkeit verschwinden. Genauso kann das Verschwinden durch die und in den Nullen und Einsen der Programmcodes stattfinden und erst recht zwischen den Medien, zwischen der Bühne und der Leinwand oder dem Bildschirm auf eben dieser Bühne.

Die Rede vom Verschwinden kann zweierlei meinen: das Aufhören des Existierens von etwas oder sein Unsichtbarwerden durch unendlich Kleinwerden, Ver-

bergen oder Verbannen. Je mehr indes Erscheinen und Verschwinden mediatisierte Existenzmodi sind, die auf Operationen beruhen, umso mehr wird es problematisch, ontologisches und ästhetisches Verschwinden kategorial zu unterscheiden. Wenn das Verschwinden aber in Ort und Zeit stattfindet und Raum greift, wenn also das Verschwinden ein eigener medialer Existenzmodus ist, in dem ästhetische und ontologische Aspekte eins werden, dann kann man fragen, wohin es führt, und zwar in einem wörtlichen Sinne: Unterwegs zu welchem Ort in Raum und Zeit bewegen sich die verschwindenden Dinge, wohin verbringt das Verschwinden das, was verschwindet?

Weimar, März 2016

Die Herausgeber

Walter Benjamin's media theory and the tradition of the *media diaphana*¹

Antonio Somaini

1. Medium and Apparat

Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht—auf Welle 29.8 [*The Voice of Freedom in the German Night—on Radio Wave 29.8*] is the title of a photomontage published by John Heartfield on April 21st 1937 in *Die Volks-Illustrierte*: a German-language, weekly paper that was the continuation in exile of the *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*), whose editorial staff had fled to Prague in 1933. John Heartfield had been publishing his political photomontages in the *AIZ* since 1930, attacking both Weimar capitalism (Thyssen, Krupp) and the rising National Socialist party through a use of photography »as a weapon,« as he had written in an announcement of one of his exhibitions published in 1929 in the *AIZ* with the title *Benütze Foto als Waffe!*²

In this article dedicated to an analysis of the concept of »Medium of perception« in Walter Benjamin's media theory, I would



Fig. 1: John Heartfield: *Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht—auf Welle 29.8*, 1937

¹ The research presented in this article has been developed during my stay as Senior Fellow at the IKKM in Weimar between September 2014 and February 2015. I thank again the two directors of the IKKM, Lorenz Engell and Bernhard Siegert, as well as the other fellows during the same period, for their insightful remarks and suggestions on how to further develop this research. I also thank Michael Cuntz and Harun Maye for their invitation to publish this article in the *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, and Tom Ullrich for his assistance in the publication process and his always useful comments.

² Cf. John Heartfield: *Photomontages politiques 1930–1938*, ed. by Emmanuel Guigon and Franck Knoery, Strasbourg 2006, p. 32.

like to suggest the possibility of interpreting John Heartfield's photomontage *Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht* as a sort of emblem or visual synthesis of such a theory. As we will see, one of the cornerstones of Benjamin's understanding of media is the idea that human experience is never unmediated, but rather always configured and organized by different forms of material and technical mediation that change through history. Benjamin was convinced, in particular, that sensory experience—the forms and rhythms of perception, the extension and the coordinates of the visible, the audible, the tactile, etc.—had a history, and that such a history was determined by the different ways in which a historically evolving set of technical and material *Apparate* was acting on the human »sensorium,«³ configuring and organizing what he calls, in the essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* (five versions, 1935–36), »the *Medium* of perception« [*Medium der Wahrnehmung*].⁴ If on the one hand the term *Apparat* (which becomes *Apparate* in the plural, and *Apparatur* if taken as a collective singular) indicates in Benjamin the various material and technical artifacts—such as architectural constructions, technical instruments and forms of representation, sound and optical devices, means of (mass) communication—that contribute, through their various operations, to the organization of the field in which sensory experience takes place, the term *Medium* (a term that I will always write with the German spelling, with the capital »M« and in italics, whenever I will be referring specifically to its meanings in Benjamin's writings and in German literature) indicates precisely such a field: the spatially extended environment, the *milieu*, the atmosphere, the *Umwelt* in which perception occurs. What we may consider as Benjamin's »media theory« is therefore the study of the interplay between the historically-evolving domain of the technical and material *Apparate*, and the »*Medium* of perception« in which they operate, determining different »articulations of the real«⁵.

John Heartfield's photomontage offers us a compelling, synthetic visualization of such an interplay, with all its different sensorial, epistemic, anthropological, and

³ The term *Sensorium* is used by Walter Benjamin in his essay: On Some Motifs in Baudelaire, in: *Selected Writings*, ed. by Michael W. Jennings, vol. 4 (1938–40), Cambridge, Mass. [u. a.] 2006, p. 328.

⁴ In commenting this well known and widely studied text, we will refer here both to the existing English translations (the so-called »second version« and »third version«, published, respectively, in the volumes 3 and 4 of Benjamin's *Selected Writings*, from now on indicated as SW3 and SW4), and to the new critical edition that was published by the German publisher Suhrkamp in 2012: a volume edited by Burkhardt Lindner which gathers all the textual materials related to this essay and introduces a previously unpublished, *erste Fassung* of the text (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. by Burkhardt Lindner, Frankfurt am Main 2012).

⁵ On this notion, cf. Bernhard Siegert: *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of The Real*, New York, NY 2015.

political implications. What we see in *Die Stimme der Freiheit in der deutschen Nacht* is a raised arm and a clenched fist which have turned into a radio antenna or radio tower—two *Apparate* whose presence in the 1920s German mediascape had strongly increased, following the rapid development of radio as a mass medium. The antenna transmits circular waves that spread like lightning across a cloudy, stormy night sky. This sky can be considered as the »*Medium* of perception« which—even though it is already crossed by cloud formations, stormy winds, and electric currents—is further altered and transformed by the waves propagated by the radio antenna. The presence of such an *Apparat* changes this *Medium*, reconfiguring our perception in it. The raised arm and the clenched fist, a clear reference to the Communist salute that appears in other photomontages by Heartfield, reminds us that the interplay between the *Apparate* and the *Medium* always has a political dimension, while the fact that it is an arm that acts as an antenna points to the idea that technical *Apparate* may act like prostheses that are grafted onto the human sensory organs, according to that idea of »innervation« [*Innervation*] that plays a prominent role in Benjamin's understanding of media.

As I will try to show in the following pages, Benjamin's understanding of the relation between the *Apparate* and the »*Medium* of perception« may be better understood if we approach it from three different perspectives: first, by analyzing the role played by this relation within the context of his general thesis that perception, sensory experience, has a history; then, by reconstructing some of the different meanings that Benjamin assigned to the concept of *Medium* in his writings of the 1910s, 1920s, and 1930s, before using it in the artwork essay in 1935–36; finally, by considering Benjamin's concept of the »*Medium* of perception« within the context of the long, post-Aristotelian tradition of the so-called *media diaphana*: a tradition of texts that, beginning with Aristotle's *De anima*, focuses on the role played by material, intermediary, diaphanous substances such as air, vapour, smoke, clouds, water, crystal, and glass in configuring—with their different consistencies and their different degrees of transparency and opaqueness—the environment in which our sensory experience takes place. Traces of such a tradition, as we will see, can be found throughout Romantic literature and philosophy and during the first decades of the twentieth century, and I am convinced that Benjamin was influenced by this tradition in his use of the term *Medium*.

These three, interconnected perspectives will allow us, hopefully, to shed new light on a topic, Walter Benjamin's media theory, that, even though widely and often very effectively studied,⁶ has not been analysed, so far, taking as a starting

⁶ Cf., for example, the excellent anthology of Benjamin's essays on media edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, which underlines, since the very beginning, how one of the main goals of Benjamin's media theory was the analysis of

point a close analysis of *all* the passages in which Benjamin uses the term *Medium* in his writings.⁷

2. Media theory and the historicity of perception

The idea that perception has a history, and that such a history is determined by the way in which a steadily evolving set of technical and material *Apparate* keeps on reorganizing the »*Medium* of perception,« is at the center of Benjamin's artwork essay. In a passage that appears in all the versions of the text except for the first (the *erste Fassung*, not translated in English),⁸ Benjamin writes that »just as the entire mode of existence of human collectives changes over long historical periods, so too does their mode of perception. The way in which human perception is organized—the *Medium* in which it occurs [*das Medium, in dem sie erfolgt*]—is conditioned not only by nature but by history.«⁹ The goal of the artwork essay, continues the same passage, is that of understanding »the changes in the medium of present-day perception« [*die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung deren Zeitgenossen wir sind*], and in particular those produced by *Apparate* such as photography and cinema. Benjamin's media theory is therefore conceived as an »aesthetics« that

»technologies that produced changes in, and served as virtual or actual prostheses for, human perception« (Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Essay on Media*, ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, Cambridge, MS 2008, »Editors' introduction«, p. 1). A close analysis of the meanings Benjamin assigned to the terms *Medium* and *Apparat* served as a basis for the organization of the following Italian anthology of Benjamin's writings on media, which differs in several ways from the one edited by Jennings, Doherty, and Levin: Walter Benjamin: *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, ed. by Andrea Pinotti and Antonio Somaini, Torino 2012.

⁷ Among the few, important exceptions: Tobias Wilke: *Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, in: *Grey Room* 39 (2010), pp. 39–55; Markus Bauer: *Die Mitte der Mitteilung. Walter Benjamins Begriff des Mediums*, in: Christian Schulte (ed.): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz 2005, pp. 39–47; Samuel Weber: *Benjamin's –abilities*, Cambridge, MS/ London 2008 (in particular pp. 31–52 on language as medium). Some brief remarks on the meaning of the term *Medium* in Benjamin's writings can also be found in Miriam Bratu Hansen: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley/ Los Angeles/ London 2012, p. 108. On the role of media history in Benjamin's theory of culture, cf. Sigrid Weigel: *Detail, photographische und kinematographische Bilder. Zur Bedeutung der Mediengeschichte für Benjamin's Kulturtheorie*, in: Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main 2008, pp. 297–332.

⁸ For the different versions of the text, cf. note 4.

⁹ Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproduction: »second version«, SW3 p. 104, and »third version«, SW4 p. 255.*

studies the historical transformations of a sensory experience that is *always* somehow technically mediated. Cinema was for Benjamin »the most important subject matter, at present«, for such an »aesthetics,«¹⁰ since it showed in the clearest way how during the first decades of the twentieth century the »Medium of perception« had being entirely reorganized by a new generation of technical *Apparate*.¹¹

Two years later, the idea of the historicity of perception is mentioned again with great emphasis in the review of Dolf Sternberger's *Panorama, or Views of the Nineteenth Century* (1938), in which we read that »the question of whether people's visual impressions are determined only by natural constants, or additionally by historical variables, is at the very leading edge of research. To move an inch closer to an answer is a hard-won advance.«¹² »Light—adds Benjamin in the same text—impinges on human experience only in a manner permitted by the historical constellation,«¹³ and in the *Letter on Georges Salles' »Le Regard«* (1940), »the history of human perception« is presented as »not only one of our most subtle temptations, but also one of our most arduous attempts.«¹⁴

The artwork essay in its different versions, together with the fragments of the *Arcades Project* as well as the various texts concerning French nineteenth-century culture written by Benjamin between 1938 and 1940 in connection to the project of a book on Baudelaire, can be considered as a combined way of fulfilling this task. In them, Benjamin deals with the historicity of perception from a double perspective: on the one hand, by analysing the changes in perception caused by a series of technical *Apparate* that had become widespread during the first three decades of the twentieth century (besides photography and cinema, daily newspapers, street advertising, the telephone, the gramophone, the microphone, and the radio), while on the other, by searching for the first signs of these changes in the technical and material culture of the nineteenth century, choosing Paris as the main site of vast media-archaeological excavation.¹⁵

¹⁰ Ibid., SW3, p. 120.

¹¹ We may refer, here, to Lorenz Engell's idea according to which media theories are always influenced by the specific medium they choose as a reference or vantage point: in this perspective, the artwork essay can be considered as *a media theory formulated from the vantage point of cinema*. Cf. Lorenz Engell: *Affinität, Eintrübung, Plastizität. Drei Figuren der Medialität aus der Sicht des Kinematographen*, in: Stefan Münker and Alexander Roesler (eds.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, pp. 185–210.

¹² Walter Benjamin: Review of Sternberger's *Panorama*, SW4, p. 146.

¹³ Ibid.

¹⁴ Une lettre de Walter Benjamin au sujet de *Le Regard* de Georges Salles [second version], in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* (from now on GS), ed. by R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974–89, vol. 3, p. 595.

¹⁵ An analysis of Benjamin's *Arcades Project* in terms of media archaeology can be found in

This double approach was based on the observation that, beginning with the mid-nineteenth century and then increasingly during the first decades of the twentieth, the human »sensorium« [*Sensorium*] or »apparatus of perception« [*Wahrnehmungsapparat*]¹⁶ had been more and more exposed to the action of a whole new generation of technical *Apparate* which had reorganized completely the »*Medium* of perception.« The use of the term *Apparat* in order to indicate both the *sensory* and the *technical* apparatuses involved in the different forms of technically mediated experience—a use that can be found also in Freud, who in *A Note upon the »Mystic Writing Pad«* (1925) discusses the relations between our »perceptual apparatus« [*Wahrnehmungsapparat*] and »all the forms of auxiliary apparatuses [*Hilfsapparate*] we have invented for the improvement or intensification of our sensory functions«, such as »spectacles, photographic cameras, ear-trumpets«, and, of course, the »mystic writing pad«¹⁷—seems to indicate a certain predisposition, by the human sensory organs, to the encounter with technology. Subjected to an endless series of »performances,« »tests,« and »tasks« that resembled the ones executed by athletes in sport competitions and by industry workers in a context heavily influenced by Taylorism, the modern individual had to undergo a particular form of »training« whose aims are described by Benjamin with terms related to physiology, psychology, and psychotechnics: »innervation« and »incorporation« of the technical *Apparate* onto the individual and the collective body, »adaptation« of the sensory organs to the new rhythms of perception and attention,¹⁸ »exercise« and »schooling« of a »sense perception altered by technology,«¹⁹ in order »to establish an equilibrium between human beings and the apparatus«²⁰ within the »*Medium* of perception.«

But how did Benjamin come to use this last expression? In order to properly understand the use of the term *Medium* that we find in the artwork essay, we need

Knut Ebeling: *Wilde Archäologien. Theorien materieller Kultur von Kant bis Kittler*, Berlin 2012.

¹⁶ On Benjamin's use of these two terms, cf. id.: *On Some Motifs in Baudelaire*, SW4, p. 328, and *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dritte Fassung, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter* (as note 14), p. 138.

¹⁷ Sigmund Freud: *Notiz über den »Wunderblock«*. First published simultaneously in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 11/1 (1925), and in *Ges. Schr.*, 6, 415; reprinted *Ges. W.*, 14, 3.

¹⁸ On »adaptation« and »innervation«, cf. note 10 of the »second version« of the artwork essay (SW3, p. 124), and the fragment entitled »The Formula in Which the Dialectical Structure of Film Finds Expression«, in which Chaplin's »way of moving«, his »*Gestus*«, is described as »a series of minute innervations« (SW3, p. 94).

¹⁹ Benjamin: *The Work of Art* (as note 6), »second version«, SW3 p. 122; »third version«, SW4, p. 270.

²⁰ *Ibid.*, »second version«, SW3 p. 117.

to look back at how this same term was used by Benjamin in previous writings, beginning with the early writing on color of the mid-1910s.

3. *Aura as Medium*

Benjamin's idea that the »*Medium* of perception« is the spatially extended environment in which sensory experience takes place needs to be contextualised in relation to the various meanings that he assigns to the term *Medium* in his writings, spanning from the early texts of the 1910s to the late theses *On the Concept of History* (1940). In all these texts, the term *Medium* indicates a constellation of different *in-between entities and domains* within which different forms of mediation—be they material, technical, or discursive—take place. Such entities and domains include—in the chronological order of their appearances in Benjamin's writings—»color« (*The Rainbow: A Conversation About Imagination*, 1915) as a realm in constant transformation, a »homeland of clouds« (*The Soaked Magic Wand*, 1934) through which one enters another intermediary realm, the one of »imagination« [*Phantasie*];²¹ the pictorial »mark« [*Mal*], as opposed to the graphic »sign« [*Zeichen*] (*Painting, or Signs and Marks*, 1917);²² »language«, intended not as a »means« [*Mittel*] of »communication« [*Mitteilung*], but rather as the realm within which things are created through the act of naming (*On Language as Such and on the Language of Man*, 1917);²³ the »criticism of art« [*Kunstkritik*] as a »*Medium* of reflection« [*Reflexionsmedium*], a vast realm of »mediation« [*Vermittlung*] within which thought may unfold the infinite »connections« [*Zusammenhänge*] that link every artwork to all other artworks (*The Concept of Criticism in German Romanticism*, 1919)²⁴; the historically changing »*Medium* through which works of art continue to influence later ages« (in a fragment dated 1920), a *Medium* which is dense and opaque for those who are contemporary with a given work, and that becomes fainter and more transparent with the passing of time;²⁵ »aura« as a *Medium* in the sense of a diaphanous halo surrounding the human beings and the objects portrayed in early nineteenth-century photographs (*Little History of Photography*, 1931);²⁶ »memory« as »the *Medium* of that which is

21 Walter Benjamin: *The Rainbow: A Conversation about Imagination*, in: *Early Writings 1910–1917*, Cambridge, MS/ London 2011, pp. 214–223; Id.: *Der eingetunkte Zauberstab*, in: *GS III* p. 417.

22 Id.: *Painting, or Signs and Marks*, *SW1* pp. 83–86.

23 Id.: *On Language as Such and on the Language of Man*, *SW1*, pp. 62–74.

24 Id.: *The Concept of Criticism in German Romanticism*, *SW1*, pp. 116–200.

25 Id.: *The Medium through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages*, *SW1* p. 235.

26 Id.: *Little History of Photography*, *SW2.2*, pp. 507–530.

experienced [*Medium des Erlebten*], just as the earth is the *Medium* in which ancient cities lie buried« (*Excavation and Memory*, 1932)²⁷; »language« as »an archive of non-sensuous similarities«, »the *Medium* in which objects encounter and come into relation with one another« (*On the Mimetic Faculty and Doctrine of the Similar*, both 1933)²⁸; »fashion«, »the market«, and »the crowd« as different aspects of the *Medium* in which the urban experience of the inhabitants of nineteenth-century Paris took place²⁹; finally, »time«, which in the theses *On the Concept of History* (1940) is conceived not as an »empty *Medium*«, but rather as a »*Medium* filled by now-time [*Jetztzeit*]«.³⁰

Since an in-depth analysis of all these meanings of the term *Medium* in Benjamin's writings is not possible in the context of this article,³¹ I will focus on the interpretation of *aura* as a *Medium* that we find in the *Little History of Photography* (1931), in order to show how such an interpretation can be connected to the interplay between *Apparate* and »*Medium* of perception« described above, as well as to the tradition of the so-called *media diaphana*.

The beginning of the *Little History of Photography* is strictly connected to what Benjamin writes in a fragment dated 1920, a fragment in which the *Medium* is presented as a sort of atmospheric halo that surrounds every work of art and that conditions its reception through its changing degrees of density and transparency: »The *Medium* through which works of art continue to influence later ages is always different from the one in which they affect their own age. Moreover, in those later times its impact on older works constantly changes, too. Nevertheless, this *Medium* is always relatively fainter than what influenced contemporaries at the time it was created.«³²

²⁷ The short essay was written by Benjamin in two different versions: one as an isolated, unpublished fragment entitled »Excavation and Memory« (SW2.2, p. 576), which was published in the *Gesammelte Schriften* as part of a series of short texts entitled *Denkbilder*, and one as part of *Berlin Chronicle* (Ibid., p. 611).

²⁸ Id.: *Doctrine of the Similar*, SW2.2 pp. 694–698; Id.: *On the Mimetic Faculty*, SW2.2 pp. 720–722.

²⁹ Id.: *The Arcades Project*, (from now on *AP*), Cambridge, MS/ London 1999, fragments B 1a, 2, p. 64; B3, 8, p. 70. Id.: *Central Park*, SW4, p. 168.

³⁰ The term *Medium* appears in section XII of the »Hannah Arendt Manuskript« of the *Theses on the Concept of History*: cf. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, ed. by Gérard Raulet, Frankfurt am Main 2012, p. 25.

³¹ An analysis of each one of the passages in which Benjamin uses the term *Medium* will be presented in a longer version of this article forthcoming in the journal *Grey Room* with the title »Walter Benjamin's Media Theory: the *Medium* and the *Apparat*« (*Grey Room* 62, Winter 2016, pp. 6–41).

³² Walter Benjamin: *The Medium through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages*, SW1 p. 235.

Just as in a letter written in 1935 to Werner Kraft Benjamin will describe the artwork essay as a »*Teleskop*« through which one could try to penetrate the »blood fog« [*Blutnebel*] hovering over the culture of the nineteenth century,³³ in the opening lines of the *Little History of Photography* Benjamin mentions again the different densities of the »fog« [*Nebel*] that conditions the view a modern historian may have of the beginnings of technical *Apparate* such as photography or printing: »The fog that surrounds the beginnings of photography is not quite as thick as that which shrouds the early days of printing.«³⁴

The world of early photographs, Benjamin continues, is not only a world that can be accessed only by penetrating the »fog«, the *Medium*, that separates it from the gaze of a historian writing in the 1930s. It is also a realm characterized by a »*Medium* of perception« with its own specific density: a realm of auratic images wrapped up in protecting, envelopping materials, and recording a reality that seemed to be surrounded by a diaphanous, haloed atmosphere. Daguerreotypes were precious, »one of a kind« images, which were kept in »cases« in order to protect them.³⁵ The »countenance« of the human beings represented in the early photographs »had a silence about it in which the gaze rested.«³⁶ As Benjamin writes, »there was an aura about them, a *Medium* [*es war ein Aura um sie, ein Medium*] that lent fullness and security to their gaze even as it penetrated that *Medium*.«³⁷

In this very important passage, Benjamin considers the German terms *Aura* and *Medium* to be equivalent³⁸: they both indicate the specific density of the diaphanous halo, the atmosphere that surrounds the material world of the nineteenth century as it is represented through photography, and that conditions the possibility of the modern spectator to have access to it. According to Benjamin, such density had become visible thanks to the specific technical properties—and limitations—of early photographic techniques: in this case, there was a clear »technical determinedness of the auratic appearance«³⁹ which had in the long exposures demanded by the low sensitivity of early photographic plates the technical cause of the absorbed attitude of the represented subjects and the *sfumato* atmosphere (»the absolute continuum from brightest light to darkest shadow«⁴⁰) that surrounded them.

³³ Letter to Werner Kraft, October 1935, quoted in Burkhardt Lindner: »Kommentar« to *Das Kunstwerk im Zeitalter* (as note 4), p. 323.

³⁴ Walter Benjamin: *Little History of Photography*, SW2.2, p. 507.

³⁵ *Ibid.*, p. 508.

³⁶ *Ibid.*, p. 512.

³⁷ *Ibid.*, pp. 515–517.

³⁸ Miriam Bratu Hansen comments on this equivalence between »*Aura*« and »*Medium*« in this passage in her *Cinema and Experience* (as note 7), p. 107.

³⁹ *Ibid.*, p. 517.

⁴⁰ *Ibid.*

An atmosphere which will later be intentionally enhanced by pictorialist photographers, who »saw as their task to simulate the aura using all the arts of retouching, and especially the so-called gum print.«⁴¹

The photographs of Eugène Atget, discovered and publicized at the end of the 1920s by Man Ray and then published by Berenice Abbott, opened the path for a radical break with the auratic atmosphere of pictorialist photography. Just as »an actor who, disgusted with the profession, wiped off the mask and then set about removing the makeup from reality too,« Atget is presented by Benjamin as a photographer who begins to »disinfect the stifling atmosphere generated by conventional portrait photography in the age of the decline. He cleanses this atmosphere—indeed, he dispels it altogether: he initiates the emancipation of object from aura, which is the most signal achievement of the latest school of photography.«⁴² Atget's photographs, representing the empty, unadorned spaces of the streets and the squares of Paris without the typical *sfumato* of pictorialist photography, »suck the aura out of reality like water from a sinking ship«⁴³: in this way, they contribute to »the peeling away of the object's shell, the destruction of the aura« which opens the path for a new political »education« of the gaze that will be further pursued by the Surrealists and by photographers such as August Sander, with his »training manual«—the actual term used by Benjamin is *Übungsatlas*—entitled *Antlitz der Zeit*.⁴⁴

What emerges from the fragment written in 1920 and the *Little History of Photography* is therefore an idea of the *Medium*—the »*Medium* of perception«—as a historically changing, atmospheric, sensorial environment which can be altered by different technical *Apparate* or by the different uses of a same *Apparat*: on the one hand, the low sensitivity of the photographic plates used in mid-nineteenth century photography and the *sfumato* aesthetics of pictorialism emphasize the density and the opaqueness of the *Medium*; on the other, Atget's photographs, followed later by the aesthetics of precision and detail developed by the *Neue Vision* of László Moholy-Nagy and the *Neue Sachlichkeit* of Albert Renger-Patzsch, will instead use the photographic apparatus in a different way, emphasizing the transparency of the *Medium* in which visual experience takes place.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 518.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 520. On Benjamin's interpretation of Sander's project *Menschen des 20. Jahrhunderts*, part of which was published in 1929 in the volume *Antlitz der Zeit*, cf. Antonio Somaini: *Übungsatlas. The Picture Atlas and the Training of the Gaze in Benjamin and Sander*, in: Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder and Dieter Mersch (eds.): *Sichtbarkeiten 4. Praktiken visuellen Denkens*, Zürich 2016.

4. Benjamin and the tradition of the *media diaphana*

As an analysis of the different meanings of the term *Medium* in Benjamin's writings clearly demonstrates, such a term never indicates neither a technical instrument, nor a form of representation, nor a means of communication, nor the vast domain that since the early 1920s has been defined with the English term »mass media«—radio, film, television, newspapers, the press. The term *Medium*, instead, indicates in Benjamin, first, a series of different realms (color, the pictorial mark, language, criticism, memory) in which some kind of material, cognitive, or discursive mediation occurs, and then, in the unpublished fragment of 1920, the *Little History of Photography*, and the artwork essay, the »*Medium* of perception«: the environment, the *milieu*, the atmosphere, the *Umwelt* in which perception is configured and organized by a series of steadily evolving technical and material *Apparate*.⁴⁵

Benjamin's understanding of *Medium* is similar to the way in which such term was used by other authors writing during the 1920s and 1930s, and differs sharply from the meaning the English term »medium« acquired, between the 1930s and the 1940s, in the writings of authors theorizing the *medium specificity* of art forms such as painting and cinema. If Rudolf Arnheim, in the English translation of his *Film als Kunst*, can develop his theory of film as an artistic form on the basis of an analysis of the »basic elements of the film medium,«⁴⁶ that are different from those of other »media« such as painting, music, literature, and dance, and if Clement Greenberg, in his *Towards a Newer Laocoön* (1940), can define »purity« in painting as »the willing acceptance of the limitations of the medium,«⁴⁷ it is because in both authors the English term »medium« is used in order to indicate the physical properties of a material support and the representational possibilities considered to be *specific* of that support and its related techniques. Authors such as László Moholy-Nagy and Béla Balázs, instead, never used the German term

⁴⁵ As Miriam Bratu Hansen writes, »Benjamin concept of medium [...] cannot be conflated with the post-McLuhan equation of the term with technological medium, let alone with a means of communication. Rather, it proceeds from an older philosophical usage (at least since Hegel and Herder) referring to an in-between substance or agency—such as language, writing, thinking, memory—that mediates and constitutes meaning; it resonates no less with esoteric and spiritualist connotations pivoting on an embodied medium's capacity of communing with the dead« (Cinema and Experience (as note 7), p. 108).

⁴⁶ Rudolf Arnheim: *Film as Art* [first translated in 1933 in a shorter version entitled *Film*], Berkeley/Los Angeles/London 1957, p. 9 (significantly, the term »medium« does not appear in the German original, in which the phrase reads as such: »*die elementare Materialeigenschaften des Filmbildes*«; cf. id.: *Film als Kunst*, Frankfurt am Main 2002, p. 24).

⁴⁷ Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoön* (1940), in: *The Collected Essays and Criticism*, 4 voll., ed. by John O'Brian, Chicago/London 1986, vol. I (1939–1944), pp. 23–41.

Medium in order to indicate photography or cinema. These are named in their writings through terms such as *Apparat* (apparatus, device), *Mittel* (means), *Technik* (technique), or *Maschine* (machine), while *Medium* has the same spatial, environmental, atmospheric meaning that we find in Benjamin.

In Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* (1924), for example, cinema is presented as an *Apparat* (the *Kinoapparat*), a *Mittel*, a *Maschine*, an »art,« even a new »sense organ,« but never as a *Medium*. This term, instead, is used by Balázs in order to refer to those »atmospheres«, those »affective tonalities« (the untranslatable *Stimmungen*) or even that *Aura* that only cinema can record and reveal on the screen:

»Atmosphere is to be sure the soul of every art. It is the air and the aroma that pervade every work of art, and that lend distinctiveness to a medium [*Medium*] and a world. This atmosphere is like the nebulous primal matter that condenses into individual shapes. It is the substance common to the most disparate works, the ultimate reality of every art. Once atmosphere is present, specific defects in individual works cannot do fundamental damage. The question of the »origins« of this special atmosphere is thus always the question of the deep source of every art.«⁴⁸

We find a similar understanding of *Medium* and *Apparat* in the writings of László Moholy-Nagy. In *Malerei Fotografie Film* (1925, 1927) photography and film are presented as *Apparate* whose aim is that of configuring in different ways that essential »compositional means« or »factor« that is light, in order to produce different forms of »light composition« [*Lichtgestaltung*]. The term »medium« appears in a prominent position in an article published two years earlier, in English, in the journal *Broom*. The article is entitled *Light: A Medium of Plastic Expression* (1923), and in it Moholy-Nagy uses the term »apparatus« to mention the »photographic apparatus«—the series of material and technical elements (sensitive plate, lenses, mirror arrangements, etc.) that allow for the production of photographic images, with or without camera—while the term »medium« is used in order to indicate light as a »plastic medium« that can be moulded, configured, and recorded in different ways by the photographic apparatus. Even though Moholy-Nagy published this article in English and not in German, the distinction between »apparatus« and »medium« is clearly based on the same distinction between *Apparat* and *Medium* that we have found in Benjamin and Balázs, and light, a spatially extended, atmospheric entity, is here presented as a »medium of expression«, or »medium of composition,« that can be »filtered, reflected or refracted« through different materials

⁴⁸ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt am Main 2001, p. 30.

such as »water, oil, acids, crystal, metal, glass, tissue, etc.«⁴⁹ In the later *Von Material zu Architektur* (1929), conceived as a presentation of Moholy-Nagy's teaching methods at the Bauhaus, light is presented as a material that can connect the surface of representation with the surrounding »atmosphere« [*atmosphäre*].⁵⁰

The use of *Medium* by authors such as Balázs, Moholy-Nagy and Benjamin is similar to the one we find in other German authors writing during the 1920s and 1930s about the nature of our sensory experience of space outside the field of photography, film, and art theory. We may mention here the biologist and zoologist Jakob Johann von Uexküll, who in his *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909, 1921) uses the term *Medium* in order to name the spatial configurations (material articulations, atmospheric densities, fluid currents) of the *Umwelt*, the living environment in which every animal perceives and acts;⁵¹ the philosopher and graphologist Ludwig Klages, who in his *Der Geist als Widersacher der Seele* writes about »the *Medium* of the perceptual space«;⁵² the neurologist, psychiatrist, and phenomenologist Erwin Straus, who in his *Vom Sinn der Sinne* (1935) uses the term *Medium* in order to distinguish the geometrically organized, »objective *Medium*« of »perception« from the loosely structured, lived space of »sensation«;⁵³ finally, the *Gestalt* psychologist Fritz Heider, who published in 1926 an essay entitled *Ding und Medium* [*Thing and Medium*] that plays a major role in this perspective.⁵⁴ In it, he uses the term *Medium* in order to explain how we identify causal relations in the world surrounding us by freely distinguishing between what we perceive as a *loosely structured* »ground«—the *Medium*—and the more *strictly structured* configurations that we consider as *Dinge*, »things.« In this constructivist approach to our perception of the world around us, light and sound waves, water, glass, fog, and air are indicated by Heider as examples of the different *mediating* substances that constitute the general *Medium*, the »sphere«⁵⁵ in which our experience takes place. According to Heider's perspective—which in many ways can be compared with Benjamin's—

⁴⁹ László Moholy-Nagy: *Light: A Medium of Plastic Expression*, in: Broom, New York, IV, no. 4, March 1923, pp. 283–284. cf. also the later id.: *Light: A New Medium of Expression*, in: *Architectural Forum*, Chicago, May 1939.

⁵⁰ Id.: *Von Material zu Architektur* (1929), ed. by Hans M. Wingler, Berlin 2001, p. 90 [English translation: *The New Vision* (1938), Mineola, NY 1975, p. 86].

⁵¹ Jakob Johann von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1921), ed. by Florian Mildenerberger and Bernd Herrmann, Berlin/Heidelberg 2014, pp. 63 and 187. (I thank Birgit Schneider for having pointed out to me von Uexküll's use of *Medium*).

⁵² Ludwig Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig 1922, pp. 633 and 1025.

⁵³ Erwin Straus: *Vom Sinn der Sinne* (1935), Berlin/Heidelberg 1956, pp. 332–335.

⁵⁴ Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin 2005 (English translation *Thing and Medium*, in: *On Perception, Event, Structure, and Psychological Environment: Selected Papers*, Madison, CT 1959).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

the *Medium* is a dynamic, plastic *sensorium*, within which »things« appear and disappear according to the different viewpoints and the different intentions that structure our interaction with the material world.

Examples like these show how in the German context—in a similar way to what was happening in the English one, if we consider the meaning of *medium* in the writings of authors such as T.S. Eliot, John Dewey and William James, who in his *The Meaning of Truth* (1914) defines the »medium« as the »experienceable environment [...] connecting knower with known«⁵⁶—the term *Medium* was still associated with a long, post-Aristotelian tradition that interpreted the Latin term *medium* as indicating both the intermediary realm in which our sensory experience takes place, and the different in-between substances that, with their various densities, textures, and degrees of transparency, constitute such a realm.⁵⁷

The history of this idea of *medium* begins with the notions of *diaphanes* and *metaxy* in Aristotle's treatise *De Anima*.⁵⁸ According to Aristotle, vision cannot happen in the void: in order for vision to be possible, there has to be an intermediary substance between the human body and the objects perceived, the *diaphanes*, which is colorless and not visible *per se*. Once the *diaphanes* passes from the state of potency to that of act, it moves from darkness to light, and it can be activated by color, transmitting then the action of color towards the human sensorium [*aistheterion*].⁵⁹ The *diaphanes* involved in the process of vision is just one of the several manifestations of the *metaxy*,⁶⁰ a term through which Aristotle names all

⁵⁶ On the meaning of *medium* in T.S. Eliot and William James, cf. David W. Trotter: Eliot and the Idea of »Media«, in: Francis Dickey and John Morgenstern (eds.): *The Edinburgh Companion to T.S. Eliot and the Arts*, forthcoming from Edinburgh University Press in 2016 (I thank David W. Trotter for the insightful suggestions on this subject).

⁵⁷ For the use of *Medium* in the German domain, cf. Albert Kümmel and Petra Löffler (ed.): *Medientheorie 1888–1933: Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main 2002. In their introduction (p. 12), the editors confirm how the German concept of *Medium* was never used in the 1920s and 1930s in order to indicate what today we consider as »media«, so much so that for the period they analyze (1888–1933) one can only speak of »*Medientheorien avant la lettre*« (p. 16). Significantly, the definition of *Medium* given by the dictionary *Der Große Brockhaus* in 1932 does not mention media of communication, but only physical *Medien* such as »rays of light« and spiritist, and occultist *Medien* performing parapsychological activities.

⁵⁸ On the history of the concept of *Medium* up to the beginning of the 20th century, cf. Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg 2002; Id.: *Medienbegriff*, in: Jens Schröter (ed.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2014, pp. 13–20.

⁵⁹ Aristotle: *De anima*, B 7, 418 b, 5–6, and 419 a, 15.

⁶⁰ *Ibid.*, 419 a, 20–21. For an analysis of the different »figures of mediality« in Aristotle (indicated by terms such as *mesotēs*, *meson*, and *metaxy* in the different fields of ethics, physics, biology, logic, and the theory of knowledge), cf. Emmanuel Alloa: *Metaxu*.

those necessary, intermediary entities that make sensory experience possible by transmitting the forms of external objects to the sensory organs: diaphanous substances like air and water, for example, can be a *metaxy* for seeing, hearing, and smelling; saliva and other liquids can be a *metaxy* for tasting, while the flesh of the human body is a *metaxy* for touching. The Greek term *metaxy* will be later translated in Latin with *medium* by Michael Scotus, in his translation, around 1225, of Averroes' *Commentarium Magnum in Aristotelis De Anima*: a treatise in which the *medium* becomes the condition of possibility not only of sensation, but also of thought. This passage is crucial, because the *medium* becomes now the realm in which *experience* in its entirety takes place.⁶¹

In Medieval and Modern optics, the Aristotelian theory of the *diaphanes* develops into the theory of the so-called *media diaphana*: the various diaphanous substances like air, clouds, smoke, water, fluids, glass, and crystals, that—with all their different states and their different degrees of transparency and consistency—condition our sensory perception. In the case of vision, the *media diaphana* allow the passage of the light rays entering the eye or projected out of the eye, according to the different theories of vision, but also influence their trajectory, giving place to the different phenomena of reflection and refraction. The *medium* is therefore not a neutral, intermediary realm, but rather a diversified and *active* spatial environment that configures in different ways our sensory experience. It is in this perspective, that in his *Opticks* (1704), Newton will distinguish between different types of »aethereal« or »ambient medium«—»transparent,« »pellucid,« »elastick,« »fluid,« »quiescent,« »vibrating,« »uniform,« »refracting« or »reflecting«—up to the point of identifying the »aethereal medium« as the »sensorium of God«.⁶²

Throughout the nineteenth century, traces of the idea of *media diaphana* can be found in authors writing in English, French, and German. In Germany in particular, authors writing within the context of Idealist philosophy and Romanticism use the term *Medium* in a sense that is particularly important in order to understand the meaning assigned to it by Benjamin. While Hegel develops his entire philosophical system around the idea that every historical or gnoseological process unfolds dialectically through some kind of »mediation«—the »sublation«, *Aufhebung*, is a form of »mediation«, *Vermittlung* –, in the writings of authors such

Figures de la médialité chez Aristote, in : *Revue de Métaphysique et de Morale* 2/62 (2009), pp. 247–262.

⁶¹ I thank Emanuele Coccia for his insightful suggestions on this topic. For his understanding of the notion of »medium«, cf. in particular *La Vie sensible*, Paris 2010.

⁶² On the history of the notions of *medium*, *milieu*, and *ambiance*, and on Newton's *sensorium Dei*, cf. L. Spitzer: *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 3/1 (September 1942), pp. 1–42; 3/2 (December 1942), pp. 169–218.

as Schiller, Herder, Novalis, Brentano, Wilhelm von Humboldt, Wieland, Ritter, Fichte, Schelling, Feuerbach, and Schleiermacher the term *Medium* appears in a series of expressions and metaphors that refer back to the tradition of *media diaphana* and describe the variability of the conditions in which perception takes place.⁶³ The *Medium* is here a substance analogous to clear air or fog, a smooth glass or a refracting prism, a deforming lens or a colored filter, a shining crystal or a viscous fluid, a chemical substance or an invisible (electro)-magnetic field. It may be either transparent or opaque, bright or dark, colored or colorless, pure or impure, but its nature is always somehow *active*: an instrument or a source of clarification or confusion, illumination or disruption, truth or falsehood.

To mention just a few examples, Herder, in his *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–91), revives the ancient theory of the »ether« and describes a world in which »the *Medium* of the air« [*das Medium der Luft*] is the space-filling »general vehicle of things« and of »spiritual forces«, so much so that human beings are, bodily and spiritually, »pupils of the air« who live in air as if it were »the organ of deity«, a notion that clearly refers to Newton's *sensorium Dei*.⁶⁴ A few years later Schelling, in his *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) theorizes an active nature moved by the forces of magnetism, electricity, and chemical processes, and postulates the existence of elastic and omnipresent »fluids« that carry such forces and are »the *Medium* in which we all live, that surrounds and penetrates everything, and that is everywhere present.«⁶⁵ A different, metaphorical use of *Medium* can be found in Clemens von Brentano's novel *Godwi* (1800), in which the metaphor of *media diaphana* is employed to define the essence of the »romantic,« a »mediated« attitude towards the world that can be compared to the function carried out by the lens of a binocular [*Perspectiv*] equipped with a »colored glass« that brings objects closer yet imbues them with its own color: »Everything that acts as a mediator [*Mittler*] between our gaze and a distant object, everything that brings the distant object closer while bestowing on it something that is his, is romantic. [...] Romantic is therefore the binocular, or even more the color of the glass, and the determination of the object through the form of the glass.«⁶⁶

⁶³ Cf. Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs* (as note 58) pp. 56–107.

⁶⁴ Johann Gottfried Herder: *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: id.: *Werke in zehn Bänden*, ed. by Martin Bollacher and Günter Arnold, vol. 6, Frankfurt Main 1989, pp. 37–38 (quoted in Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs*, pp. 74–75).

⁶⁵ Friedrich Wilhelm Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in: id.: *Werke*, vol. 5, *Historisch-Kritische Ausgabe*, ed. by Hans Michael Baumgartner, Stuttgart 1994, pp. 177 (quoted in Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs* (as note 58) p. 78).

⁶⁶ C. Brentano: *Godwi*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. by J. Behrens, vol. 16 (Stuttgart 1978), p. 314 (quoted in Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs* (as note 58) p. 98).

Benjamin's concept of the »*Medium* of perception« needs therefore to be interpreted within the context of this centuries-long tradition of the *media diaphana*, a tradition which continues in the second half of the twentieth century, intertwining and overlapping in different ways with the theories that deal with media as technical instruments performing different operations (recording, storing, transmitting, etc.), or as means of (mass) communication. We find elements of this tradition in studies that emphasize the material, spatial, environmental, geological, meteorological, atmospheric, »aesthetic«⁶⁷ dimension of media: in Gilbert Simondon's idea of a »*milieu associé*«;⁶⁸ in Marshall McLuhan's understanding of »media« as an »environment« with different hot and cold temperatures, a vast realm in which human sensory organs are extended through a technical *sensorium*;⁶⁹ in Michel Foucault's idea, in *L'Archéologie du savoir* (1969), that every field of knowledge is constituted by a set of discourses and techniques that produce some form of »*quadrillage*«, of »partitioning« of the perceptual field;⁷⁰ in Niklas Luhmann's distinction between *Medium* and *Form*, directly inspired by Fritz Heider;⁷¹ in Jacques Rancière's notion of *partage du sensible*⁷²; finally, in all the various, contemporary investigations on media environments, »media geology,« »media meteorology,« or »mediarology,«⁷³ a vast research field which appears to be in various ways connected to the same tradition of the *media diaphana* to which belongs Benjamin's concept of a »*Medium* of perception.«

⁶⁷ Both Stefan Hoffmann (*Medienbegriff und Geschichte des Medienbegriffs* (as note 58)) and Dieter Mersch (*Medientheorie. Zur Einführung*, Hamburg 2013) refer to the tradition of the *media diaphana* as to the tradition of an »aisthetischer Medienbegriff«.

⁶⁸ On Gilbert Simondon's idea of »*milieu associé*«, cf. id.: *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris 1989, in particular pp. 61–65 (»L'individuation technique«).

⁶⁹ Cf. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), critical edition ed. by W. Terrence Gordon, Berkeley, CA 2011; Id. and Quentin Fiore: *The Medium is the Massage* (1967), produced by Jerom Agel, Berkeley, CA 1996.

⁷⁰ Michel Foucault: *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969, p. 50.

⁷¹ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, pp. 165–214.

⁷² Jacques Rancière: *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris 2000.

⁷³ On the role of *media environments* defining different forms of moving image viewing, cf. Francesco Casetti: *The Lumière Galaxy. 7 Keywords for the Cinema to Come*, New York, NY 2015. On *media geology*, cf. Jussi Parikka: *A Geology of Media*, Minneapolis 2015; on *media meteorology* or »mediarology«, cf. W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen (eds.): *Critical Terms for Media Studies*, Chicago/London 2010, pp. vii–xxii (»Introduction«).

Die spätmittelalterlichen eingefassten Gärten oder *horti conclusi* in den Niederlanden¹

Barbara Baert

J'ai rêvé d'un nid où les arbres repoussaient la mort.
Adolphe Shedrow, Berceau sans promesses

DIE EINGEFASSTEN GÄRTEN oder *horti conclusi* der Schwestern des Augustinischen Hospitals zu Mecheln bilden einen außergewöhnlichen Bestandteil des spätmittelalterlichen Welterbes. Die meisten der eingefassten Gärten sind, vor allem mangels Verständnis und Interesse, den Verwüstungen der Zeit zum Opfer gefallen. Nicht weniger als sieben eingefasste Gärten jedoch sind in ihrer ursprünglichen Umgebung in der kleinen Gemeinschaft der Augustinischen Nonnen von Mecheln bis ins späte 20. Jahrhundert erhalten geblieben. Wie Dornröschen im Schlaf verweilten sie in den Gemächern der Schwestern von der Welt, wo sie für die Andacht genutzt wurden. Erst vor kurzem ist ihr Jahrhunderte währender Schlummer einer neuen, von lebhaften Debatten und reger Forschungsarbeit geprägten Phase gewichen: Heute betrachtet man diese »populären Altarretabel« als einzigartiges Zeugnis weiblicher Spiritualität des 16. Jahrhunderts. Ihre bemerkenswerten piktorialen Eigenheiten ermöglichen neue Einsichten ins Klosterleben, wie dort gedacht und Andacht gehalten wurde. Sie geben Auskunft über eine kulturelle Identität, die eng mit mystischen Traditionen verbunden ist; sie öffnen die Pforte zu einer verlorenen Welt und stellen einen essentiellen Teil der reichen materiellen wie immateriellen Kultur der südlichen Niederlande des 16. Jahrhunderts dar.

Bei der Herstellung der in den eingefassten Gärten eingefassten Blumen und bestickten Umhüllungen für Objekte wie Steine, Medaillons und Reliquien gingen die Gläubigen mit subtiler Raffinesse zu Werke. Sie erzielten damit eine erstaunliche Bandbreite von Effekten. Mit Seide und wertvollen Silberfäden knüpften die Nonnen über pergamentene Armaturen Knoten und Muster, in denen sie

¹ Dieser Essay beruht auf dem Vortrag, den ich am 13. Mai 2015 am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar gehalten habe. Ich danke den beiden Direktoren des Kollegs, Lorenz Engell und Bernhard Siegert, dem Publikum, den Studierenden und den Junior- und Senior-Fellows für ihre Aufmerksamkeit und Kommentare. Ein besonderer Dank geht an Tom Ullrich für die Bearbeitung dieses Texts.



Abb. 1: Eingefasster Garten, frühes 16. Jhd. Mechelen, Museum der Hospitalnonnen

Glasperlen, Papierrüschen (*paperolles*), Halbedelsteine und Pailletten verarbeitet. Künstliche Blumen und Früchte – vor allem Zweige wilder Rosen, Madonnenlilien und rosa Weintrauben – säumen die als *Poupées de Malines* («Puppen von Mecheln») bekannten Holzstatuetten, Reliquien und kleinen Tonfiguren. Auf der Rückseite des hölzernen Behältnisses, in dem sich die einzelnen Gärten befinden, sind dichte Rautenmuster aus gewebten Fäden zu sehen. Genäht sind diese über Rollen aus Seidendamast, die Reliquien und Pergament bedecken. Bei der Herstellung dieser äußerst fragilen, bis heute überdauerten Objekte bediente man sich traditioneller Techniken und ging dabei mit akribischer Sorgfalt und andächtiger Konzentration zu Werke. Man schöpfte aus vielfältigen Materialien: nicht nur Seide und Pergament, sondern auch Glas, Holz, Metalle, Wachsmedaillons und Farbe. In den weiterhin intakt gebliebenen Artefakten mittelalterlicher Kunstfertigkeit sind viele dieser Materialien nur selten anzutreffen. Dass sie in den eingefassten Gärten in so komplexen Verbindungen vorliegen, macht sie zu faszinierenden Mixed-Media-Werken (siehe die Details der Illustrationen). Die

Herausforderung, die eingefassten Gärten zu erforschen, zu kontextualisieren und für die Nachwelt zu bewahren, war nie so anregend wie heute.²

Erst vor kurzem wurden das Genre der eingefassten Gärten als solches anerkannt und als wertvolles Forschungsfeld in den Blick genommen. Als im besonderen Maß hybride Objekte haben sie sich den in der Erforschung der mittelalterlichen Devotionalkultur üblichen Terminologien und Konventionen lange Zeit scheinbar widersetzt. In den 1990er Jahren ist es Jeffrey Hamburger, Miri Rubin und Paul Vandenbroeck jedoch unter Rückgriff auf die *gender studies* und den »anthropology turn« als Erste gelungen, das Genre neu zu perspektivieren.³ Heute fasst man die eingefassten Gärten als ambivalente Artefakte auf, die ihre Funktion irgendwo im Feld zwischen Altartafeln und häuslicher Möblierung erfüllen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie sowohl im Privatleben der Nonnen als auch im Gemeindeleben ihrer Kloster eine Rolle spielten.⁴ Da sich in ihnen neben Reliquien auch eine Vielzahl »niederer« Überbleibsel wie Steine, Knochen und sogar Beutel voller Sand befinden, lassen sie sich darüber hinaus auch als Schreine auffassen. Vielleicht kann man die eingefassten Gärten sogar als Raritätenkabinett begreifen, deren Inhalt Auskunft über den Charakter und die Spiritualität der gläubigen Frauen gibt, die sie zusammengestellt haben.

Im folgenden Text möchte ich diese Gärten als Symbolisierungen des Paradieses und des mystischen Bundes diskutieren sowie im Anschluss als Heiligtum zum Zweck der Verinnerlichung, als Sublimierung des *Sensorium* (unter besonderer Berücksichtigung des Geruchsinns), als Hortikultur, die in ihrem Schaffensprozess mit Bedeutung aufgeladen wird, und als Paradigma für das Nest.

² Die eingefassten Gärten der Schwestern des Augustinischen Hospitals zu Mecheln stehen im Mittelpunkt eines fortlaufenden interdisziplinären Projekts (2014–2018). Ab 2016 werden sie in der Ausstellung *In Search of Utopia* im Museum M in Leuven gezeigt, um ab 2018 dauerhaft im Hof Van Busleyden in Mecheln ausgestellt zu werden: <http://www.illuminaire.be/enclosed-gardens-municipal-museums-mechelen#overlay-context=projects-0>.

³ Paul Vandenbroeck: *Le jardin, clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^e siècle*, Brüssel 1994; Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/London 1997; Jeffrey F. Hamburger: *Body vs. Book: The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic*, in: David Ganz und Thomas Lentz (Hg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Münster 2004, S. 113–145; Jeffrey F. Hamburger und Robert Suckale: *Zwischen Diesseits und Jenseits. Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter*, in: Jeffrey H. Hamburger (Hg.): *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Essen/Bonn/München 2005, S. 21–39. Vgl. auch: Jean-Claude Schmitt (Hg.): *Femmes, art et religion au Moyen Âge*, Colmar 2004.

⁴ Für einige nuancierte Betrachtungen der methodologisch rigorosen Aufteilung zwischen sogenannten profanen und heiligen Stätten siehe Diana Webb: *Domestic space and devotion in the Middle Ages*, in: Andrew Spicer und Sarah Hamilton (Hg.): *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, Farham 2005, S. 27–48.

1. Paradies, *hofje* und der mystische Bund

Das niederländische Wort *hof* bedeutet auch »Garten« und ist daher mit dem archetypischen Paradies (niederländisch *paradijs*) assoziiert, das wiederum semantisch in der persischen Sprache und Kultur wurzelt: Das (nicht belegte) altpersische Wort für Paradies lautet *paridoeza*, das sich ins Griechische als *peri* (»rundherum«) *teichos* (»Mauer«) überträgt.⁵ *Hof* bedeutet also Garten, bezieht sich aber auch unmittelbar auf den umhegten Garten des Klosters selbst und insbesondere auf den Innenhof – auch bekannt als Garten des Paradieses –, in dem das Wasser aus dem Brunnen sprudelt und Blumen blühen.⁶ Zum dritten, und dies ist besonders wichtig, beziehen sich die eingefassten Gärten aber auch auf das Hohe Lied Salomos, in dem ein Mann und eine Frau einander im Garten der Liebe ihr Begehren zum Ausdruck bringen.⁷ Der Bräutigam bittet seine Braut herein und spricht dabei: »Ich komme in meinen Garten, Schwester Braut / ich pflücke meine Myrrhe, den Balsam / esse meine Wabe samt dem Honig / trinke meinen Wein und die Milch.«

Seit der Zeit der ersten Kirchenväter deutet man das Hohe Lied Salomos als Allegorie auf die mystische Liebe.⁸ In der Eheschließung zwischen Braut und Bräutigam sieht die Forschung den Bund zwischen Christus und seiner Braut *Ecclesia*: Bernard von Clairvaux (1090–1153) sieht in dem Kuss, mit dem das Hohe Lied anhebt – *Osculator me* (»Er küsse mich mit den Küssen seines Mundes«) –, den mystischen Kuss und ein Bild Christi und dessen Menschwerdung, als Wort, das Fleisch geworden ist. »Zuletzt erst – zitternd vor Angst, so sage ich – schicken wir uns an und wagen es, uns zum Munde und dessen göttlichen Ruhm zu erheben; nicht nur, um seine Schönheit zu gewahren, sondern sogar auch, um seinen Kuss auszukosten«, schreibt Clairvaux in seinen *Predigten über das Hohe Lied*.⁹ Aus ihrem Selbstverständnis als Braut Christi heraus war es einer spirituellen Frau gut möglich, solche Exegesen und deren Anwendung innerhalb der mystizistischen Liebesauffassung nachzuvollziehen.¹⁰ Für die künstlerische Betätigung diente das

⁵ Wolfgang Stammler: Der allegorische Garten, in: ders. (Hg.): Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 106–116.

⁶ Die in den eingefassten Gärten versammelten Statuetten ähneln den monumentalen Nachstellungen von Golgatha und dem Heiligen Grab, denen man gelegentlich in Klöstern und Beginenhöfen begegnet.

⁷ Felix B. A. Asiedu: *The Song of Songs and the Ascent of the Soul: Ambrose, Augustine, and the Language of Mysticism*, in: *Vigiliae Christianae* 55/3 (2001) S. 299–317.

⁸ Ann W. Astell: *The Song of Songs in the Middle Ages*, London 1990; Le cantique des cantiques, (Graphè, 8), Arras 2005; E. Ann Matter: *The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990.

⁹ Alain Michel (Hg.): *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris 1997, S. 247.

¹⁰ Zur Semiotik des Hohen Lied Salomos und der Spiritualität von Liebe und Erotik vgl.

Hohe Lied Salomos als wichtigste ikonografische Quelle.¹¹ Dies gilt auch im Hinblick auf die eingefassten Gärten, in denen weibliche Spiritualität mit Blumen ummantelt und zu einem intimen und hochgradig personalisierten Topos der Liebe sublimiert wird. Hierfür dienen gefundene Gegenstände als geheimnisvoll verschleierte Impulsgeber.

Im Hohen Lied Salomos bildet der Garten einen Ort, an dem die Andacht der Frauen zurückgezogen stattfinden und also aufblühen kann. Die Ikonografie der eingefassten Gärten von Mecheln speist sich aus dieser spezifisch weiblichen Energie und schöpft aus dem Zusammenspiel von literarischen Mischformen, weltlich höfischer Kultur, dem weiblichen künstlerischen Ausdruck in Stickerei und Spitzenarbeit sowie tiefergehenden, affektbetonten Mustern, die oft eine Herausforderung an die vorherrschenden (maskulinen) theologischen Dogmen darstellten. Aus dieser Kombination folgte, dass gewisse ikonografische Konventionen neue symbolische Elemente aufzugreifen begannen.¹²

Ein gut bekanntes Beispiel dieser »weiblichen Fortentwicklung« ist das Motiv von Mariä Verkündigung, die im weiblichen Kontext stets – und so auch im Fall der eingefassten Gärten von Mecheln – in einem Garten gezeigt wird. Wenn man so will, wird Mariä Verkündigung also »als eingefasster Garten in einem eingefassten Garten« dargestellt, um auf diese Weise in einer umfassenderen, vom Garten her inspirierten Allegorese als *pars pro toto* dienen zu können. Die Verkündigung im Garten symbolisiert die Unberührtheit Marias: das Hohe Lied Salomos greift hierbei auf das Bild der *porta clausa* und der verschlossenen Quelle zurück. Der Engel der Verkündigung wird der Tradition der weltlich-höfischen Kultur entlehnt: Er trägt das Horn und führt die Jagd.¹³ Marias Unberührtheit muss schließlich geschützt werden.¹⁴ Selbst das ungestüme Einhorn, mit seinem auffällig phallischem Attribut am Schädel, wandelt sich in ihrem Schoß zum zahmen Tier.¹⁵ Als repräsentatives Beispiel dieser weiblich fortentwickelten Ikonografie

Patricia Cox Miller: *Pleasure of the Text, Text of Pleasure. Eros and Language in Origen's »Commentary on the Song of Songs«*, in: *Journal of the American Academy of Religion*, 54/2, 1986, S. 241–253.

¹¹ Jeffrey F. Hamburger: *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven 1990.

¹² Dietrich Schmidtke: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, in: *Hermaea. Germanistische Forschungen*, 43, Tübingen 1982.

¹³ An Smets und Baudouin van den Abeele: *Medieval Hunting*, in: Brigitte Resl (Hg.): *A Cultural History of Animals*, Oxford/New York 2007, S. 59–79.

¹⁴ Maria Elisabeth Gössmann: *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957.

¹⁵ Jürgen Werinhard: *Spiritualis Unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, in: *Münster Mittelalter-Schriften*, 13, München 1976; Leo-



Abb. 2: Stickerei mit Verkündigung als eingefasster Garten samt Einhorn, 15. Jhd. Ebstorf, Damestiftung

kann das mit silbernen und goldenen Stickereien versehene Altartuch aus dem 15. Jahrhundert aus dem Kloster Ebstorf gesehen werden.¹⁶ Zusammengefasst lässt sich anhand dieser Darlegungen erkennen, wie Frauen aus ihren persönlich gestalteten Gärten seelische Heiligtümer gemacht haben.¹⁷

2. Das Heiligtum der Verinnerlichung

Der eingefasste Garten steht als Metapher für Makellosigkeit, Reinheit und Unberührtheit, sowie für das vor dem Sündenfall noch vollkommene Paradies. Er dient als plastisches *pars pro toto* für das Paradies und als Medium zum Zweck der Verinnerlichung dieser Reinheitsmetapher. Eingefasste Gärten stellen ein Mittel dafür dar, diesen makellosen »Ort« in der eigenen Seele zu verorten und aufzu-

pold Kretzenbacher: *Mystische Einhornjagd: Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophische-Historische Klasse 6, München 1978.

¹⁶ Michael Wolfson: *Lesepulttuch mit Einhornjagd und »hortus conclusus«* aus Ebstorf, in: Hamburger: Krone und Schleier (wie Anm. 3), S. 430.

¹⁷ Eva Schlotheuber: *Klostereintritt und Übergangsriten. Die Bedeutung der Jungfräulichkeit für das Selbstverständnis der Nonnen der alten Orden*, in: Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi und Susan Marti (Hg.): *Frauen – Kloster – Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, Turnhout 2007, S. 43–55; Elisabeth Vavra: *Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption*, in: Peter Dinzelsbacher und Dieter R. Bauer (Hg.): *Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studententagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, Stuttgart 1985.

suchen. In diesem Sinn fügt sich das Genre den spätmittelalterlichen Exerzitien, die in gewissen Predigten beschrieben werden. Heute bezeichnet man sie für gewöhnlich einerseits als »Innenraumallegorie« und andererseits als »virtuelle Pilgerfahrt«.

Die Innenraumallegorie greift auf eine mentale Technik zurück, bei der die Betrachtung eines Bildes dem Eintritt in die (piktoriale) Realität und der spirituellen Erfahrung dieses Innenraums entspricht.¹⁸ In ihren Beschreibungen dieser Technik liebäugeln die einschlägigen Texte auf interessante Weise mit den Denkbildern eines »Raums« oder »Gartens«. Die Gläubigen sind dazu angehalten, die Lektionen auf ihr eigenes Gemach anzuwenden und dessen spärliche Ausstattung, die lediglich ein Bett, einen Stuhl und einen Kerzenständer umfasste, als spirituelle Ausgangsbasis einzubeziehen: »Nahe dem Bett zu finden ist Frieden und Rast für das Gewissen; beim Tisch die Reue; beim Stuhl die Selbsteinschätzung; und beim Kerzenständer das Selbstbekenntnis.« (*De doctrina cordis*, 15. Jahrhundert)¹⁹ Einige Predigten und Unterweisungen befassen sich sogar eingehend mit der Bettwäsche, der Speise auf dem Tisch und der Verzierung des Raums mit Blumen, wie Bernhard von Clairvaux (1090–1153) im Bezug auf Mariä Verkündigung darlegt. Der Betritt des Gemachs entspricht dem Betritt des mystischen Herzens. Die Beschreibungen von Marias Zimmer, in das der Engel tritt – und im erweiterten Sinne auch wir –, sprechen von angenehmen Blumen und wohlduftenden Kräutern.²⁰ Oft handelt es sich bei solchen Beschreibungen um intertextuelle Bezüge zum Hohen Lied Salomos, in dem Braut und Bräutigam ihre Liebe in einem Raum erleben. Nach Reindert Falkenburg zeigt etwa das Mérode-Triptychon nicht nur einen typisch mittelalterlichen Raum, in dem sich die symbolische Realität der Verkündigung verbirgt, sondern auch die Andachtsanweisungen dafür, um einen Raum so zu betreten, wie man auch die eigene Seele durchdringen würde.

Der Betrachter wird auf diese Weise dazu ermuntert, das, was in diesem Raum vonstatten geht, zu fühlen, zu berühren, zu riechen und zu hören, um auf diese Weise Tugendhaftigkeit zu erlangen.²¹ Etwas zu betrachten bedeutet also, etwas

¹⁸ Reindert L. Falkenburg: *The Household of the Soul. Conformity in the »Mérode Triptych«*, in: Maryan Ainsworth (Hg.): *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001, S. 2–17; Emanuel S. Klinckenberg: »Wil diin herte bereeden gheliic eenen huze.« *De binnenhuisallegorie in de geestelijke letterkunde*, in: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde* 14/2 (2007), S. 126–153.

¹⁹ G. Hendrix (Hg.): *Hugo de Santo Caro's traktaat 'De doctrina cordis'*, vol. 2, Leuven 1995, S. 14.

²⁰ Die Predigt ist auf einem niederländischen Manuskript aus dem 15. Jahrhundert überliefert: *wi die floeren end die wanden mede verciereen sullen als mit welrukende bloemen*; Leiden, University Library, Ltk 2189, fol. 198v.

²¹ Wenn das Haus geputzt ist (gereynicht is van den voirledenen sonden overmits die biechte



Abb. 3: Robert Campin (1378–1444), *Merode triptych*, ca. 1420–1425. New York, The cloisters, Metropolitan Museum of Art

zu betreten; es handelt sich um eine Form der Andacht, die endoskopisch gedacht ist,²² was mich zur zweiten Annäherung bringt: der »virtuellen Pilgerfahrt«.

In ihrem Buch *Virtual Pilgrimages* legt Kathryn M. Rudy eine überzeugende Argumentation ihrer Hypothese vor, dass eingefasste Gärten in ihrer Qualität als »Innenraumallegorie« tatsächlich ein Transportmittel bilden, um eine mentale Reise nach Jerusalem (oder im weiterführenden Sinn zu jeglichen heiligen Stätten) zu unternehmen, ohne sich dabei physisch fortzubewegen.²³ Beispiele für solche »virtuelle Pilgerfahrten« finden sich in einem Manuskriptgenre, das heilige Stätten visualisiert und beschreibt, sodass sie mental besucht werden können. Ganz ähnlich können auch eingefasste Gärten eine geistige Reise zu einem physisch unerreichbaren Ort vermitteln, während man im Garten umherschweift, dabei spielerisch nach den in den Sträuchern versteckten Natursehenswürdigkeiten stöbert und sich an jeglichen Schätzen erfreut, die sich einem dabei offenbaren (eine Reliquie, ein Souvenir). Rudy schreibt: »Wer sie visuell betritt, wird von der Schwindel erregenden Menge an Blumen hypnotisiert. Zur ersten Stufe ihrer Interpretation vor-

ende veercyert is mit den gueden gewoenten de geesteliken levens), kann Christus es betreten, um uns Tugendhaftigkeit zu lehren. Leiden, University Library, Ltk 2189, fol. 199.

²² Thomas Lentz: As far as the eye can see. Rituals of Gazing in the Late Middle Ages, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouche (Hg.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2011, S. 360–362.

²³ Kathryn M. Rudy: *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011, S. 110–118.



Abb. 4: Eingefasster Garten, 1499. Canons Regular of the Order of the Holy Cross, Bentlage

zudringen, bedeutet, vermittels eines Gebets, das als Transportmedium dient, den Gartenzaun hinter sich zu lassen. Betritt der Betrachter dieses Behältnis, betritt er das Heilige Land im Maßstab eines Puppenhauses, einen idealisierten Mikrokosmos weiblicher Umhegung.«²⁴ Die Autorin unterfüttert ihre Hypothese mit der Argumentation, dass die eingefassten Gärten zwei grundlegende Wesenszüge mit anderen Formen der virtuellen Pilgerfahrt teilen: Ersatz und Anhäufung.

Die auffällige Begeisterung, mit der Heilige Stätten in Jerusalem gesammelt, aufgelistet und detailliert beschrieben werden, findet sich auch in den Berichten und Tagebüchern der Pilgerer. Diese Texte sind Beispiele für einen narrativen

²⁴ Ebd., S. 114.

horror vacui.²⁵ Bei diesem Genre handelt es sich um ein literarisches Pendant zur plastischen, repetitiven und akkumulativen Darstellung in den eingefassten Gärten. In den Worten von Rudy: »Haben die Nonnen ähnliche Strecken wie die bis nach Rom, Jerusalem oder zu einem der lokalen Schreine zurückgelegt, wenn sie meilenlang Fäden um kleine Armaturen banden? Nicht nur bieten diese *hoffes* eine Alternative zur Fahrt nach Jerusalem, sondern auch zur buchgelehrten Pilgerreise. Sie antizipieren einen Bilderbogen, der von den tangiblen Spuren absieht und sich einen Schritt weiter an das rein Imaginierte annähert.«²⁶

Für gewöhnlich liegt Jerusalem außer Reichweite. Doch über materielle Fragmente und Souvenire kommt es uns nahe – als *pars pro toto*, in Form von Reliquien und gestalteter Überbleibsel. Verschleiert, umhüllt und geschmückt – und damit sublimiert. Solche materiellen Spuren bieten die eingefassten Gärten im großen Maß: am treffendsten beschreiben lässt sich der Eindruck vielleicht als kontrollierte Zufälligkeit. Ihr charakteristischer *horror vacui* verweist auf den nie abgeschlossenen Prozess der Sublimation sowie auf den haptischen und sensorischen Aspekt, der diesem Prozess zugrunde liegt. Auf diese Weise bildet der eingefasste Garten ein Ersatzobjekt, das Trost spendet und es ermöglicht, komplexe seelische Pfade zu beschreiten. Und er funktioniert als *ductus* hin zu einer Repräsentation der fernen Stätte, die sogar noch schöner und erhabener ausfällt als das Repräsentierte selbst: In einem idealen Zustand von Seele und Geist, in einer ontologischen Reinheit, die sich am geblühten Glanz eines idealisierten Jerusalems ergötzt, den Betrachter sanfter zu sich bittet und ihn oder sie zärtlicher in die Arme schließt als der tatsächliche Ort in Palästina. Demnach versetzt der eingefasste Garten die heilige Stätte also nicht nur, sondern er wandelt sie um. Mit seinem plastischen und künstlerischen Referenzsystem stellt er die fortlaufende Metamorphose jenes Phantasmas dar, das »Jerusalem« ist.

3. Geruch als natürliche Metonymie

Das über den Geruch ausgeprägte Verhältnis zwischen Blume, Garten und dem vom Göttlichen Erfassbaren bildet einen tiefverwurzelten Archetyp aus.²⁷ Bereits die ersten Kirchenväter wiesen, auch aus didaktischen Erwägungen, darauf hin:

²⁵ Ebd., S. 117.

²⁶ Ebd., S. 118.

²⁷ Die Hermeneutik des Geruchs (und Geschmacks) habe ich zuvor bereits diskutiert in: Barbara Baert: *An Odour, a Touch, a Smell. Impossible to Describe. Noli me tangere and the Senses*, in: Wietse de Boer und Christine Goettler (Hg.): *Religion and the Senses in Early Modern Europe (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 26)*, Leiden 2012, S. 109–152; Barbara Baert: *Wind und Sublimierung in der christlichen*

»In diesem Zusammenhang (die menschlich-göttliche Beziehung) funktioniert Duft ganz besonders gut, da er die Ahnung einer Opferhandlung vermitteln kann – die Darbietung feiner Güter, von Gebeten und guten Unterweisungen –, während er zugleich ein Gemeinschaftsgefühl wachruft und den wohligen Duft der Heiligkeit, der göttlichen Anwesenheit und Gnade. Der »süße Duft« tugendhaften Benehmens durchzieht die Berichte klösterlichen Lebens. Beide religiösen Bedeutungen waren dabei offensichtlich beabsichtigt.«²⁸

Im Zusammenhang mit der seelischen Heirat kommt Gregor der Große (540–604) auf die Kombination der Sinne zu sprechen. »Über das Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Tasten kommt die Seele zum Vorschein [...] Sie bilden die Fenster, aus denen die Seele einen Blick auf die Dinge wirft, um sich daraufhin nach ihnen zu sehnen.«²⁹ Gregor der Große verbindet das *sensorium* und das Zusammenspiel der Sinne mit dem Ersehnen der Seele. Insbesondere der Geruch stellt dabei das herausragende Bindeglied der synästhetischen Auffassungsgabe dar.³⁰

Abseits der Auffassung, dass Düfte uns durch die Luft reisen lassen und das Göttliche in unserer Umgebung heraufbeschwören, maß man dem Geruch schließlich auch bei, Quell einer außergewöhnlichen Form des »Wissens« zu sein: Wissen durch *anamnesis* (Geruch als Antrieb der Erinnerungskraft) und Wissen durch Instinkt (Geruch als Antrieb primärer und basaler Wallungsschübe wie Angst und Sexualität sowie als Warnung vor Gefahren wie Krankheit und Tod). Hierfür möchte ich ein Beispiel geben.

Kunst des Mittelalters: die Verkündigung, in: Das Münster. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft 66/2 (2013) S. 109–117; Barbara Baert: Pentecost in the Codex Egberti and the Benedictional of Robert of Jumièges. The visual medium and the senses, in: Convivium 2 (2015), S. 82–97.

²⁸ Augustine: Confessions 8.6.15; Paulinus of Nola (ca. 354–431), Gedichte 25 und 27.

²⁹ Gregor der Große: Morals on the Book of Job, Library of Fathers of the Holy Catholic Church anterior to the division of East and West, 21–23, übers. v. James Bliss und Charles Marriott, 3 Bände, Oxford, 1844–1850, II, S. 515–516. »Visus quippe, auditus, gustus, odouratus, et tactus, quasi quaedam viae mentis sunt, quibus foras veniat (...). Per nos etenim corporis sensus quasi per fenestras quasdam exterior quaeque anima respicit, respiciens conspicit.« Gregor der Große: Moralia in Job, XX, II, ed. PL 76, col. 189; Eric Palazzo: Les cinq sens au Moyen Âge: état de la question et perspectives de recherche, in: Cahiers de civilisation médiéval 55 (2012), S. 339–366, S. 350.

³⁰ Eric Palazzo, Les cinq sens (wie Anm. 29), S. 347–351, bezieht sich auf das zehnte Buch von Augustinus' Bekenntnissen, Kapitel 9 und 11, in denen der Autor synaesthesia als Tor zur Seele und dem inneren Selbst interpretiert. Vgl. Laura Katrine Skinnebach: Practices of Perception. Devotion and the senses in late medieval Northern Europe (unveröffentlichte Dissertation), Bergen 2013, S. 233–257, S. 259: »Diese Praktiken [der Andacht] beruhten darauf, die Wahrnehmung zu überschreiten, nicht, indem die Kapazitäten der einzelnen Sinne erweitert werden, sondern indem die Materialität transformiert wird.«

In seinem Prolog zum *Liber Floridus* spricht Lambert de Saint-Omer (12. Jahrhundert) von Geruch und Geschmack als Metaphern für einen bestimmten Typus des Wissens.³¹ Der Autor beabsichtigt, dem Leser jenen Honig darzureichen, den die Bienen aus den Gartenblumen gewinnen. Auch spricht er von der Etymologie von *sapere* als *sapor*, was daran anschließend die Idee von Geschmack und Geruch ins Herz des Wissens oder der *sapientia* verlegt. Die Vorstellung der Bienen und des Gartens ist selbstverständlich topisch: sie bezieht sich auf das Paradies. Jedoch kennzeichnet dieser Bezug auf den *locus amoenus* Geruch und Geschmack als die ursprünglichen Sinne einer verlorenen Welt. Lamberts ausgeprägtes Interesse am Prototyp des Geruchs als »wissensgenerierender Sinn« tritt dabei deutlich zutage. Aus diesem Grund zieht er die *De ligno sancte crucis* heran, eine in der mittelalterlichen Kultur tief verankerte und weit verbreitete Geschichte. Darin bittet der sterbende Adam seinen Sohn, ihm vom Baum des Lebens einen Zweig oder etwas duftendes Öl zu bringen. Folgt man der Legende, nimmt er als letztes eine Duftspur vom verlorenen Paradies wahr. Und in diesem Duft kam alles Wissen zu ihm. Nun konnte er ins Leben nach dem Tod übergehen. Darin zeigt sich der hohe Stellenwert, der dem Geruch im Zusammenhang mit den intuitiveren, kosmologischen Bereichen tieferer Erkenntnis beigemessen wird.

Wie Reindert Falkenburg in »Fruit of Devotion« bereits gezeigt hat, stellt die frühe Moderne ein ausschlaggebendes Moment in der mystischen Tradition des »Liebesgartens« dar. »Die ersten Traktate, die Bezugnahmen auf das zentrale Motiv des geistigen Gartens beinhalten, stammen aus dem frühen 13. Jahrhundert. Weitreichende Popularität erlangte der Topos jedoch erst im 15. und frühen 16. Jahrhundert. In dieser Zeit erschienen solche Allegorien als eigenständige Texte, aber auch als Bestandteil anderer, vorrangig andächtiger, literarischer Formen.«³² Auch Laien lasen diese von der *Devotio moderna* beeinflussten Traktate. Man denke an *Die geestlicke boomgaert der vruchten*, erschienen um 1500, und Gerard Leeus frühere *Thoofkijn van devotien*, in dem die Seele und deren geistige Beziehung zu Gott über den Genuss (und also im Schmecken) des Wassers des Lebens in den Düften des Gartens von Eden zum Ausdruck kommt.³³

Wenn Texte und Gebete sich geschmacklicher und olfaktorischer Sinnesreize bedienen können, um damit an die andächtige Erfahrung und geistige Erkennt-

³¹ Karen De Coene: Navelnacht. Regeneratie en kosmologie in de middeleeuwen (unveröffentlichte Dissertation), Leuven 2006, S. 68.

³² Reindert L. Falkenburg: *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child. 1450–1550*, (Oculi, 5), Amsterdam 1994, S. 20.

³³ Antwerpen 1487; Ghent, University Library, Res. 169, fol. 16. Dabei handelt es sich um eine mittelniederländische Übersetzung von Pierre d'Aillys *Le jardin amoureux de l'âme*; Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion* (wie Anm. 33), S. 36f., Abb. 47 u. 48.



Abb. 5: Gerard Leeu (ca. 1445/50–1492), *The souls in the garden, Thoofkijn van devotien*, Antwerp, 1487. Ghent, University Library, Res. 169, fol. 16R

Garten der Liebe) heißt es: »Oh allmächtiger Gott, den zu lieben speisen heißt«, und weiter: »Oh heiß lodernendes Feuer, das zu kühlen und zu löschen keinem gestattet ist. Magst Du wohl, kraft Deiner unermesslichen Güte, dies selbe Feuer Deiner Barmherzigkeit auch in meiner Brust entflammen, auf dass meine Seele so schmelze wie die Seele Mariä Magdalenä geschmolzen ist, auf dass ich geformt und in Dir vereint werde und in Dir bleibe, wie auch Du in mir bleibst?«³⁴ An dieser Stelle wird Maria Magdalena, das berühmteste Bild der Braut, ohne Umschweife in einer Gartenallegorie mit dem Liebesmystizismus eng geführt – dem *Minnengaert*, in dem die Seele freudig spielt.

Wohlig in Duft und Geschmack ist der Garten durch die Nähe Gottes und den mystischen Bund, der sich darin birgt. »Stehe auf, Nordwind, und komme, Südwind, und wehe durch meinen Garten, dass seine Wurzeln triefen! Mein Freund

nis heranzuführen, warum sollten dann nicht auch Blumen und Früchte als Motive in Malereien und anderen Kunstformen ähnliche spirituelle Funktionen erfüllen? Falkenburg vertritt den Standpunkt, dass es »im Lichte der ›gespiegelten Frömmigkeit‹ möglich ist, bei der näheren Betrachtung der Gartenanlagen bessere Einsichten ins Wesen des Verhältnisses zur Andacht zu erlangen, die an den Gebrauch von Früchten und Blumen in *Andachtsbildern*³⁴ geknüpft sind.«³⁵

Diese Schlussfolgerung gilt auch für die eingefassten Gärten als Topos und visuelles Motiv, das aus sich heraus die (mystischen) Freuden des Gartens heraufbeschwört und damit seinem Wesen nach vielleicht als »wohlduftend« und sogar wohlschmeckend angesehen werden kann. In der 1548 veröffentlichten Abhandlung *Een seer schoen devoet boecxken gheheten der Minnengaert* (*Ein schönes, frommes Buch genannt Der*

³⁴ Im Original auf Deutsch. Anm. d. Ü.

³⁵ Reindert L. Falkenburg: *The Fruit of Devotion* (wie Anm. 33), S. 83.

³⁶ Ebd., S. 34.

komme in seinen Garten und esse von seinen edlen Früchten.« (Das Hohelied Salomos, Kapitel 4, Vers 16) Der Duft des Gartens gleicht dem des verlorenen Paradieses. Schlussendlich riecht der Garten auch deshalb wohlrig, da sein Wohlgeruch eine einzigartige, immaterielle und flüchtige Fortbewegungsweise gestattet: Er verführt die Seele dazu, sich auf Wolken aus Duft zur Essenz hinforttragen zu lassen.

Wer dem Geruch folgt, erreicht den letztendlichen Bestimmungsort ohne körperliche Strapazen. Dieser Bestimmungsort ist anamnestisch und archetypisch, da die Spur des Geruchs fürs Erste über das Paradies und Jerusalem hinaus führt. In der anamnestischen (geruchsbasierten) Reise wird das Höchste schlechthin verinnerlicht, namentlich die Rückkehr zum Selbst, das Erwachen aus dem Kreislauf von Leben und Tod, sowie die *gnosis*, die im Garten verblieben ist, nachdem es zum verhängnisvollen Biss gekommen war. In der vorsprachlichen Sphäre des duftenden Gartens und in der Geborgenheit einer mentalen, regressiven Reise zu einem unbekanntem Zielort, offenbart sich uns ein unsagbares, flüchtiges Geheimnis. Duft hinterlässt uns in einer Landschaft aus Erinnerungen und Intuition. Wie eine kaum wahrnehmbare Brise – ein Lufthauch, gerade mal ein Seufzen – gestattet er eine flüchtige Erkenntnis, die im Moment, da sie sich einstellt, schon verloren geht. Und tatsächlich, unserem Blick entging nicht, wie einige der zierlichen Elemente erzitterten, so etwa die Perlen oder kleinen Blättchen. Denn die eingefassten Gärten reagieren auf unseren Atem, den Wind etc. Sie sind schon aus sich heraus »performativ«.

4. Hortikultur. Den Garten gestalten und pflegen³⁷

Die Bedeutung der hervorstechenden *formalen* Aspekte dieses Phänomens ist bislang unterbeleuchtet geblieben. Zwar haben wir die eingefassten Gärten als Beispiele für den *horror vacui* beschrieben, als wuchernde Reliquienkunst, als eine Form der Montage und mixed media sowie hinsichtlich ihrer Funktion als kollektive Auflistung. Diese Eigenschaften lassen sie aus dem zeitgenössischen stilistischen Kanon herausragen und wurzeln sicherlich im sensorisch-haptischen Schaffensprozess. Schließlich sind sie alles in allem unauflösbar mit einer prozessualen »Handarbeit« verknüpft. Ein Garten ist daher nie vollendet. Eingefasste Gärten weisen ihre eigene, kreative Hortikultur auf: Ein Kontinuum des Wachstums,

³⁷ Ich diskutiere dies auch in: Barbara Baert: Echoes of Liminal Spaces. Revisiting the Late Mediaeval ›Enclosed Gardens‹ of the Low Countries. (A Hermeneutical Contribution to Chthonic Artistic Expression), in: Antwerp Royal Museum Annual, 2012 (erschienen 2014/15), S. 9–45.

in dem der tatsächliche Schaffensprozess als Signifikant auftritt: verhüllen, umstülpen, besticken, nähen, ergänzen, abtrennen, applizieren, weben, verklumpen, stopfen, anheften, häkeln, stecken, falten, wickeln etc. Im Universum der eingefassten Gärten manifestieren sich, kurz gesagt, die schaffenden Hände als subversive und greifbare Lotsungen hin zu einer tieferen Bedeutungsebene.³⁸

Eingefasste Gärten streifen eine *écriture*, die Dezentralisierung, Fragmentierung, Wucherung sowie den ausgefranzten Konturen und dem Unbegreiflichen die Reverenz erweist. Ich zitiere Paul Vandenbroeck: Eingefasste Gärten bilden

»ein übersinnliches Transportmedium für ins Unendliche wuchernde Verbindungen. Die Oberfläche wimmelt vor zahllosen, ineinandergreifenden Fugen und netzförmigen Strukturen. Doch nichts gleicht dem anderen. Alles ist im sanften, kaum spürbaren Wandel begriffen. Zwar nicht auf die Weise eines Rhizoms oder Wurzelstocks, sondern wie ein endlos andauernder Balanceakt zwischen regem Überfluss und Ordnung, zwischen Lesbarkeit und *krypton*. [...] Der Garten ist wie eine Meditation über das Unbegreifliche und endlose Formen der Interferenz und Konnektivität, in der Bild und Wort untauglich werden. [...] Für die Herstellung brauchte es beträchtlich viel Zeit [...] Es brauchte unendlich viel *unbewusster Klarheit* (Konzentration), um das Werk bis zu dieser Perfektion reifen zu lassen. Nur die buddhistischen Mönche arbeiten auf ähnliche Weise viele Jahre, wenn sie beispielsweise ihre hauchdünnen, zarten Sandmandalas legen, Übungen in mystischer Verlassenheit, bei denen sie jegliche Ich-Gerichtetheit vom Ego abblättern. Spitzenarbeit [wie auch eingefasste Gärten] entstehen zu lassen, war nur möglich anhand der, was das betrifft unausgesprochenen, Unterwerfung unter das Unbegrenzte, während man zugleich im Hier und Jetzt an etwas von mikroskopischer Größe arbeitet, und anhand der Preisgabe des Ichtriebs. Eine Analogie dazu bilden nach unserer Auffassung gewisse Musikgenres, die subtile Verschiebungen (*variations*), tonale Übungen und Ricercare entwickeln.«³⁹

Sticken, Klöppeln, Knoten, Stülpen, Einwickeln und das gesamte semantische Feld dieses Zusammenhangs bilden die körperlichen *variations* dessen, was geschieht, wenn Fingerspitzen mit Fäden in Berührung kommen.⁴⁰ Tim Ingolds Erläuterungen sind im Kontext dieser Betrachtungen von grundlegendem Wert,

³⁸ Siehe auch Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1989.

³⁹ Paul Vandenbroeck: *The energetics of an unknowable body: the sacred and the aniconic-sublime in early modern religious culture*, in: Paul Vandenbroeck und Gerard Rooiackers (Hg.): *Backlit Heaven*, Mecheln 2009, S. 174–204, hier S. 200.

⁴⁰ Ellen Harlizius-Klück: *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*, Berlin 2004, ist eine herausfordernde Studie, die von semantischen Wurzeln im Griechischen ihren Ausgang nimmt, indem sie das linguistische Idiom rund ums Weben

insbesondere, wenn es um die tiefere Bedeutung dessen geht, was es heißt, etwas mit Fäden zusammenzubinden, um damit Knoten oder komplexere Muster und dekorative Schemata, oder kurz: tektonische Strukturen hervorzubringen.⁴¹ Eine typische tektonische »Architektur« oder »Kulisse« der eingefassten Gärten ist das Maschenwerk aus *paperolles*, fragilen Papierzylindern. Sie sind wie die Grundbausteine einer Wand, vergleichbar mit einem über einer Oberfläche angeordneten Perlennetz. Als einzelnes Element jedoch stellt die *paperolle* eine geheimnisvoll eingerollte Verhüllung dar, die Ummantelung eines Etwas, das zugleich ein Nichts ist.⁴² *Paperolles* bringen die grundlegende hermeneutische Balance zwischen Technizität und Verzierung zum Ausdruck. Innerhalb dieser Balance bleibt die Idee des Versteckens, der Umhüllung und daher also auch des »bergenden Aufhebens« greifbar. Auf was es ankommt, ist eine Form stofflichen Charakters, die eine Technik des Verhüllens darstellt, eine kreisrunde Perle, ein Stein einer Mauer, ein endloses Netz, ein Gewebe, eine Membran.

Mit einer abschließenden Reflektion über das »Anfertigen« und Zeitbegriffe möchte ich diesen Abschnitt zu Ende bringen. Das nötige Handwerk, um eingefasste Gärten anzufertigen, verzaubert Zeit in zweierlei Hinsicht: Als Zeit, die etwas ummantelt wie ein dickflüssiger Gelee und weiterzieht, und als Zeit, die etwas kokoonartig einkapselt, die das Schicksal ummantelt, es buchstäblich einrollt, einbindet und einhüllt und das Flüchtige des Moments ins geborgene Detail überführt. Mit dieser Einführung des Aspekts der »Zeit«, verdeutlicht sich, wie eingefasste Gärten die Szenografie intensivster Meditation bilden. Intensive Arbeiten und im einzelnen repetitive Routinen, wie etwa Stick- und Webarbeiten, begünstigen einen konzentrierten Flow: Die Hände scheinen unter diesen Umständen automatisch und vom Körper losgelöst zu arbeiten, als wären sie Geschöpfe in einem abgeschiedenen, autonomen Zustand. Die »kunstschaffend-gesinnte« Hand als Automaton mit eigenem Gedächtnis wiederum bedingt neue, für diesen Flow günstige Umstände: Die der Meditation und des spirituellen Gebets. Die rhythmische Übersetzung von Handarbeit in Klang, Lied und Sprache könnte als mnemonisches Hilfsmittel gedient haben, um komplexe Handwerks-

analysiert. Die Autorin findet Spuren der Ursprünge der Mathematik als kosmologisches Modell.

⁴¹ Tim Ingold: Bauen Knoten Verbinden, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 6/1 (2015), S. 81–100, hier S. 85: Die Bedeutung von Technizitäten hat einerseits zu tun mit der Fähigkeit, Knoten zu formen, in Verbindung zu bringen, und andererseits mit derjenigen, durch sie hindurchzuschneiden – das heißt, in der Komplementarität von Weben und Zimmerhandwerk, Textilien und Holzwerk.

⁴² Eine Gruppe Konservatoren wird sie vorsichtig öffnen. Es dürfte interessant sein zu sehen, ob das Papier in bedeutungsvoller Absicht wiederverwendet wurde oder nicht, beispielsweise mit besonderen Texten oder darauf geschriebenen Wörtern.

griffe im Umgang mit Textilien zu erleichtern. So etwa im Fall der ins komplexeste Extrem gesteigerten Form des Knüpfens, nämlich der Spitzenarbeit.⁴³ Nun »singen« die Hände ihre gewitzten Liebesduette mit leisen, wolligen Stimmen. Nun erreicht das Sensorium einen Zustand der Synästhesie, in dem Sehen und Hören (und Riechen) einen tiefen Pakt mit der Meditation eingehen.

5. Zusammenfassung. Ein Nest rahmen

Die Gärten wahren Distanz, indem sie sich der wohlbekanntesten Gattung des Altarretabels, dem »Möbelstück« und der *Wunderkammer*⁴⁴ angleichen. Die Rahmung fügt dem eine Ahnung der Abgrenzung hinzu, was darauf verweist, dass eingefasste Gärten kein Stück verwahrlosten Wildwuchses darstellen. Dies kennzeichnet sie als ein Werk der Hortikultur, nicht der Wildnis, die sich im Gegensatz zum Garten tatsächlich zu einer devianten Form von Spiritualität zählen lässt. Zweitens dient der Rahmen als Tor, das besonders effizient zum Zweck der andächtigen Verinnerlichung dient.⁴⁵ Er macht die Implosion der Energie erträglich. Er lindert die Erscheinung des *horror vacui* der eingefassten Gärten. Das skopophile Element wird in einem straffen Kokoon gewahrt; vom Rahmen wird es gezähmt. Mit Aby Warburg könnte man sagen, dass der Rahmen den Aspekt der *nomadischen Bildlichkeit* in Schranken verweist; er konzentriert den Blick auf den Innenraum. (Das Gegenteil wäre unerträglich im Zusammenhang eines *horror vacui*, in dem die Dinge ansonsten »in Stücke brechen« würden und das Zentrum »nicht zu fassen« wäre, um Yeats zu zitieren)⁴⁶ Drittens ist der Rahmen im Fall der eingefassten Gärten nicht bloß ein Rahmen. Tatsächlich handelt es sich bei eingefassten Gärten eher um einen »Raum«, sodass sich der Rahmen eher als Behältnis denn als Rahmen auffassen lässt. Schlussendlich kann dieser Raum auch geschlossen werden, wenn er nicht mehr benötigt wird.

Lassen sich die eingefassten Gärten also, auf Grundlage der Raritäten und Reliquien darin, der darin aufbewahrten Perlen, auf Grundlage ihrer Funktion als heimähnliche Zufluchtsstätte und der Techniken des Einbindens, Knüpfens, Nähens, Klebens und Verklebens, sowie schlussendlich der psychoenergetischen und physischen Benetzung durch die Körper ihrer Erschaffer, lassen sich die eingefass-

⁴³ Ich danke Ellen Harlizius-Klück und Marie-Louise Nosch für ihre Hinweise in Seminaren am Centre for Textile Studies, Kopenhagen, 2.-3. Dezember 2013. Zu Mnemotechniken siehe Mary J. Carruthers (Hg.): *Rhetoric beyond Words. Delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, Cambridge 2010.

⁴⁴ Deutsch im Original. Anm. d. Ü.

⁴⁵ Jose Ortega y Gasset: *Meditations on the Frame*, in: *Perspecta*, 26 (1990), S. 185–190.

⁴⁶ Nach William Butler Yeats (1865–1939) in *The Second Coming*, 1919.

ten Gärten also nicht genauso gut als »Nester« bezeichnen?⁴⁷ Etymologisch steht der Begriff »Nest« über »Nische« mit der Auffassung der eingefassten Gärten in Verbindung. Das französische *niche* leitet sich höchstwahrscheinlich von dem Verb *nicher*, »ein Nest bauen«, ab, das wiederum von Lateinisch *nidicare* oder *nidificare* abstammt, also von *nidus* (Nest).⁴⁸ Die räumliche Konnotation der Nische ging damit aus den formalen Ähnlichkeiten mit der intimsten, um etwas außerordentlich wertvolles und fragiles gelegten Hülle hervor.

In seinen »Poetics of Space« schreibt Gaston Bachelard (1884–1962) folgendes über das Nest:

»Die philosophische Phänomenologie des Nests versetzt einen in die Lage, das Interesse zu erklären, mit dem wir durch ein Album mit reproduzierten Darstellungen von Nestern blättern, oder noch positiver: unser Vermögen, das naive Staunen zurückzuerobern, das uns einst ergriffen hat, wenn wir auf ein Nest gestoßen sind. Dies Staunen hält an und wenn wir heute ein Nest entdecken, führt es uns zurück in unsere Kindheit, oder besser gesagt: zu einer Kindheit, zu den Kindheiten, die wir hätten haben sollen. Denn nur wenige von uns sind vom Leben mit dem vollen Ausmaß seiner kosmischen Implikationen beschenkt worden.«⁴⁹

Die Dialektik zwischen Liebe im Wald und Liebe im Stadtraum ist die zwischen Wildnis und Nest, ja, zwischen Natur und eingefasstem Garten. Ein Nest ist niemals jung; wir kehren dazu zurück, es ist das Zeichen der Rückkehr und der Tagträume.⁵⁰

Deshalb ist die schlussendliche Epistemologie der eingefassten Gärten der »Zustand in Erwartung« und die langsame Tätigkeit der Hände, die einwickeln, nähren, zuknöpfen: Der *manuductus*, der die Choreografie des Wartens übernimmt und in sich einschließt. Er legt Zeugnis ab von der langen Arbeitstradition, die sich wenig darum schert, neue Gestaltungsformen und Motive hervorzubringen, sondern stattdessen auf das Wachstum der Dinge durch handwerkliches Können fokussiert und somit dem schöpferischen Geist der Natur ähnelt. Das textile Handwerk der *Besloten Hoffes* stellt daher nicht bloß ein passives Behältnis für göttliche Macht dar, sondern *hegt sie aktiv ein*.

Aus dem Englischen von Thomas Groh

⁴⁷ Tim Ingold: Bauen Knoten Verbinden (wie Anm. 42), S. 85.

⁴⁸ Vgl. <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/nisi>.

⁴⁹ Gaston Bachelard: The Poetics of Space, übersetzt von Maria Jolas e.a., New York 2014, S. 114.

⁵⁰ Ebd., S. 119.

Appearance In-Itself, Data-Propagation, and External Relationality

Towards a Realist Phenomenology of »Firstness«

Mark B. N. Hansen

1. A Phenomenology of the Diagram?

It is German media archaeologist, Wolfgang Ernst, who discerns the nexus binding contemporary media and diagrammatology: »The media-archaeological approach,« writes Ernst, »is in fact about the unrevealing of symbols, signals, and information. In the age of technology-driven media, both material archaeological strata and the symbolical order of the archive are progressively being conceived as essentially processual by nature, to be deciphered as operative diagrams—close to what Charles S. Peirce defined as »diagrammatic reasoning.« Humans almost irresistibly relate to images in an iconologic way, to sound in a musical way, and to texts in a hermeneutic way. But there is a kind of knowledge that can instead be uncovered from within the visual, acoustic, or textual endodata: entering the digitized record itself (data immersion), which is the media-archaeological gaze that can be performed by algorithmic machines of information processing better than by human perception. Such informatized organization of knowledge generates diagrams (which is also the Deleuzean interpretation of the Foucauldian archive)—infomapping.«¹

For my purposes, what is most striking here is the implicit call Ernst advances for a diagrammatic phenomenology. (By this, again, I mean a phenomenology—a logic of appearance—that is rooted not in the constituting activity of subjects or consciousnesses, but in the self-manifestation of data itself.) When Ernst dismisses iconological, musical, and hermeneutic modes of sensing in favor of the »digitized record itself,« he necessarily raises the question whether and how processual diagrams can manifest the operability of media and to »whom« or to »what« such manifestation is destined. Does it still make sense to speak of the destination and reception of appearances, if the latter are generated »automatically« by the digitized record itself as part of its normal operability? And does it still make sense to

¹ Wolfgang Ernst: *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis/London 2013, pp. 27–28.

link these appearances to humans, if the digitized record operates outside of the range of human modes of sensing? How can—and indeed, *can*—media be said to appear to humans at all?

Precisely because of his effort to develop a non-subjective, pre-experiential phenomenology, Charles Sanders Peirce, the great American mathematician–philosopher–semiotician, can help us address these important and troubling questions. By developing a logic of appearance *that is independent of any reception of appearance in or by a subject*, Peirce facilitates an understanding of phenomenology as »self-manifestation of data.« And to differentiate it from orthodox (subjective) phenomenology, Peirce invents a new term: what he calls »Phaneroscopy« is the study of the »phaneron,« a concept that designates something like »appearance in itself,« the way the world appears, independent of its appearance *to* anyone or anything. Following Peirce’s lead, I shall try to sketch a non-subjective, pre-experiential, *realist* phenomenology of the diagram that enfolds potentiality into phenomenology: what diagrammatic appearance makes appear is precisely the potential of (pre-relational) quality (»Firstness«)—to become actualized in particular existent qualities or experience (»Secondness«). For this reason, such a realist phenomenology will also simultaneously constitute a media aesthetics of »Firstness.«

At the core of all of Peirce’s diverse philosophical contributions lies a certain commitment to realism, a fundamental distinction of what is real from what is existent: »Existence,« Peirce writes, »is a special mode of reality. [...] Reality in its turn is a special mode of being, the characteristic of which is that things that are real are whatever they really are, independently of any assertion of them.«² It is this distinction that secures the radicality of Peirce’s philosophical project: the autonomy of the real informs Peirce’s attempt to derive the basic categories of reality solely on the basis of »experience, in the sense of whatever we find to have been forced upon our minds.«³ This means that—and here Peirce stands opposed to any transcendental philosophy—the pre-experiential domain of Firstness, though it is real as such, only comes into being in and through experience. This radical beginning serves to differentiate Peirce from his noteworthy predecessors, Aristotle and especially Kant, as well as from his more famous contemporary, Husserl. By deducing the real *from the existence it itself conditions*, Peirce’s philosophy makes good on Husserl’s dream to go back to the things themselves: »Peirce’s derivation of the basic categories, by going ›back to the things themselves,‹ involves

² Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*, Harvard University Press 1958, 6.349, cited in Gérard Deledalle: *Charles Sanders Peirce’s Philosophy of Signs: Essays in Comparative Semiotics*, Bloomington, IN 2000, p. 71.

³ Charles Sanders Peirce: *Carnegie Application, Statement*, Ms L 75, cited in William L. Rosensohn: *The Phenomenology of Charles S. Peirce: From the Doctrine of Categories to Phaneroscopy*, Amsterdam 1974, p. 37.

no presuppositions, no prejudgements about ›things‹ in the external world (whether *noumena* or ›unknown causes‹ originary of sensation), or transcendental egos ›doing‹ the thinking [...].⁴

This radical and self-contained inauguration of philosophy on the basis of just what is there in front of the mind (where mind need not be *human* mind)—or, more precisely, just whatever is the case—also serves to make Peirce's philosophy a phenomenology, albeit one of a particular sort. In contrast to the ›phenomenon,‹ understood as that which appears to *someone or something* (in phenomenology, most often, to *consciousness*), the phaneron simply is what is there, what is apparent or whatever is the case, *independent of the fact of its being perceived or even of its being presented to someone or something*. The phaneron is, therefore, precisely what is there in the beginning, and what constitutes the bedrock of Peirce's realism; it is the source for the inauguration of philosophy as well as the concept that defines what constitutes the all-important category of *Firstness*.

This fundamental connection of the phaneron to Firstness is crucial for my effort to deploy Peirce as a resource for reconceptualizing phenomenology. Phaneroscopy—here in stark contrast to orthodox phenomenology—*decouples* the issue of access from the status of reality. Firstness ›prescinds‹ the reality or presence of what is apparent from everything else, including any receptive activity whatsoever: ›the idea of the absolutely first,‹ says Peirce, ›must be entirely separated from all conception of or reference to anything else.‹⁵ In some ways reminiscent of the primordial impression of Husserlian phenomenology, at least on the radical account given it by Levinas,⁶ Firstness designates a category of reality that is absolutely removed from the domain of experience. Just as the primordial impression rests at

⁴ Rosensohn: *The Phenomenology of Charles S. Peirce* (as note 3), p. 30.

⁵ Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*, Harvard University Press 1958, 1.357, cited in Deledalle: *Charles Sanders Peirce's Philosophy of Signs* (as note 2), p. 9.

⁶ ›[...] when it turns out that this consciousness in the living present, *originally* non-objectifying and not objectified, is thematizable and thematizing in retention, without losing the ›temporal place‹ which gives ›individuation,‹ *then we see the non-intentionality of the primal impression fitted back in the normal order, not leading to the hither side of the same or of the origin*. Nothing enters incognito into the same, to interrupt the flow of time and interrupt the consciousness that is produced in the form of this flow. A putting the self-identity of the living present out of phase, a putting of the phases themselves out of phase, in the intentionality of retentions and protentions, the flow looks like a multiplication of modification dispersing from the living present. In Husserl the time structure of sensibility is a time of what can be recuperated. The thesis that the non-intentionality of the primal retention is not a loss of consciousness, that nothing can be produced in a clandestine way, that nothing can break the thread of consciousness, excludes from time the irreducible diachrony whose meaning the present study aims to bring to light, behind the *exhibiting of being*«. Emmanuel Levinas: *Otherwise Than Being, or, Beyond Essence*, transl. by Alphonso Lingis, Duquesne University Press 1999, p. 33 (emphasis added).

a remove from the modifications that retention and protention impose on it (and that serve to *correlate* it with a mode of receptivity), so too is Firstness at a remove from the events into which it will come to be implicated. Put another way, both the primordial impression and Firstness demarcate a level of reality that is, in itself, fundamentally *inaccessible*.

It is this withdrawal of Firstness from any direct access that makes Peirce's phaneroscopy a »logic,« and not a psychology or a phenomenology of consciousness. The radical self-containment of Firstness both motivates and explains the double operation of Peirce's categories, which must function ontologically *and* gnoseologically.⁷ Asking whether there is a »parallelism« between these two distinct operations of the categories, Gerard Deledalle comes to the following striking conclusion:

»The ontological categories are logical, the gnoseological categories are psychological [...]. Which explains the distinction between phaneron and phenomenon, not because they are two different things, but because there are two different approaches: one logical (phaneron), the other psychological (phenomenon). [...] as thought gnoseologically [the categories] are conscious and then Third, as ontological they are real, that is to say, according to Peirce's definition of reality, either a possibility, or a fact, or a law. A logician as a human being deals, like a physicist, with objects *completely different from the consciousness he may have of them*. But he *cannot* think them without »instances,« or »occurrences,« or, to use the Peircean neologism, *replicas* of which he is aware and of which he has »in his mind« an image or icon [...].«⁸

Deledalle's distinction highlights the radicality of the phaneron, or more precisely, the radicality of the phaneron *as Firstness*: restricted to its status as phaneron, the phenomenon is pre-experiential and remains fundamentally disjoined from any means of access or form of presentation, whether this be through consciousness or through datafication.

⁷ Deledalle makes this distinction between these two operations of the categories, based on this passage from Peirce: »[T]he first, the second, and the third are all three of the nature of thirds, or thought, while in respect to one another they are first, second, and third. The first is thought in its capacity as mere possibility; that is mere *mind* capable of thinking, or a mere vague idea. The *second* is thought playing the role of a Secondness, or event. That is, it is of the general nature of *experience* or *information*. The third is thought in its role as governing secondness. It brings the information into the mind, or determines the idea and gives it body. It is informing thought, or *cognition*. But take away a psychological or accidental human element, and in this genuine Thirdness see the operation of a sign« (1.537), cited in Deledalle: Charles Sanders Peirce's Philosophy of Signs (as note 2), p. 72.

⁸ Deledalle: Charles Sanders Peirce's Philosophy of Signs (as note 2), p. 72 (emphasis added).

It is precisely this absolute disjunction of the phaneron from any presentation, of Firstness from its mediation by Thirdness, that makes Peirce's phaneroscopy so valuable for rethinking the phenomenon in the context of our contemporary data revolution: as the radically withdrawn kernel of any imaginable phenomenology, the phaneron is *agnostic* concerning how it is accessed. The phaneron can accordingly be accessed by a variety of approaches—or as Peirce would put it, through a variety of *replicas*—each of which determines how the phaneron is correlated with experience. The operation of replication through which the phaneron can be accessed is always and necessarily *indirect* and *subsequent* to its radical »reality« as pure quality; as such, access has absolutely no bearing whatsoever on the reality of the phaneron itself, though it certainly matters for how—and how much of—that reality comes into appearance. It is precisely in this sense that Peirce's phaneroscopy informs what I am conceptualizing as a realist, diagrammatic phenomenology: as replicas that give access to the phaneron (the appearance of the world as such), diagrams are far more capacious than consciousness or any of its avatars.

2. »Realist Phenomenology«

Peirce's phaneroscopy constitutes the basis for what I would like to call »realist phenomenology.« As its »first principle,« such a phenomenology stipulates that access is a logical, and *not* a psychological or subjective, matter. By insisting on the absolute resistance of reality—the phaneron—to any direct access, a realist phenomenology categorically decouples reality from subjectivity and institutes in the place of a founding consciousness (or any of its avatars) a semiotic logic that operates in strict accord with the triadic structure of reality. One crucial consequence of this displacement of consciousness by semiosis is that the phaneron, i.e., Firstness, cannot be directly known, perceived, or intuited, and is always at an unbridgeable remove from any direct access. In this, it differs not simply from orthodox phenomenology (Husserlian), but also from developments with which it might seem to resonate, including the »objective phenomenology« proposed by Alain Badiou and Daniel Dennett's »heterophenomenology.«⁹

By pluralizing modes of access to the phaneron, Peirce's phaneroscopy allows us to ask whether the type of replica at issue in any given experience makes a difference to the scope of the access it affords and thereby to experience itself. This, again, is precisely the issue at stake in Ernst's suggestion that diagrams might prove

⁹ Daniel Dennett: *Who's On First?: Heterophenomenology Explained*, in: *Journal of Consciousness Studies* 10/9–10 (2003), pp. 19–30; Alain Badiou: *Logics of Worlds (Being and Event II)*, transl. by Albert Toscano, London/New York 2009, p. 39.

more successful than qualitative phenomena in providing access to the technical processes of today's cultural objects, and in mediating them for experience. We must therefore ask: Do diagrams constitute different kinds of replicas than thoughts or contents of consciousness? If they do, can they serve to open mediated, indirect access to the phaneron via experiential modes that exceed the scope of consciousness? And can they do so even though they can only be known to do so if they are thematized *by consciousness*?

It should be self-evident that my answer to all of these questions is an unqualified »yes.« The diagram can usurp consciousness's role as phenomenologizing agent precisely and only because both diagram and consciousness stand in the exact same functional relation to the phaneron: both are replicas that are absolutely disjoined from any direct access to the phaneron and to Firstness. Where they differ is precisely in their scope: contrasted with consciousness as replica—a replica that reduces the phaneron to a content of consciousness—the diagram-replica can deploy the full resources of Peirce's semiotics.

As one of the ten types of signs in Peirce's 1903 semiotics, the Dicisign is distinguished by its capacity to convey information not only about its object, but about the very referential relation between itself and its object. In this sense, the Dicisign can be said to have two objects: the real object (its »primary« object) and the represented referential relation (its »secondary« object). Insofar as the Dicisign functions as a »representation of the indexical relation« between the sign itself and its object (while at the same time actually representing that object itself), it operates as an indexical relation of secondness linking together the real object it indicates with the qualities (Firstness) it iconizes: »These two parts must be represented as connected; and that in such a way that if the Dicisign has any Object, it [the Dicisign] must be an Index of a Secondness subsisting between the Real Object represented in one represented part of the Dicisign to be indicated and a Firstness represented in the other represented part of the Dicisign to be Iconized.«¹⁰

Two important consequences follow from this twofold operability of the Dicisign: first, it opens the possibility to link the sign's representation of its object to the qualities it iconizes (Firstness)—that is, to actualize Firstness as Secondness—in a way that is *fully autonomous from consciousness or mind, narrowly considered*; and second, it facilitates the drawing of a distinction of the specific parts—the qualities—of the »dynamical object« with which the sign stands in indexical connection *from* the dynamical object itself, and it holds these two relations separate *such that its presentation of quality is in no way a function of its representation of the object*. The former relation, the presentation of qualities, is called the »immediate object,«

¹⁰ Frederik Stjernfelt: *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Dordrecht 2007, p. 69.

and is—to quote Peirce himself—»only a possible presentment of a dynamic object, a fragment of it, the rest being held in reserve«; it follows—and this is a crucial point—that there is nothing in the immediate object to prevent contradictory attributes being separately possible of it.«¹¹ In light of this distinction between immediate and dynamical object, we must understand the relation of secondness generated by the Dicsign to be a relation of potentiality: because it maintains a double sign relation, to the object itself and to the *specific or »immediate« connection to some elements of the object's mediation of Firstness (quality)*, the Dicsign remains open to variant, potentially impossible, objectal mediations of Firstness (quality). What the Dicsign presents, then, is a second that is excessive in relation to its own signification, and whose excess expresses—albeit in the mode of relationality, or better, of non-actualized but still actual relationality—the potentiality of the Firstness or quality it actualizes. As a second whose »content« is relationality itself, the Dicsign is the privileged semiotic agent of diagrammatic phenomenology.

This excess of secondness in relation to its own signification is precisely what informs the »generative« power of diagrams following Peirce's understanding of them. The diagram is a subtype of the icon (one of the three major sign types in all of Peirce's categorizations) that represents relations of an object through analogy with its own constitutive relationality: it is an icon that represents the »relations [...] of the parts of one thing by analogous relations in their own parts [...]«¹² This homology of relational form is precisely what renders the diagram a technology for experimentation with relationality itself: as Peirce takes pains to emphasize, we can experiment with the potentiality of an object by varying the relationality of the diagram for that object. As such, diagrams possess the potential to expand the margin of openness that, for Peirce, characterizes deduction, and even more so, abduction: what is at issue in diagrammatic variation is the potential to imaginatively experiment upon an image (the diagram itself, i.e., a type of image whose relations present a complete analogy with the parts of the object represented) in order to »discover unnoticed and hidden relations among the parts,«¹³ or better, relations that are only potential within or in relation to the actualized diagram.

As contrasted with phenomenological consciousness, which assimilates Firstness as its *sensory content*, the diagram allows the excess of Firstness to persist. Whereas consciousness thus reduces the constitutive excess of Firstness to something completely actualized and completely contained within it, the diagram preserves it in

¹¹ Charles Sanders Peirce, cited in Stjernfelt: *Diagrammatology* (as note 10), p. 99.

¹² Charles Sanders Peirce, from *The Essential Peirce*, vol. 2, p. 274, cited in Matthias Bauer and Christoph Ernst: *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010, p. 43.

¹³ Charles Sanders Peirce: *On the Algebra of Logic*, cited in Stjernfelt: *Diagrammatology* (as note 10), p. 268.

the mode of potentiality, alongside whatever particular actualizations it operates. To appreciate the phenomenological significance of this distinction, we could once more invoke the early Levinas's criticism of Husserl for compromising the autonomy of sensation.¹⁴ The key point for both Levinas and Peirce is that sensation or Firstness *does not originally have the form of conscious content* (and indeed, need not take this form at all): the imposition of this form radically denatures sensation (or quality), transforming it from a heterogeneous force of worldly materiality (phaneron) into a building block of consciousness that exercises its power exclusively within and as an element in the latter's constitution and operation.

By contrast, the diagram—precisely because it represents its object by channeling that object's qualities semiotically, rather than through sensation restrictively understood as the content of consciousness—has access to what one Peirce commentator calls the extra-sensory, »aesthetic dimension« of experience, »a world of phenomena too often neglected by students of psychology and even philosophers« that encompasses a »range of qualities of feeling [...] far beyond the usual continua of sensible qualities, which include colors, tastes, odors, sounds, aches and other bodily feelings.«¹⁵ As the agent of such »extra-sensory« presentation of Firstness (worldly sensibility), and in stark contrast to consciousness, the diagram thus operates in relation to an excess that lies »outside« of the relations it actualizes. This excess provides what we might think of as a diagrammatic »possibility space« for the non-egoic or »machinic« imaginative variation for which diagrams serve as vehicles. The operator of such variation is diagrammatic relationality itself, or what Peirce calls »general mind,« and the imagination at issue here is an operation of semiotic experimentation on the possibility space of Firstness.

3. From Relational to Open-Ended Databases

Having established how diagrams can displace consciousness and assume the role of replica that phenomenalyze the phaneron, we can turn to the indexical operation of contemporary topological media in order to explore how contemporary databases operationalize diagrammatic potentiality. Let us reiterate the crucial role played by *external relationality*—on the one hand, for the abstract potential for databases to »data-fy« and interconnect literally everything in the world, and, on the other, for the concrete development of database form from the heyday of the relational paradigm in the 1970s until the open-architecture world wide web of today. Fruit of the reconceptualization of data as relation, external relationality

¹⁴ Levinas: *Otherwise Than Being* (as note 6).

¹⁵ Rosensohn: *The Phenomenology of Charles S. Peirce* (as note 3), p. 81.

constitutes the most fundamental and most important accomplishment of the relational paradigm and the core of its legacy to the future of computing.

The reconfiguration of data as relation is facilitated by a certain deployment of set theoretical logic. On the relational paradigm, every relation is conceptualized as a set of subsets of data, a set that Edward Codd, the father of the relational database, names a »Tupel.« Every Tupel is a collection of elements and, for that simple reason, possesses the same structure as every other Tupel. In his 1970 paper on the relational model, Codd emphasizes this structural homology, together with its mathematical (set theoretical) provenance: »The term *relation* is used here in its accepted mathematical sense. Given sets S_1, S_2, \dots, S_n (not necessarily distinct), R is a relation on these n sets if it is a set of n -tuples each of which has its first element from S_1 , its second elements from S_2 , and so on. We shall refer to S_j as the j th *domain* of R .«¹⁶ Every specific collection of elements constituting a Tupel correlates with a distinct entity, about which that Tupel bears information. As a result, as Matthias Burckhardt points out in his recent mediatheoretical study of databases, the formal description of entities and their inter-relations stand in the foreground, even though they are conceptualized as relations of sets of n -tuples, which is to say, as collections of information about entities. As Burckhardt points out, the modelling of entities on the basis of set theory renders them so many distinct collections of information that make up distinct parts of the total information collection comprising the database as a whole.

The crucial payoff of the relational paradigm, beyond the data independence that forms its reason-for-being,¹⁷ is thus the *dissolution of the distinction between entity and relation*. Because entities are modelled set theoretically as collections of information, »the difference between the One (information about an entity) and the Many (collections of information about entities) is suppressed. Whether a relation contains only one Tupel or a great many Tupels is irrelevant from the set-theoretical perspective, since in either case what is a issue is a relation. In this sense, the passage from many to one can be conceptualized and formalized as a translation of one relation into another. Moreover, the differentiation between entities and relations is dissolved [...]«¹⁸

¹⁶ E. F. Codd: A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks, in: Communications of the ACM 13/6 (1970), pp. 377–387: 379.

¹⁷ »In contrast [to network models that rely on deductive question-answering systems], the problems treated here are those of *data independence* – the independence of application programs and terminal activities from growth in data types and changes in data representation – and certain kinds of *data inconsistency* which are expected to become troublesome even in nondeductive systems«. Codd: A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks (as note 16), p. 377.

¹⁸ Marcus Burkhardt: Digitale Datenbanken: Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data, Bielefeld 2015, p. 251.

This dissolution of the difference demarcating entities from relations is fundamental not just for the relational paradigm but *for every subsequent development in database design*. By reconceptualizing what an entity is and by modelling every entity as a distinct set—theoretically determined collection of data that is, despite its distinctiveness, not different in kind from other collections of data in a database, up to and including the totality of data constituting that database itself,¹⁹ the relational paradigm has dictated and continues to dictate the terrain on which the datafication of the world takes place. This means that the object-oriented, relational paradigm is articulated on the basis of what is and remains *a potentially open-ended principle of data propagation*.

It is important that we situate the limitations of the relational paradigm in a historical perspective, where they appear less as design flaws than as constraints imposed on the underlying computational algorithms driving database operability, and in particular, on search mechanisms. Codd himself speaks to this situation when he claims that the »universality of the data sublanguage lies in its descriptive ability« and not »its computing ability«: by this, he means to foreground the finite repertoire of possible search paths that is, as it were, pre-instituted from the outset by the database's structural logic: »In a large data bank each subset of data has a very large number of possible (and sensible) descriptions, even when we assume (as we do) that there is only a finite set of function subroutines to which the system has access for use in qualifying data for retrieval.«²⁰ In the relational paradigm, in other words, everything is already »there« in the database; the question is how to find it.

The historical limitations of the relational paradigm ultimately impugn its underlying mathematical structure: it is precisely the finite and pre-instituted, set-theoretically articulated structure of relational databases that hinders the power and scope of their own core innovation: the treatment of entities as relations. In order to tap the full potential of external relationality—the very operation that allows datafication to encompass literally everything in the world—we must consequently dispense with Codd's obsession with data independence (the isolation of internal logic of data storage from its external use or application) in favor of a »schema-free« system of data »whose openness and capacity for connection are not

¹⁹ On this point, Codd notes that »the totality of data in a data bank may be viewed as a collection of time-varying relations« that comprise permutations of its elements: »These relations,« Codd continues, »are of assorted degrees. As time progresses, each n -ary relation may be subject to insertion of additional n -tuples, deletion of existing ones, and alteration of components of any of its existing n -tuples.« Codd: *A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks* (as note 16), p. 379.

²⁰ Codd: *A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks* (as note 16), p. 382.

inscribed in the configuration of the technical information structure« but rather constitute a ›contingent feature‹ of the system.«²¹

The appearance of internet search engines provides a vehicle for just such a development: because they operate according to relations between entities rather than through correlations of internal content, internet search engines mark a fundamental transition point in the recent history of database design. In the process of making discoverable the totality of the information available on the World Wide Web, search engines invest the operation of searching with a new importance: searching is literally what creates meaning, or rather, *relevance*. Burckhardt explains: »The effectiveness of [internet] search engines stems from algorithmic procedures for the ascription of meaning. It is not just the potentially discoverable information that is unknown, but also the rules for the attribution of meaning as well as for the selection of information, which is why the search operation must be treated as a black box. Web search engines also aid in the processing of meaning, although it is not the sense or content of digital information that stands in the foreground, but rather *the relevance of web documents for the searcher*.«²² With the displacement of meaning in favor of relevance, external relationality is liberated from any form of containment in or restriction to a closed data system. No longer tethered to the internal content of data,²³ its creative potential instead arises as a function of its capacity to forge relations via the criterion—and creativity—of relevance: »The quality or relevance of a webpage is not assessed on the basis of internal content [*anhand inhaltlicher Kriterien*], but rather through ›hypertextual citation structure‹ [citing Page and Brin's 1998 paper on the PageRank algorithm].«²⁴

Where external relationality is concerned, however, the search engine paradigm manifests a fundamental limitation. Despite liberating external relationality as just discussed, internet searches must impose a constraint on the data its makes available: searching can only succeed if data is closed off from the open ecology of the web. Burckhardt explains: »Web searches using Google are substantively based on the assembly of the WWW into a database. This translation is however only a first step in the realization of search functionality, a step which allows the user of the Google search engine to interact at best indirectly with the database web table. Far more decisive is the fact that the web is rendered manageable as a whole through the translation of the open net architecture of the WWW into a closed database structure.«²⁵ As this passage makes clear, such translation is the condition for any assembly of data from the radically open WWW to be totalized and thereby

21 Burckhardt: *Digitale Datenbanken* (as note 18), p. 247.

22 *Ibid.*, p. 260 (emphasis added).

23 *Ibid.*, p. 257.

24 *Ibid.*, p. 261.

25 *Ibid.*, p. 264.

made manageable. Although—ontologically speaking—data is no longer contained or stored *in* the database, as it was in the earlier, relational paradigm, the pragmatics of generating useable results compromises whatever gains result from this shift: while documents can be assembled from anywhere on the web, once assembled they must form a closed system or ecology in order to match data to user following the principle of relevance.

It is only with the development of the so-called Semantic Web—understood as one instance of a broader turn to semantic relationality—that this constraint would appear to be overcome. By trading in relevance between documents for relevance based on the *semantic content of documents*, this new paradigm expands the open-endedness introduced by search engines *without imposing any demand for closure*. As Tim Berners-Lee explains, the Semantic Web is intended to enlarge the »universality« of the World Wide Web, the »essential property« that derives from the fact that »anything can link to anything.«²⁶ To do so, the Semantic Web enfoldes the process of meaning ascription *into the computational search procedure itself*; consequently, it dispenses with meaning traditionally considered (meaning as internal content) in order to focus on incorporating and automating the *relevance relation* between documents (or, more precisely, URIs²⁷): »Information varies along many axes. One of these is the difference between information produced primarily for human consumption and that produced mainly for machines. At one end of the scale we have everything from the five-second TV commercial to poetry. At the other end we have databases, programs and sensor output. To date, the Web has developed most rapidly as a medium of documents *for people* rather than for data and information *that can be processed automatically*. The Semantic Web aims to make up for this.«²⁸

The Semantic Web aims, in other words, to create a global, interconnected data space or »Web of Data.« It is able to create such a data space by proliferating external relations through what are called »External RDF links.« Resource Description Framework (RDF) links provide a relational procedure for connecting not just documents, but tangible things and abstract concepts; not only do external RDF links potentially connect anything and everything in the world, they specify the

²⁶ Tim Berners-Lee, James Hendler and Ora Lassila: The Semantic Web, in: *Scientific American* 284/5 (2001), pp. 34–43: 37.

²⁷ URI is an acronym for »uniform resource identifier.«

²⁸ Berners-Lee, Hendler and Lassila: The Semantic Web (as note 26), p. 37 (emphasis added). »Most of the Web's content today,« Berners-Lee et al. reiterate, »is designed for humans to read, not for computer programs to manipulate meaningfully. Computers can adeptly parse Web pages for layout and routine processing—here a header, there a link to another page—but in general, computers have no reliable way to process the semantics [...].« Berners-Lee, Hendler and Lassila: The Semantic Web (as note 26), p. 36.

nature of the connection between the entities they link (e.g., *mybook* forSaleIn *thatbookshop* locatedIn *mycity*²⁹). »RDF links describe the relationship between two resources. RDF links consist of three URI references. The URIs in the subject and the object position of the link identify the related resources. The URI in the predicate position defines the type of relationship between the resources.«³⁰ As links that connect resources served by different linked data sources or, alternatively, URIs from different namespaces, external RDF links are fundamental for the Web of Data: they are both »the glue that connects data islands into a global, interconnected data space« and what enables »applications to discover additional data sources in a *follow-your-nose* fashion.«³¹

As a procedure to *forge* what Gilles Deleuze calls »produced resemblance,« RDF links provide a concrete means for external relationality to realize its radical creative potential. »[...] resemblance is a product,« Deleuze writes, »when it appears abruptly as the result of relations that are completely different from those it is supposed to reproduce: resemblance then emerges as the brutal product of nonresembling means. [...] a sensible resemblance is produced, but instead of being produced symbolically, through the detour of code, it is produced »sensually,« through sensation. The name »aesthetic Analogy« must be reserved for this last eminent type, in which there is neither primary resemblance nor prior code, and which is both nonfigurative and noncodified.«³² Despite its origin in an analysis of painting as an analogic artform, Deleuze's concept of produced resemblance provides a precise and incisive account of how diagrams, as opposed to code, can inject (or reinject) sensibility into the digital. Since diagrams are compositions of an open and disparate qualitative field of »pure icons« that »range far beyond qualitative similitude,«³³—compositions of the radically heterogeneous, qualitative field of Firstness³⁴—they

²⁹ Tom Heath and Christian Bizer: *Linked Data: Evolving the Web into a Global Data Space*. Synthesis Lectures on the Semantic Web: Theory and Technology, San Rafael 2011, available at: <http://info.slis.indiana.edu/~dingying/Teaching/S604/LODBook.pdf>, Section 1.3.

³⁰ Heath and Bizer: *Linked Data* (as note 26), Section 2.4.1. Heath and Bizer's account aims to explicate Tim Berners-Lee's four rules for the publication of semantic data: »1. Use URIs as names for things; 2. Use HTTP URIs so that people can look up those names; 3. When someone looks up a URI, provide useful information, using the standards (RDF*, SPARQL); 4. Include links to other URI, so that they can discover more things«.

Tim Berners-Lee: *Linked Data*, 2006–07–27, last change: 2009/06/18, under: <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html>.

Heath and Bizer: *Linked Data* (as note 26), Section 2.4.1.

³¹ *Ibid.*, Section 2.5.

³² Gilles Deleuze: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, transl. by Daniel W. Smith, Minneapolis 2005, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 95.

³⁴ Introducing Peirce's category of Firstness—understood (as introduced above) as a field of

are by definition analogical in the radical sense Deleuze attributes to the term: they wield the force of aesthetic Analogy.

It is precisely this force—the power to produce analogy (relation) through *superficial* sensuous resemblance (rather than via the depth-structure of code)—that explains the creative potential informing the data-propagation of sensibility. What Deleuze says about analog synthesizers thus applies equally, though with far greater scope, to the open-ended databases of today's Semantic Web, which can now be understood as the diagrammatic agents of a generalized »modulation.«³⁵ Unlike the relational database and search engine models, where unexpected relationality was hidden in »the depths of the computer,« either as associations of Tupels (sets) that are »only latently given« or as black-boxed search procedures (the PageRank algorithm) contained within Google's server farms,³⁶ the semantic model »makes the Web of Data visible on the surface through its user interface.«³⁷ New data is produced not through a combinatorics operating on a closed data space and following rule-bound structures, but through the forging of new relations between real entities that are not only not pre-structured as data forms but that were not previously connected at all. In this respect, although I cannot go into it here, the semantic paradigm resonates with mathematical category theory, where the primacy of relations is so strong that the »internal content« of objects, and indeed objects as such, are effectively distilled away, leaving only a robust and highly complex, promiscuous web of relationality. Not only does external relationality allow for the inclusion of unstructured, messy data (which by some estimates accounts for 95% of the data constituting today's Big Data),³⁸ but, even more importantly, it explains how new data is produced through the forging of new relations. It explains, that is, how »sensibility« is »data-propagated.«

In addition to opening database operability to the inexactitude of real-world processes, thereby effectively rendering it a form of computation »in-the-wild,«³⁹

pure qualitative potentiality—allows us to contest Deleuze's criticism of Peirce for reducing the diagram »to a similitude of relations« Deleuze: Francis Bacon (as note 32), p. 162. Despite whatever Peirce might have said to this effect, it remains incompatible with his broader ontology of categories, and with the continuum of the phaneron that I am attempting to explicate here.

³⁵ Modulation designates the operability of the open-ended qualitative field of pure icons or diagrams: »[...] it is perhaps the notion of modulation in general (and not similitude) that will enable us to understand the nature of analogical language or the diagram.« Deleuze: Francis Bacon (as note 32), p. 95.

³⁶ Burkhardt: *Digitale Datenbanken* (as note 18), p. 257 and 265.

³⁷ *Ibid.*, p. 280.

³⁸ Victor Mayer-Schönberger and Kenneth Cukier: *Big Data: A Revolution That Will Transform How We Live, Work, and Think*, Boston/New York 2013, p. 47.

³⁹ The reference here is to Edwin Hutchins study of distributed navigational procedures on-

today's semantic paradigm thus calls for linked data to be treated as a kind of *social* relationality. Because data must be abstracted from its context of origin and because there are no hard-and-fast rules to govern its operation,⁴⁰ an ineliminable degree of contingency—what data scientists Heath and Bizer call a »significant uncertainty«—necessarily attaches to any and every production of data via external relationality. It is precisely this uncertainty—more precisely, *its ineliminability*⁴¹—that enjoins us to engage the Web as a »social system,« the content of which, as Heath and Bizer explain, »needs to be treated as claims by different parties rather than facts.«⁴² With this development, we come to realize that database operationality is far less about exact rendering of preinscribed data than it is about the experimental production of new relations following the exercise of what Peirce dubs »theorematic« reason.⁴³

4. Conclusion: External Relationality Generalized

The external relationality underlying and informing today's Big Data paradigm provides a procedure for forging analogies on the basis of an open-ended, ongoing, and potentially infinite proliferation of data. In the wake of this generalized operationality of external relationality, we can see clearly why diagrams can succeed where consciousness cannot: as replicas of the heterogeneous qualitative field of pure icons, diagrams are able to present the modulation of worldly sensibility

board large ocean-bound vessels, see Edwin Hutchins: *Cognition in the Wild*, Cambridge 1995.

⁴⁰ Berners-Lee's »rules« are really more like suggestions for best or most efficient practices; they must be embraced by users to be put into effect, see Berners-Lee: *Linked Data* (as note 30).

⁴¹ Berners-Lee, Hendler and Lassila express this succinctly when they note that semantic web researchers »accept that paradoxes and unanswerable questions are a price that must be paid to achieve versatility.« They furthermore liken this situation to the caesura in the history of mathematics imposed by Gödel's incompleteness theorem: »The problem is reminiscent of Gödel's theorem from mathematics: any system that is complex enough to be useful also encompasses unanswerable questions [...].« Berners-Lee, Hendler and Lassila: *The Semantic Web* (as note 26), p. 38.

⁴² Heath and Bizer: *Linked Data* (as note 29), cited in Burkhardt: *Digitale Datenbanken* (as note 18), p. 277.

⁴³ Peirce defines theorematic reasoning, as contrasted with »corollarial reasoning« as a »deduction in which it is necessary to experiment in the imagination upon the image of the premiss in order from the result of such experiment to make corollarial deductions to the truth of the conclusion.« Charles Sanders Peirce: *Carnegie Application, Statement*, Ms L 75, pp. 268–272, under: <http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/bycsp/L75/ver1/l75v1-06.htm#m19>

as an open-ended proliferation of resemblances produced from out of and on the basis of that sensibility itself. We can also see clearly why the open-ended, temporally-realized, and potentially infinite data accumulation of today's »Web of Data« exemplifies this diagrammatic operation: by operationalizing the capacity to forge resemblances or relations through sensuous means, today's databases function diagrammatically, and indeed, automate the diagrammatic production of relationality. Finally, we can see clearly how the diagrammatic operationality of today's databases requires a phaneroscopy, or realist phenomenology, that decouples appearance not just from consciousness, but from any recipient whatsoever, and that—for this very reason—affords expanded access, via diagrams as replicas, to the manifestation of the radically heterogeneous, qualitative field of Firstness, to phaneron's appearance as relational potentiality destined to no one or nothing in particular.

What results from these coordinated developments is a picture of the imbrication of the real world and data: »[...] in naming every concept simply by a URI,« Berners-Lee and his collaborators explain, the Semantic Web »lets anyone express new concepts that they invent with minimal effort. Its unifying logical language will enable these concepts to be progressively linked into a universal Web. This structure will open up the knowledge and workings of humankind to meaningful analysis by software agents, providing a new class of tools by which we can live, work and learn together«⁴⁴—and by which, we might add, we can share a world together, where the »we« and the »together« designate not humans or even sentient beings exclusively, but quite literally *everything that is implicated in the ongoing modulation of worldly sensibility*. On this picture, and in line with the animating principle of Peirce's realism, it is sensibility itself that informs its own data-propagation, understood both as (self-) manifestation *and* (self-) proliferation. Far from bending reality to fit data, data is thus rendered a function of the real world, an expression of its ongoing modulation: literally the product that results from the forging of relations between hitherto unrelated terms, every datum is a sensuously-produced relation that simultaneously *expresses or manifests* and *contributes to* worldly sensibility itself.

⁴⁴ Berners-Lee, Hendler and Lassila: The Semantic Web (as note 26), p. 43.

Kritischer Posthumanismus

Stefan Herbrechter

»POSTHUMANISMUS« hat sich als neues Theorie-Paradigma etabliert – vielleicht noch nicht so sehr im deutschen, aber zumindest im anglo-amerikanischen Sprach- und Forschungsraum. Eine kurze Recherche zum Beispiel in der (zumindest für die Anglistik) zentralen Datenbank der MLA bestätigt, dass alle Verbindungen mit »posthuman*« (posthumanist, posthumanism, posthumanisation, posthumanities) von 5 Einträgen bis 1990, 19 (1995), 59 (2000), 179 (2005), 406 (2010) auf über 700 bis heute angewachsen sind.

In meinem Buch *Posthumanism: A Critical Analysis*¹ habe ich argumentiert, dass man Posthumanismus am besten als Diskurs (mehr oder weniger im Sinne von Michel Foucault) verstehen sollte. Alles, was direkt oder indirekt etwas über das »Posthumane« aussagt, einschließlich des »Nicht-mehr-ganz-«, des »Mehr-als-Humanen« oder auch des »Inhumanen«, stellt das umstrittene Objekt dieses Diskurses dar (bestehend aus Texten, Praktiken, Themen, Institutionen, usw.). Wie alle gesellschaftlichen Diskurse ist auch dieser eine Summe aus Machtkämpfen, Subjektpositionen, Identitäten und deshalb voller Konflikte. In diesem gesellschaftlichen Diskurs, der vor allem zeitgenössische und somit technokulturelle Motive beinhaltet, aber natürlich auch eine lange Vorgeschichte hat, gibt es keine Einigung darüber, was das Posthumane eigentlich ist, d. h. ob es sich bei ihm um das Beste oder das Schlechteste handelt, das dem Menschen, seiner Humanität, der Menschheit und der humanistischen Tradition widerfahren könnte. Es besteht keine Übereinstimmung darüber, ob Posthumanismus »unvermeidlich«, bereits Realität oder nur ein Trugbild ist; ob er politisch, kulturell, sozial »progressiv« oder im Gegenteil »regressiv« ist; ob er allein durch technologischen Wandel (Stichwort »*enhancement*«) oder hauptsächlich »konstruiert« und somit ideologisch motiviert ist (oder gar eine Kombination von all diesen Möglichkeiten). Es gibt auch unterschiedliche Ansichten darüber, ob der Schwerpunkt des Posthumanismus eher auf Kontinuität oder auf Diskontinuität mit früheren Gesellschaftsforma-

¹ *Posthumanism: A Critical Analysis*, Bloomsbury 2013 – eine aktualisierte Übersetzung meines Buches *Posthumanismus – Eine kritische Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009 – und meines Wissens das erste Buch, das einen kritischen Überblick über das Phänomen bietet.

tionen liegt. Ist Posthumanismus also ein Bruch oder die logische Konsequenz der Moderne? Aufgrund der inhärenten Mehrdeutigkeit der Vorsilbe »Post-« (welche genau wie in Jean-François Lyotards Analyse von »postmodern« oder »Postmodernismus« funktioniert) ist eine einfache Ablösung und Überwindung des Humanismus unmöglich – Posthumanismus ist eher eine »Relektüre« oder eine andauernde Dekonstruktion des Humanismus, was eine kausale und zeitliche Beziehung zwischen Humanismus und Posthumanismus, human und posthuman, Humanität und Posthumanität, Menschlichkeit und »Nachmenschlichkeit« durchkreuzt. Es gibt auch keinen Konsens darüber, ob Posthumanismus (oder der mit ihm verbundene Prozess der Posthumanisierung, d. h. die permanente Selbsttransformation oder das »Anderswerden« des Menschen) eigentlich als ausreichendes Etikett oder adäquate Beschreibung des gegenwärtigen Wandels gelten kann. Zudem hat sich Posthumanismus als akademisches Theorie-Phänomen seit Beginn der Diskussion in den 1980ern (im Anschluss an Donna Haraway, später dann Katherine Hayles und neuerdings Cary Wolfe u. a.) bereits stark verändert, sodass man vielleicht bereits von verschiedenen Phasen des Posthumanismus sprechen sollte: die Phase des Cyborgs, der Prothese und des »body-enhancements«, die des »cognitive turns«, der Digitalisierung, Neuro-Politik und der Künstlichen Intelligenz und vielleicht gegenwärtig die Phase der Biopolitik, d. h. die »postanthropozentrische« Phase des kosmologischen, neomaterialistischen und ökologischen »nonhuman turns« (bzw. des »human/nonhuman entanglement«). Und um die Begrifflichkeit gänzlich zu problematisieren, für einige ist Posthumanismus auch schon wieder passé, da das Verlangen nach der nächsten Theoriewelle einfach nicht abreißen will.

Ich möchte hier nun ein paar thematische Punkte in diesem Koordinatensystem festmachen, das ich gerade skizziert habe. Diese betreffen die Kontinuität der Theorie; die Notwendigkeit eines »unmodischen« Posthumanismus; die Wiederaufnahme der Frage nach der Technik; die Forderung nach einer posthumanen bzw. posthumanistischen Politik; die Idee einer »post-anthropozentrischen« oder »inhumanen« Wende; und schließlich eine Erinnerung an die Problematik des Humanismus.

Aus der Sicht der »theoretischen Geisteswissenschaften« – also jener Geisteswissenschaften, die sich von den traditionellen national-humanistischen Disziplinen durch Interdisziplinarität, Internationalität und Globalisierung und nicht zuletzt durch die sogenannte »French Theory« unterscheiden – ist Posthumanismus zugleich eine Fortsetzung als auch eine Radikalisierung des Humanismus. Wie erwähnt, ähnlich wie beim Post- der Postmoderne handelt es sich beim Posthumanismus um einen Vorgang der Kritik, nicht so sehr der Moderne (auch wenn dieser Prozess sicher noch nicht abgeschlossen ist), sondern des Humanismus und seines Begriffs von Menschheit und Menschlichkeit. In der Tat könnte man das Programm der theoretischen und kritischen Auseinandersetzung mit der Frage des

Posthumanen und des Posthumanistischen im Grunde als eine neue Ästhetik des »Umschreibens der Menschheit« begreifen (also quasi eine Erweiterung von Lyotards »réécrire la modernité« zu »réécrire l'humanité«). Natürlich hat sich im gleichen Zug die Lage der Geisteswissenschaften in den letzten Jahrzehnten innerhalb der Universität stark verändert. Als Ergebnis dieses gut dokumentierten Prozesses der *corporatisation* und des zunehmenden *managerialism* an der Universität sehen sich die Geisteswissenschaften, die ursprünglich das Zentrum der humanistischen (oder Humboldt'schen) Idee der Universität darstellten, nun immer weiter an den Rand gedrängt. Dies erscheint am deutlichsten in der Abnahme ihrer Finanzierung, der Studenten- und Personalrekrutierung und der Forschungsgelder in den letzten Jahrzehnten. Unter dem Druck der Ökonomisierung und Internationalisierung der Geisteswissenschaften fällt diese Krise jedoch paradoxerweise mit einer enormen Ausdehnung ihres Forschungsgegenstandes zusammen. Posthumanismus in diesem Kontext bezieht sich auf neue Allianzen mit anderen Wissensbereichen, aber auch auf neue Technologien und Medien, welche neue »transdisziplinäre« Aufgaben stellen. Neue Forschungsobjekte, denen man nur durch eine Zusammenarbeit zwischen den Geistes-, Sozial- und einer neuen Generation von Natur- und Lebenswissenschaften gerecht werden kann (z. B. über den gemeinsamen Nenner der Idee von Wissenschaft als sozialer Praxis, wie sie die »critical science studies« eines Bruno Latour vertreten) sowie den geteilten Prozess der Digitalisierung und Computerisierung von Wissenschaft oder auch die Rolle der neuen Medien. All dies versucht zum Beispiel der Begriff der »posthumanities« zusammenzufassen (vgl. den Titel und das Programm der von Cary Wolfe geleiteten einflussreichen Buchreihe bei Minnesota). Diese *Posthumanities* haben damit begonnen, ganzheitliche theoretische Diskussionen von Themen wie Klimawandel im Anthropozän, Globalisierung und Migration, Terrorismus und Sicherheit (vgl. »security studies«), Genetik und Biopolitik usw. anzustoßen. Es dürfte also klar sein, dass die »Theorie« in diesem Zusammenhang nicht wie von einigen herbeigesehnt verschwinden, sondern dass sie sich stattdessen eher stark weiterentwickeln und diversifizieren wird. Und genau dies ist der Kontext, in dem der gegenwärtige Diskurs des Posthumanismus stattfindet. Die Position, die wir (vgl. das Critical Posthumanism Network: <http://criticalposthumanism.net>) hierbei vertreten, ist die eines »kritischen Posthumanismus«. Das ist der Versuch, sowohl vorwärts als auch rückwärts gerichtet zu arbeiten und somit kritische Kontinuität zu gewährleisten, gegen den scheinbaren Konsens, dass »wir« unbedingt dieser technologischen Entwicklung durch permanente Theorieüberbietung folgen müssen. Vom Poststrukturalismus und der Dekonstruktion zur Actor-Network-Theory, zur neuen Systemtheorie, der Object-Oriented-Ontology, bis zu diversen Neomaterialismen oder Neorealismen usw. »Wir« sollten in der Tat das Innovationspotenzial dieser neuen Erklärungsversuche einbeziehen, um mit »unserem« neuen Platz in der aktuellen

Situation und Umgebung zurechtzukommen. Andererseits signalisiert das Wort »kritisch« im kritischen Posthumanismus (selbstverständlich unter der Kenntnisnahme dessen, was Latour etwas lapidar über ein angebliches Ende der Kritik zu sagen hat), dass es töricht wäre, sich von genau jenem Gelände zu verabschieden, das eigentlich die Geisteswissenschaften konstituiert, nämlich dem Gelände der Sprache, des Textes, des Lesens und Schreibens, also, in Ermangelung eines besseren Wortes, der Philologie. Die kritische Kompetenz, die wohl am meisten in diesen unsicheren und vielleicht »hyper-politischen« Zeiten erforderlich sein wird, ist genau die Art von radikaler Sprach- und Kulturkritik und sorgfältiger Lektüre, wie sie vom Poststrukturalismus und der Dekonstruktion zu ihren besten Zeiten praktiziert wurde. Kurz gesagt, um dem Posthumanismus (als Diskurs) »kritisch« begegnen zu können, muss man genau untersuchen, was er so von sich gibt (über sich selbst, das Posthumane, die Zukunft und die Vergangenheit).

Das Adjektiv »kritisch« (in kritischer Posthumanismus) bezieht sich also auch auf das besagte Problem der Theorie-Moden, der »turns« und »wars«. Theorie in dieser Art als »Mode« zu verstehen, mit einem Akzent auf Aufhebung, Umbruch und Faktion, ist in der Tat nicht sehr nachhaltig oder ökologisch. Worum es eigentlich beim Posthumanismus geht, wäre im Sinne einer Mode in der Tat schwer zu übertreffen, zu bestreiten oder zu ignorieren. Die von ihm aufgeworfenen Fragen sind nicht zu übersehen und werden wahrscheinlich auf absehbare Zeit, wenn nicht »die Menschheit«, dann eben Menschen, insofern sie noch vorhanden sind, beschäftigen. Wie zum Beispiel die Frage: Wie können wir »uns« überleben? Was ist überhaupt ein gutes, ein »lebenswertes« Leben? Und wie wird man als einzelner Mensch seiner besonderen Verantwortung gerecht, die die menschliche Spezies als Ganze trägt?

Als Ausgangspunkt könnte eine Rückkehr zur Frage nach der Technik dienen, wie sie einmal von Martin Heidegger formuliert wurde. Unser Denkvorschlag eines »Posthumanismus ohne Technologie« ist natürlich nicht durch Technikfeindlichkeit motiviert und verkennt auch nicht in irgendeiner Weise das transformative Potenzial (zum Guten oder zum Schlechten) neuer und in zunehmendem Maße konvergierender Technologien. Jedoch setzen wir uns für einen Versuch ein, Heideggers provokante Aussage (in ihrer ganzen Brisanz) weiterzudenken, nämlich dass das »Wesen der Technik keineswegs etwas Technisches, sondern etwas Po(i)etisches« ist. Es scheint heute wichtiger denn je, sich mit diesem Gedankenexperiment auseinanderzusetzen, um zwischen technologischem Wandel und einer technokratischen Ideologie aus Wissenschaft, Wirtschaft und Politik, die in der heutigen westlichen, globalisierten Gesellschaft vorherrscht, unterscheiden zu können. »Kritisch« bedeutet in diesem Zusammenhang also, an einer bestimmten historischen, genealogischen oder einfach philosophischen Vorgehensweise festzuhalten. Aus diesem Grund setzen wir uns für eine Art »unmodernen« Post-

humanismus ein, der sozusagen als Gegengewicht auf Präfigurationen des Posthumanen, auf antihumanistische Gegenentwürfe und auf Formen des Widerstands gegen den Prozess der Posthumanisierung sowie auf die strategische Rolle der »Proto-Menschlichkeit« innerhalb der großen Erzählungen der Evolution und der Hominisierung aufmerksam machen will. Die inhärente Mehrdeutigkeit des Präfixes »Post«, welches eben nicht (oder zumindest nicht nur) eine chronologische Aufhebung bedeutet, sondern auch nach Anamnese, Durcharbeitung und Umschreibung verlangt, problematisiert sowohl den Begriff der Herkunft wie auch den der Zukunft. Deshalb argumentieren wir, dass die spezifische Spiegelfunktion zwischen früher und später Moderne, auch auf den Fall eines frühen und späten Humanismus angewendet werden sollte, und somit auch auf die Idee und die Beziehung zwischen Prä- (bzw. Proto-) und Posthumanität. In jedem Fall lässt sich sagen, dass neben einem Übergang und Wandel, auch immer eine Unterdrückung vieler anderer Möglichkeiten besteht – also Wege, die die Philosophie, Kultur, Wissenschaft und die gesellschaftliche Entwicklung nicht genommen haben. Angesichts aktueller Bedrohungen und der um sich greifenden »*species angst*« könnten sich diese nicht eingeschlagenen Wege auf einmal zu »unerfüllten Möglichkeiten« wandeln und deshalb eine Neubewertung erfordern.

Ein kritischer Posthumanismus hat noch eine weitere wichtige Aufgabe. Er versucht, den grundsätzlich politischen Charakter eines jeden Diskurses herauszustellen, was insbesondere für den Diskurs um den Menschen, der Menschheit oder Menschlichkeit (d. h. um die menschliche Natur, das Wesen der Wahrheit, das Dasein an sich, usw.) unabdingbar ist. In diesem Zusammenhang bildet eine kritische Auseinandersetzung mit der Allgegenwart und Unvermeidlichkeit von »Biopolitik« und der ethischen Forderung nach »Postanthropozentrismus« den Kernpunkt. Im Gefolge Michel Foucaults, Giorgio Agambens und Roberto Esposito – und nicht zu vergessen im historischen Kontext des sogenannten »*War on Terror*«, aber auch der radikalen Fortschritte der Biotechnologie und Lebenswissenschaften – versteht sich jegliche (moderne) Politik als Biopolitik, denn zeitgenössische liberale Demokratien existieren ausschließlich in einer Form von Gouvernamentalität, die auf der »Disziplinierung des (menschlichen und nicht-menschlichen) Körpers« beruht. In der Tat ist die gesamte Metaphorik und Analogie dieser Gouvernamentalität eine »körperliche« – mit dem Staat als »*body politic*«, der von diversen Krankheiten befallen sein kann und deshalb Schutz und Heilung benötigt. Zudem, wenn Nationalstaaten beginnen, mehr und mehr Symptome autoimmunitärer Reaktionen aufgrund realer und imaginärer Bedrohungen (wie Globalisierung, Migration, Terrorismus, diverse Auslöschungsängste, usw.) aufzuzeigen, werden auch die traditionellen Grenzen zwischen dem, was menschliches und unmenschliches Verhalten darstellt, zunehmend instabil. Damit droht ein politisches und ethisches Vakuum, welches das Potenzial sowohl für

Regression als auch für gesellschaftlichen Fortschritt in sich trägt, eben das Beste und das Schlechteste (woran man den typisch »tragischen« Ton eines späten Humanismus oft erkennt). Dieses Vakuum verlangt jedoch in erster Linie nach Wachsamkeit und Kritik, obwohl auch Kritik regelmäßig auf ihre eigenen autoimmunitären Reflexe kontrolliert werden muss, da auch die Kritik selbst, wie alles, das »wir« kennen, ein Produkt des modernen Humanismus ist. Kritik also, aber eben auch eine radikale Imagination (*»radical imaginary«*), welche Alternativen sucht, diese auswertet und umsetzt. Eine posthumanistische Politik, die ihren Namen verdient und die sich stark von einer Politik des Posthumanen und noch stärker von einer posthumanen Politik unterscheidet, muss eine Abweichung von jeglichem vorgegebenen Konsens darüber sein, was es heute bedeutet, human oder inhuman (ich gebrauche inhuman hier bewusst im Gegensatz zum moralischen Begriff »unmenschlich«) zu sein. Im Gegenteil, was bislang als Menschlichkeit galt, ist genau das, was durch eine Überprüfung und Änderung der bestehenden Muster der Exklusion und Inklusion und der Idee der Sonderstellung des Menschen (*»human exceptionalism«*) neu überdacht werden muss, ohne allerdings hierbei die Verantwortung und Handlungsmöglichkeit außer Acht zu lassen, die (dem) Menschen unweigerlich zukommt.

Und dies ist genau der Punkt, wo die Verbindung zwischen Posthumanismus und Postanthropozentrismus am offensichtlichsten wird. Die allmähliche globale Erkenntnis, dass es so etwas wie einen irreversiblen Klimawandel gibt, der ökologische Auswirkungen auf die gesamte menschliche Spezies hat (Stichwort »Anthropozän«), erfordert neue soziale, politische, ethische und ökologische Denkweisen, die entscheidend für das Überleben eben nicht nur der menschlichen Spezies sind, sondern auch – und das ist die besondere Verantwortung, die »wir« Menschen tragen – das der anderen Arten, aller Ökosysteme und des Lebens allgemein. Und hierzu braucht es ein Denken, das der Größe und der Komplexität der Herausforderungen der nahen Zukunft (d. h. die Erschöpfung natürlicher Ressourcen, das Bevölkerungswachstum, die zunehmende Kluft zwischen Arm und Reich, die globale Erwärmung, Automatisierung und Virtualisierung, die Komplikation von Mensch und Umwelt gerecht wird. In gewissem Sinne sind daher die *Posthumanities* mehr gefragt denn je. Was man darüber jedoch nicht vergessen sollte, ist, wie erwähnt, die traditionelle Wissensbasis und das Ausgangsthema der Geisteswissenschaften. Dennoch kann der Gegenstand der *Posthumanities* nicht mehr ausschließlich der »Mensch« und »seine Kultur« und nicht einmal »alles Menschliche« sein, sondern eher die Bildung neuer Bündnisse mit den anderen Disziplinen und Wissensformationen, die sich ebenfalls um Überlebensfragen und soziale Gerechtigkeit bemühen.

Und dies führt mich zu meinem letzten Punkt, nämlich zu der Frage, was eigentlich das Problem des Humanismus ist – oder, mit anderen Worten, wo liegt

die Motivation für einen *Posthumanismus*. Wenn man diesem Plädoyer für einen kompromissbereiten kritischen Posthumanismus folgt, könnte man zu dem Trugschluss kommen, dass es sich hierbei – angesichts der Betonung auf menschliche Verantwortung – eher um eine Forderung nach einem neuen, nur eben »radikaleren« Humanismus handeln könnte. Nun gibt es unbestrittenermaßen ein wichtiges und bewahrenswertes, radikales Potential in der humanistischen Tradition – je nachdem, welche Periodisierung man vornimmt und wie weit man zurückschaut. Selbst wenn man Humanismus überwiegend als atheistisch und wissenschaftlich orientierte Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts versteht (wie z. B. ein Richard Dawkins), könnte man ihn als radikal antiklerikale, existentialistische und entmythologisierende Kraft ansehen, die eigentlich gerade heute wiederbelebt werden müsste. Es gibt jedoch noch mindestens zwei weitere Humanismen – und aus heutiger Sicht sind eben all diese Humanismen unzertrennlich: Die humanistische Tradition der Renaissance und eine noch frühere, welche auf Ciceros Rhetorik, der griechischen Antike und später auf dem christlichen Neuplatonismus aufbaut. Ein kritischer Posthumanismus »postiert« sich natürlich all diesen Humanismen kritisch gegenüber und geht so weit, den Humanismus als solchen auch »nur« als Diskurs, nämlich als jenen der »sozialen« Konstruktion des Humanen zu betrachten, der ein gewisses »uns« (also sowohl das Objekt als auch das Subjekt der Frage »Wer bin ich?« bzw. »Wer sind wir?«) hervorgebracht zu haben glaubt. Diese Fiktion eines gemeinsamen Wesens, das allen Menschen im Kern ihrer Menschlichkeit (d. h. unter Ausschluss alles Inhumanen) zugrunde liegen soll – und welches dann wiederum permanent herausgefordert wird, sich aber niemals vollends zeigen kann –, fungiert als eine sich selbst erfüllende Prophezeiung und als dialektische »Maschinerie«, die mit dem »Kraftstoff« der »Exklusion/Inklusion« betrieben wird, um ihr unerreichbares Versprechen von Gleichheit permanent zu reproduzieren. Die Geschichte des Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Speziesismus sind Zeugnisse dieses un/menschlichen Prozesses. Im Interesse der Menschen also (aber eben nicht mehr ausschließlich in ihrem Interesse) sollte man zur Kenntnis nehmen, dass diese humanistische »Maschine« ins Stocken geraten ist und dass bloße Reparaturmaßnahmen aus einer Reihe von Gründen einfach nicht mehr ausreichen.

Ex-Post

Karin Harrasser

STEFAN HERBRECHTERS ANGEBOT, sich unter der Fahne des »kritischen Posthumanismus« zu versammeln und eine Abrüstung der Polemiken rund um das Posthumane voranzutreiben, ist schwer auszuschlagen. Mit großer medialer Wucht wurden, nach einer Zeit der relativen Stille, in den letzten Jahren Schlagworte wie das Anthropozän, das Inhumane, der Antispeziesismus etc. lanciert. Im Echoraum eines theoriehungrigen Kunstfeldes entfalteten sie ihre Anregungswirkung – um rasch vom nächsten »Stich«wort ausgestochen zu werden. Das ist nicht sehr nachhaltig, wie Herbrechter bemerkt, im Gegenteil: Begriffe werden allzu schnell toxisch. Mit einer diskursanalytischen Auskühlung konturieren sich in der Tat die Motive, die Themen und die Einsätze eines im weitesten Sinne posthumanen Denkens, das sonst häufig als verworrenes Knäuel erscheint, in dem philosophische Ansätze, ethische Fragen, politische Forderungen und die Medienspiele der *criticality* längst ununterscheidbar geworden sind. Seine Sortierarbeit (drei Phasen des posthumanen Denkens; verschiedene Humanismen, auf die das Post reagiert; die Ausdifferenzierung der Bedeutungen des Post vom Bruch bis zum Einholen unabgeholter Bestände des Humanismus) beruhigt erst einmal und ist in der Ära sich überschlagender Theoriemoden und der Ätzarbeit des »Hyperkritizismus«, wie ihn Thomas Edlinger nennt, wertvoll. Wie Philipp Felschs Zugang zur heißen Ära der »Theorie«, wenn er mit Hilfe philologisch-historiographischer Methoden deren Bestände hebt, kategorisiert und neu konstellierte, macht der »kritische Posthumanismus«, so sympathisch er ist, mich auch nervös. Können wir den Problemkomplex wirklich so abgeklärt betrachten? Mit diskursanalytischer Kühle in die Vergangenheit zu blicken, ermöglicht es, für die Gegenwart neue Perspektiven zu generieren, aber geht das für zeitgenössische Konstellationen, die – notwendigerweise – umstritten und dynamisch sind? Denn Herbrechter gibt gewichtige Anlässe zu bedenken, die ein posthumanistisches Denken für uns Zeitgenossen als angezeigt erscheinen lassen: die humanoide Durchdringung des *oikos* namens Erde im planetarischen Maßstab, die Biopolitik technisch-medialer Durchdringung; Herbrechter gibt zudem den geschichtsphilosophischen Einsatzpunkt präzise an, wenn er schreibt, dass die humanistische Fiktion »[...] als eine sich selbst erfüllende Prophezeiung und als dialektische ›Maschinerie‹ [funktioniert], die mit dem ›Kraftstoff‹ der ›Exklusion/Inklusion‹ betrieben wird,

ZMK 7|1|2016

um ihr unerreichbares Versprechen von Gleichheit permanent zu reproduzieren. Die Geschichte des Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Speziesismus sind Zeugnis dieses un/menschlichen Prozesses. Im Interesse der Menschen also (aber eben nicht mehr ausschließlich in ihrem Interesse) sollte man zur Kenntnis nehmen, dass diese humanistische ›Maschine‹ ins Stocken geraten ist, und dass bloße Reparaturmaßnahmen aus diversen Gründen einfach nicht mehr ausreichen.« Ich stimme all dem zu, aber man kann *erstens* fragen, ob der Posthumanismus darauf die einzig mögliche Antwort ist. Zweitens wäre mein Bedenken, ob nicht mit dem Aufrufen von Großnarrativen erst recht eine Lähmung »menschlicher Verantwortung« droht? Ist es nicht zentral, die »wunden Punkte«, um noch einmal Thomas Edlinger zu zitieren, aufzusuchen, also die kleinräumigen Konstellationen, in denen sich Probleme schmerzhaft artikulieren und damit auf eine Änderung drängen, anstatt die großen Prospekte aufzuziehen und davor »den Menschen« auf- und abtreten zu lassen?

1. Gibt es Alternativen zum Posthumanismus als Antwort auf die Herausforderungen, die Herbrechter artikuliert? Donna Haraway artikuliert in *When Species Meet* (2007), das übrigens in der von Herbrechter erwähnten Reihe *posthumanities* erschienen ist, Zweifel daran, ob posthuman das bezeichnet, worum es geht. Wie Bruno Latour und Isabelle Stengers ist ihr die implizite Fortschritts- (oder invertiert: Verfalls-)erzählung, die der Posthumanismus nicht loswerden kann, suspekt. Das Humane bleibt, so möchte ich es reformulieren, im Posthumanismus gleichzeitig zu groß und zu klein. Zu groß bleibt es, wenn man es als Alleinstellungsmerkmal zwar nicht abfeiert, aber beibehält, anstatt Subjektivität und Handlungsfähigkeit tatsächlich neu zu verteilen. Der Begriff Anthropozän betont zwar den malignen Charakter des Vorgangs, setzt aber die menschlichen Aktivitäten als zentral an, was die Umgestaltung der Biosphäre und Erdkruste betrifft. Die umgekehrte Version findet man hingegen eher in der Science Fiction und der Biologie: »Der Mensch« ist dann eher das Anhängsel von ahumanen Prozessen als Akteur seiner Geschichte. Berühmt ist z. B. inzwischen das Darmmikrobiom, in dem Lebewesen, die gattungsgeschichtlich weit betagter sind als die Menschheit, agieren. Der menschliche Organismus ist dann lesbar als ein Effekt der Aktivitäten der radikal dividuellen (Michaela Ott) Existenzweise des Mikrobioms. Wie die postkoloniale Theorie nicht anders kann, als den Kolonialismus theoretisch zu beschwören, um ihn als historische Tatsache auszutreiben (Erhard Schüttpelz), ergeht es häufig auch dem Posthumanismus: Um den Menschen auszutreiben, muss dieser immer wieder aufs neue beschworen werden. Zu klein wird das Humane, wenn jene Schwierigkeiten übergangen werden, die darin bestehen, dass wir den Humanismus als Wissens- und Aktionsform beerben müssen. Das heißt zuallererst, dass es notwendig ist, präsent zu halten, was im Namen des Humanismus alles zerstört worden ist, insbesondere auch Ontologien, in denen Geist, Subjektivität etc. nicht

am vernunftfähigen Menschsein hingen, Ontologien, die ohne eine »Bifurkation der Natur« (A.N. Whitehead) operierten. In Isabelle Stengers Formulierung: »Wir müssen den Rauch in der Nase spüren«, bevor wir anfangen können, uns (beispielsweise) an die Re-Konstruktion der Geschichte der Hexenverbrennungen zu machen, ist dies angesprochen. Die Historisierung des Humanismus, ein Impuls den Herbrechter von Michel Foucault übernimmt, ist sicher ein möglicher Schritt hin zur Vergegenwärtigung der Alternativen, sollte uns aber nicht in Sicherheit wiegen, dem Erbe damit schon entronnen zu sein. Denn die historische Erzählung tendiert allzu häufig zu einer Disqualifizierung des Vergangenen als etwas »Überwundenem«. Dass so viele Frauen und Männer als Hexen verbrannt worden sind, gilt zwar als tragisch, als dunkle Seite der Renaissance, aber ihre Ontologie, ihre Existenzweise, ihre Heilkünste als der modernen Medizin ebenbürtig zu sehen, kommt dennoch nicht wirklich in Frage. Um der Falle der Beschwörung des abendländischen Menschen und seiner Vernunft durch Kritik etwas entgegenzusetzen, gilt es deshalb, andersgestaltige Erzählungen und Dramaturgien der Kohabitation zu entwickeln. Haraway verwendet als eine Chiffre von vielen die der *companion-species*, in der das Wort *cumpanis*, das Brot teilen, steckt. Zoë Sofoulis hat bereits in den 1990er Jahren die Bezeichnung *parahuman* vorgeschlagen, die berücksichtigt, dass Menschen und Nicht-Menschen nicht einfach nur *entangled* existieren, sondern auch ein Nebeneinander zur Realität des Seins-mit-Anderen gehört. Und Michaela Ott hat kürzlich mit der *Dividuation* einen deleuzianischen Ausdruck aktualisiert, der viele der angesprochenen Probleme, gerade auch die politischen, aufgreift, ohne das Humane erneut beschwören zu müssen. Es geht mir hier nicht darum, den »richtigen« Begriff für die Sache zu lancieren, sondern Sprechweisen auszuloten, die das Problembewusstsein deutlich machen, das im Posthumanismus angelegt ist. Die Begriffe *companion-species*, *parahuman* und *Dividuation* scheinen mir einige zentrale Bereiche dessen, was im posthumanistischen Diskurs auf dem Spiel steht, besser zu treffen als der Überbegriff.

2. Meine zweite Frage an den »kritischen Posthumanismus« ist, ob die Geste des Aufrufs von Großnarrativen zu seiner Rechtfertigung notwendig ist. Wie aktivierend und das Denken und Handeln (potentiell) transformierend kann eine solche Geste sein? Ich meine damit nicht den Alarmismus von Begriffen wie den des »Anthropozäns«, der auf andere Art und Weise lähmt, nämlich durch die Evokation des Erhabenen: Was soll ich als Einzelmensch schon gegen die Erderwärmung tun? Wie bereits gesagt: Die diskursanalytische Abkühlung Herbrechters diesbezüglich ist begrüßenswert, aber umso bemerkenswerter ist es, dass er durch die Hintertür die Großen Erzählungen wieder herein lässt. Wäre es nicht interessanter und zielführender, an Begriffen und Protokollen zu arbeiten, die den *Einzelnen-im-Kollektiv*, das *Dividuum* so adressieren, dass es sich in seiner dynamischen und verstrickten Selbstwirksamkeit entdecken kann? Das hieße nicht, die

Probleme zu verkleinern, sie etwa auf individuelle (meine Kaufentscheidung) oder moralische, gewissen beruhigende Fragen zusammenzuschumpfen, sondern sie so wahrnehmbar/denkbar zu machen, dass sie das Denken und Handeln in eine andere Richtung zwingen. Donna Haraway hat dafür die Losung ausgegeben: »Stay where the trouble is!« Den Problemen die Treue halten, dabei aber auch: im Trubel bleiben, in Bewegung bleiben, sich bewegen lassen. Sie navigiert hier nah an Isabelle Stengers Vorschlag einer Ökologie der Praktiken heran, die die Wirklichkeit verändernde Kraft von (Denk)-Akten davon abhängig sieht, wie sehr sie sich den Obligationen und Restriktionen (A. N. Whitehead) ihres jeweiligen Milieus unterwerfen. Wie es nicht in jeder Situation gleich richtig oder falsch ist, Fleisch zu essen (es kann unter der Bedingung industrieller Fleischproduktion falsch sein, für eine Gesellschaft von Tierzüchtern stellt sich die Frage aber erst gar nicht), ist ein Konzept oder eine Erklärung nicht in jedem politischen, akademischen, alltäglichen Milieu gleich richtig, oder bescheidener formuliert: gleich wichtig. In politisch repressiven Situationen, in denen Rechtsstaatlichkeit wenig gilt, ist es sicher weiterhin und verstärkt richtig *und* wichtig, auf Menschenrechten zu beharren; in anderen Situationen – etwa mit Blick auf technowissenschaftliche Umweltkatastrophen wie Katrina in New Orleans – macht es durchaus Sinn, die Dignitätsforderung von Rechten auf nicht-menschliche Wesen zu erweitern, gerade auch um basale Rechte für die menschlichen Akteure zu gewährleisten. Rechtssysteme wären in einem solchen Verständnis, analog zu Wissenssystemen oder Religionen, Kultivierungsformen, Organisationsformen für Beziehungen, in die immer schon unzählbare Nichtmenschen mit eingeschlossen sind. Eine wichtige Provokation kommt deshalb auch aus der – symmetrischen! – Erforschung von nicht-europäischen Kultivierungsformen, die das Nicht-Menschliche anders als wir adressieren, ko-optieren, einpflegen, oder auch: ausschließen, abhorreszieren, zerstören. Auch da, wo die Aufklärung nicht gewirkt und gewütet hat, werden wir kein Reich der Unschuld finden. Denn in der Welt zu sein, heißt immer, in einem Zusammenhang zu agieren, in den man eingreift und von dem man ergriffen wird. Nicht erst seit der Begriff Ökosystem Karriere gemacht hat, ist das eine Tatsache. Man kann – wie das die Ethnologie seit Marcel Mauss betont und wie es von David Graeber und anderen kürzlich weiter ausgeführt wurde – Kulturen als Maschinen zur Organisation von Verschuldungszusammenhängen betrachten. Eine Option wäre es nun, anstatt sich – relativ folgenlos – der Verstrickung schuldig zu bekennen, zu versuchen, etwas glücklicher verschuldet zu sein, indem man die Anhänglichkeiten und Abhängigkeiten in all ihrer Fülle zu akzeptieren beginnt. Mündigkeit hat dann vielleicht auch da angefangen, wo der eine Vormund, der für mich zu sprechen vorgibt, zu Gunsten der Anerkennung einer Vielzahl von sich potentiell Artikulierenden seine Autorität eingebüßt hat. Für etwas Abstraktes die »Verantwortung zu übernehmen«, ist, das zeigen uns die Profipolitiker, meist

leider eine leere Geste und manchmal eine Verschleierungstaktik, um sich auf nichts Konkretes festzulegen. Für Entitäten wie das Anthropozän oder »das Erbe der Aufklärung« kann keiner, auch kein kritischer Posthumanist, »die Verantwortung« übernehmen, aber es kommt alles darauf an, sich von den Problemen, die uns aus der Geschichte des Humanismus erwachsen, ergreifen und verändern zu lassen. Das wird auch verändern, was wir unter Menschsein verstehen.

Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren¹

Louis Marin

SOWOHL FÜR DIE KUNSTTHEORIE als auch für die Kunst des Beschreibens ist es zweifellos von Nutzen, sich zunächst, bevor es ans Eigentliche des Themas geht, einige Elemente der philosophischen Reflexion ins Gedächtnis zu rufen, welche die Problematik der Repräsentation der Malerei und die Probleme ihres Rahmens behandeln: Wäre es nicht angebracht, ohne dabei in eine sinnlose *Mise-en-abyme* zu verfallen, in einem Vorwort den philosophischen Rahmen des Rahmens der malerischen Repräsentation zu umreißen?

Im *Dictionnaire universel* von Furetière aus dem späten 17. Jahrhundert findet sich im Eintrag zum Verb »représenter«, zu Deutsch »repräsentieren«, eine fruchtbare Spannung, die seine Bedeutung durchzieht: »représenter« bedeutet zunächst, etwas Abwesendes durch etwas Anwesendes zu ersetzen (was, nebenbei gesagt, die allgemeinste Struktur des Zeichens ist). Diese Ersetzung ist, wie man weiß, durch eine mimetische Ökonomie geregelt, denn die postulierte Ähnlichkeit des Anwesenden und des Abwesenden autorisiert diese Substitution.² Aber darüber hinaus bedeutet repräsentieren auch etwas zu zeigen, etwas Anwesendes auszustellen. Es ist also der Akt des Präsentierens selbst, der die Identität dessen, was repräsentiert wird, konstruiert und es als solches identifiziert.³ Zum einen erlaubt eine mimetische Operation zwischen Präsenz und Absenz das Funktionieren und autorisiert die Funktion des Anwesenden an der Stelle des Abwesenden. Zum anderen handelt es sich um eine spektakuläre Operation, eine Selbstpräsentation, die eine

¹ Das französische Original beruht auf einem Vortrag, den Louis Marin am 10. Dezember 1987 am Centre Georges-Pompidou in Paris hielt. Siehe Louis Marin: *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 24 (Sommer 1988), S. 24–81.

² Vgl. Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, Paris 1690, Lemma *représentation*: »s.f. Image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents et qui nous les peint tels qu'ils sont [...] Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la *représentation*, l'effigie.«

³ Furetière: *Dictionnaire universel* (wie Anm. 1): »Représentation: se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose [...] Quand on fait un procès à un accusé, on lui fait la représentation des armes dont il s'est trouvé saisi, du corps même de l'assassiné«, »Représenter signifie aussi comparoir en personne et exhiber les choses«.

Identität und eine Eigenschaft konstituiert, indem ihr ein legitimer Wert zugeschrieben wird.⁴

Anders ausgedrückt, bedeutet repräsentieren, sich zu präsentieren, indem man etwas repräsentiert. Jede Repräsentation, jedes repräsentationelle Zeichen, jeder Signifikationsprozess beinhaltet demnach zwei Dimensionen, die ich gewöhnlich erstens als »reflexiv« bezeichne, sich präsentieren, und zweitens als »transitiv«, etwas repräsentieren; zwei Dimensionen, die dem nahekommen, was die zeitgenössische Semantik und Pragmatik als Opazität und Transparenz des repräsentationellen Zeichens bestimmt haben.⁵

Indem ich diese beiden Dimensionen – Reflexivität mit Subjekt-Effekt und Transivität mit Objekt-Effekt – in einer der bemerkenswertesten Ausarbeitungen der Theorie des Repräsentations-Zeichens untersuche, nämlich der *Logik von Port-Royal* aus dem 17. Jahrhundert,⁶ und zwar in Verbindung mit Karten und Porträts,⁷ den beiden für die Logiker dieser Zeit paradigmatischen Beispielen für Zeichen, bin ich auf den Rahmen gestoßen, auf Operatoren und Prozesse der Kadrierung [*cadrage*] und Einfassung [*encadrement*] sowie auf ihre Figuren innerhalb der Dispositive, die jede Repräsentation beinhaltet, um sich selbst in ihrer Funktion zu präsentieren, in ihrem Funktionieren und tatsächlich in ihrer Funktionalität als Repräsentation. Je vehementer die transitive Dimension ihre Ansprüche erhebt, je verführerischer sich diese »mimetische« Transparenz manifestiert, je mehr die Spiele und Freuden der Substitution die Aufmerksamkeit des Blicks mit Macht beanspruchen und sein Begehren fesseln, desto weniger werden die Dispositive bemerkt, desto weniger werden sie im beschreibenden Diskurs über Malerei anerkannt.⁸

Diese Dispositive der Präsentation stehen offenbar für sich selbst. Wie Yves Michaud in einem schon älteren Text sagte, sieht man nicht diese Malerei des Rahmens, des Dekors, man spricht auch nicht darüber.⁹ Lassen wir also drei dieser Dispositive der Präsentation der Repräsentation der Malerei aus ihrer Vergessenheit oder ihrer Unkenntnis in den Vordergrund der theoretischen Aufmerksamkeit und des beschreibenden Blicks »zurückkehren«, nämlich den Grund

⁴ Diese Wertzuschreibung und Legitimierung zeigt sich im hauptsächlich juristischen Gebrauch des Begriffs in dieser Bedeutung.

⁵ Vgl. François Recanati: *La transparence et l'énonciation*, Paris 1979.

⁶ Antoine Arnauld: *La logique, ou l'art de penser*, Paris 1683.

⁷ Ebd., S. 55, S. 204f.

⁸ Diese Lust an mimetischer Ersetzung verwerfen die Logiker von Port-Royal in ethischer Hinsicht, zugunsten einer Instrumentalisierung des repräsentationellen Zeichens in seinem *Gebrauch*, im Namen der vernünftigen Kommunikation.

⁹ Yves Michaud: *L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich)*, in: *Critique* 416, Januar 1982, S. 22–41.

[*fond*], die Ebene [*plan*], den Rahmen [*cadre*] – drei Dispositive, die, wenn man sie richtig versteht, die allgemeine Rahmung der Repräsentation [*cadrage général de la représentation*] konstituieren, ihre Abschließung [*clôture*], wie man vor einem Jahrzehnt gesagt hat.

Der Grund als materieller Träger, als Einschreibe- und Darstellungsfläche, der Grund, vermittels dessen jede Figur dem Blick entgegentritt, stellt sich in seinen Relationen mit den anderen Figuren und hinsichtlich seines referenziellen Potentials dar.¹⁰ Diesen Grund verneint die Tiefe, die illusorisch durch den perspektivischen Apparat realisiert wurde, der sie bis ins Weite¹¹ oder sogar bis ins Unendliche aushöhlt, ein Unendliches, das in der Malerei durch die atmosphärische Arbeit des Horizonts repräsentiert wird,¹² die Grenze als Instanz des Unbegrenzten.¹³ So in *Landung der Kleopatra in Tarsos* von Claude Lorrain oder in *Landschaft mit Steinbrücke* von Rembrandt. Wenn wir einen weiteren Augenblick bei der Grenze [*limite*] verweilen, durch die eine Fläche [*surface*] die Repräsentation in ihrem Grund »rahmt«, sind wir umgekehrt konfrontiert mit einer Hervorhebung des Grundes durch die relative Neutralisierung der Tiefe sowie durch die Negation jeder Figur oder repräsentierten Entität in der Ferne. Die Leinwand des Grundes [*toile de fond*] tritt als eine Mauer, als eine Wand an die Oberfläche, als schwarze oder graue Oberfläche. Der Grund erscheint als Oberfläche, und auf diese Weise präsentiert sich das Bild als Bild; es präsentiert sich weniger als etwas, das etwas repräsentiert, denn als Repräsentation. So etwa der schwarze Hintergrund des *Vanitas*-Bildes, das Philippe de Champaigne zugeschrieben wird, über den der Diskurs, der es beschreibt, nichts sagen kann außer, dass er nichts repräsentiert, gerade in dem Moment, in dem der Blick entdeckt, dass es dieses Nichts ist, dass den Figuren der *Vanitas* ihre Prägnanz verleiht.¹⁴ Oder auch das berühmte *Ex-Voto* desselben Champaigne von 1662, in dem – ohne kontinuierliche Lösung zwischen der Zellenecke, die den repräsentierten Raum aushöhlt, wo die Tochter des Malers ein Wunder erlebt, und dem Träger [*support*] einer Inschrift, die aus der Reprä-

¹⁰ Die Figuren werden zugleich durch ihre Umschreibung *auf* der Oberfläche und durch den Träger des Bildgrundes, präsentiert.

¹¹ Durch die Einschreibung auf der Hintergrundfläche hat der Mechanismus der Perspektive den Effekt, dass er die Fläche selbst vernichtet, die diese Operation überhaupt ermöglicht, ein besonders wirksamer Effekt in der Landschaftsmalerei.

¹² Es ist besonders ergiebig, das, was atmosphärische Perspektive genannt wurde, einer rigorosen Analyse zu unterziehen im Verhältnis zu einem ebenso historisch wie epistemologisch bestimmten Konzept wie dem des Unendlichen.

¹³ Zu den theoretischen, plastischen und poetischen Variationen des Begriffs des Horizonts siehe Michel Callot: *L'horizon fabuleux*, Paris 1988.

¹⁴ Zum Verhältnis von Diskurs der Beschreibung und Benennung vgl. Louis Marin: *Mimesis and Description*, in: *Word & Image* 4/1 (1988), S. 25–36.

sensation ein *Ex-Voto* macht – der Grund seine fingierte »Bildtiefe« verliert, um zur beschrifteten Ebene eines Gebets zu werden.¹⁵

Die Repräsentationsebene, das zweite Element der Rahmung der Repräsentation, das sich wie ein *all-over* ausbreitet, von Rand zu Rand, von links nach rechts, von oben nach unten, über das ganze Werk, ist umso leichter zu vergessen als sie vollständig transparent ist, vierte »frontale« Wand des Bühnenraums, die Michael Fried ausgehend von Diderot thematisiert, der forderte, sie als geschlossene Bühne zu verstehen, damit die Figuren der Erzählung sich verhielten, als würden sie nicht beobachtet und als seien sie, im Prozess des Repräsentierens und in der Repräsentation vollständig in ihren Handlungen präsent;¹⁶ so auch in den Greuze-Gemälden, in denen kein Blick von außen diese unsichtbare Grenze überquert und die Figuren von ihren Tätigkeiten ablenkt. Es sei denn, dass umgekehrt diese Rahmenfläche [*plan cadre*] dem Auge nur indirekt erscheint durch den Exzess, den dort der Wassertropfen eines *Trompe-l'œil* einführt oder die Fliege in einem Stillleben,¹⁷ ein Exzess, den auch die etwas obszöne Gurke in der *Verkündigung* von Crivelli deutlich macht.¹⁸ Und Sie werden bemerken, wie im Vergleich dazu im *Ex-Voto* von Champagne die beschriftete Oberfläche unentscheidbar zwischen dem flächigen Grund [*fond-surface*] und der Repräsentationsebene [*plan-représentation*] schwankt.

Schließlich der Rahmen, der Rahmen als Rand [*bord*] und Kante [*rebord*], Grenze [*frontière*] und Begrenzung [*limite*].¹⁹ Dieser Rahmen wird unter den verschiedenen Dispositiven der Rahmung der Repräsentation, die sie präsentieren, der wesentliche Gegenstand meiner Reflexion sein. *Cadre, cornice, frame*: es scheint, als würden die drei Sprachen kooperieren, indem sie dieselben Worte und Bedeutungen austauschen, um die Problematik des Rahmens, der Kadrierung und der Einfassung zu umreißen: Der Rahmen als *cadre* bezeichnet die Umfassung aus Holz oder einem anderen Material, in die man ein Bild platziert. Madame de Sévigné,

¹⁵ Siehe meine Studie über Champaignes *Ex-Voto* von 1662, vgl. Louis Marin: *Écriture/peinture: L'Ex-voto de Champagne*, in: *Vers une esthétique sans entrave: Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris 1975, S. 409–429.

¹⁶ Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.

¹⁷ Zur Fliege im *Trompe-l'œil* vgl. Giorgio Vasari: *Vies des meilleurs peintres*, Paris 1984, Bd. 2, S. 120.

¹⁸ Vgl. Louis Marin: *Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle*, in: *L'Imitation, aliénation ou source de liberté ?*, *Rencontres de l'École du Louvre*, Paris 1985, S. 181–196.

¹⁹ Siehe Anne-Marie Lecoq: *Cadre et rebord*, in: *Revue de l'art* 26 (1974), S. 15–20, sowie meine Studie über den Rahmen und seine semiotischen und deiktischen Funktionen, vgl. Louis Marin: *Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture*, in: *Rivista di Estetica* 22/12 (1982), S. 16–35.

die schrieb, »Ich empfehle, keinen Rahmen um dieses Gemälde zu setzen«, antwortet Rousseau mit einem eingeschobenen Wörterbucheintrag: »Um die größten Zeichnungen setze ich besonders prächtige Rahmen.«²⁰ Obgleich Rahmen etymologisch »Quadrat« bedeutet, spricht man dennoch auch von einem runden oder ovalen Rahmen. Die französische Sprache insistiert also auf dem Begriff des Randes: Der Rahmen schmückt die äußere Begrenzung der Oberfläche der geometrisch geschnittenen Leinwand.

Mit *cornice* übernimmt das Italienische dagegen einen Begriff der Architektur: jenen Vorsprung, der außen um ein Gebäude verläuft, um seine Basis vor Regen zu schützen; das hervorstehende Gesims, das verschiedene Werke krönt, besonders Friese am Gebälk in der klassischen griechischen Ordnung: Die Vorstellungen des Schmucks und des Schutzes, die Konzepte von Prägnanz und Vorsprung spielen in diesen Begriff hinein.²¹

Das englische Wort *frame* bezieht sich eher auf ein strukturelles Element der Bildkonstruktion, das weniger als Repräsentation oder Bild denn als Leinwand verstanden wird. *Frame*, der Rahmen, ist ein Gestell, das die Leinwand spannt, damit sie die Pigmente aufnehmen kann. Mehr als ein Rand oder eine Bordüre, mehr als ein äußerer Schmuck, ist er die Substruktur des Untergrunds und der Fläche der Repräsentation.²²

Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Mehrdeutigkeit des Artefakts des Rahmens zwischen Supplement und Komplement, zwischen überflüssiger Verzierung und notwendigem Dispositiv. Schrieb nicht Poussin an Chantelou, dem er *Die Mannalese* schickte:

»Wenn Sie Ihr Bild erhalten haben, bitte ich Sie, es mit einem kleinen Rahmen zu schmücken, denn es braucht einen solchen, damit, wenn man es in all seinen Teilen betrachtet, die Sehstrahlen zusammengehalten und auf keinen Fall nach außen verstreut werden und Elemente der anderen Objekte aufnehmen, die in der Vermischung mit den gemalten Gegenständen das Licht verunklären.«²³

²⁰ Mme de Sévigné: Correspondence, Paris 1974, Bd. 2: 1675–1680, S. 1039. Die zwei Zitate aus dem Wörterbuch, besonders bei Rousseau, zeigen einen der ideologischen Werte des Rahmens auf. Siehe dazu auch die interessanten Dokumente, die Bruno Pons zusammengetragen hat: Bruno Pons: De Paris à Versailles. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi, 1699–1736, Straßburg 1986.

²¹ Vgl. Revue de l'art 76 (1987), eine Ausgabe, die dem Problem der Rahmen gewidmet ist. Darin besonders P.J.J. Van Thiel: Eloge du cadre: La pratique hollandaise, S. 32–36 und Marilena Mosco: Les cadres de Léopold de Médicis, S. 37–40.

²² Zum Verhältnis von Rahmen als Bildgrenze und als Keilrahmen vgl. Meyer Shapiro: Field and Vehicle in Image-Signs, in: Semiotica I/3 (1966), S. 223–242.

²³ Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art, Paris 1964, Brief vom 28. April 1639, S. 35 f.

Zusammengefasst ist der Rahmen zugleich notwendiges *parergon* und konstitutives Supplement. Er macht das Werk im sichtbaren Raum autonom;²⁴ er befördert die Repräsentation in den Zustand von exklusiver Präsenz; er liefert die richtige Definition der Bedingungen der visuellen Wahrnehmung und der Kontemplation der Repräsentation als solcher. Bei genauerer Analyse der Ratschläge von Poussin an Chantelou – aber man findet dieselben auch in den Malereitraktaten²⁵ – verwandelt der Rahmen das vielfältige Spiel der sinnlichen Mannigfaltigkeit, den Rohstoff der Synthesen der Rekognition der Dinge, die diese durch Differenzen artikulieren, in eine Opposition, in der die Repräsentation sich als solche artikuliert, indem sie jedes andere Objekt aus dem Sichtfeld ausschließt.²⁶ Durch den Rahmen gibt sich das Bild nicht nur inmitten der anderen Dingen zu erkennen: Es wird zum Gegenstand der Kontemplation. In ihrer Repräsentation auf Claudes oder Poussins Leinwänden werden die Dinge, die den Raum der Welt einfach mit ihren Differenzen belebten – die Bäume und der Himmel, das Schloss und die Wolken, der See, seine Boote –, eine Landschaft zur Kontemplation,²⁷ ideal, pastoral, heroisch, die benachbarten Gegenstände ausschließend, wie Poussin sagt, dank ihrer Ränder und Kanten, die ihr Rahmen bildet. Die Welt ist hierin gänzlich enthalten, und außerhalb gibt es nichts zu kontemplieren.

Operation der Autonomie der repräsentativen Konstruktion, Ansichtswechsel, einfache Auffassung der Dinge im Prospekt [*prospect*], Amt der Vernunft, wie wiederum Poussin schreibt, Modifikation, Modulation des Blicks:²⁸ Dort sah man, betrachtete man die Welt, die Natur; hier kontempliert man das Kunstwerk und nur dieses. Es ist unnötig hinzuzufügen, dass diese Operation des Rahmens und der Rahmung selbst durch Mächte besetzt wird, durch Institutionen verändert wird, durch Instanzen der ökonomischen, sozialen und ideologischen Determinierung geprägt wird.²⁹ Die Repräsentation präsentiert sich *jemandem* in ihren reflexiven Dimensionen. Die repräsentative Präsentation wird in der dialogischen

²⁴ Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*, Paris 1978, S. 44 f. und besonders S. 83–90.

²⁵ Siehe beispielsweise Giulio Mancini: *Regole per comprare, collocare et conservare la pittura*, in: ders.: *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1620), Rom 1956–1957, S. 141–146; Florent le Comte: *Cabinet des singularitez d'architecture*, Paris 1699–1700, Bd. 3, S. 241–273.

²⁶ Oder, in semiotischer Terminologie, die Transformation eines konträren Gegensatzes, A vs. B, in einen kontradiktorischen Gegensatz, A vs. nicht-A.

²⁷ Die Operation der Einrahmung oder der Einfassung ist daher nur empirisches Moment einer idealen oder notwendigen Operation der Konstituierung eines als theoretisches Objekt aufgefassten Gegenstandes.

²⁸ Poussin: *Lettres et propos sur l'art* (wie Anm. 22), S. 62 f. (Brief an Sublet de Noyer 1642).

²⁹ Es wäre gewiss angebracht, die Einsätze, Modalisationen und Identifizierungen genau zu untersuchen, die weder von derselben Ebene der Beschreibung noch von denselben Mechanismen der Einschreibung abhängen.

Struktur eines Senders und eines Empfängers genommen, welche sie auch seien, denen der Rahmen einen privilegierten Ort des »Wissen-Machens«, des »Glauben-Machens«, des »Fühlen-Machens« zur Verfügung stellt, Instruktionen und Anordnungen, welche die Macht der Repräsentation – in und durch die Repräsentation – an einen Betrachter-Leser richtet.³⁰

Auf diese Weise betreten wir die Welt der Rahmenfiguren und der Einrahmung. Zuerst die Figuren der Zurschaustellung [*figures d'ostentation*], die Figuren der Randverzierung, wie Blumen und Früchte, die in Symmetrie und kalkulierter Wiederholung die Bordüren überziehen: in seiner reinen Operation zeigt der Rahmen;³¹ es ist ein Deiktisches, ein ikonisches »Demonstrativ«: »dieses hier«. Die Figuren der Randverzierung »betonen« das Zeigen, verstärken es: die *deixis* wird *epideixis*, die Monstration wird De-monstration, die Erzählung der dargestellten Geschichte wird Lobesrede,³² die jene zugleich subtiler artikuliert, als man es im Raum der Präsentation, im Raum des Betrachters glauben könnte. So ist der Rahmen in der Tapiserie der *Histoire du Roy*, deren Karton von Le Brun gezeichnet wurde,³³ nicht nur ein starkes ostentatives Dispositiv der Selbstpräsentation der dargestellten historischen Szene, sondern er ist darüber hinaus als ein Dispositiv konstruiert, welches das natürliche Licht einfängt, das den Ort der Ausstellung der Tapiserie erhellt, da die inneren Ränder rechts und unter dem Rahmen beleuchtet sind, während die zwei anderen Seiten im Schatten liegen. Infolgedessen erlangt das innere »künstliche« Licht, das die Szene erhellt, einen Zusammenhang mit dem externen »natürlichen« Licht: Es ist dasselbe. Dadurch wird der Raum des Betrachters neutralisiert oder vielmehr in den Raum der Repräsentation umgewandelt.³⁴ Und war die Tapiserie nicht Teil der Einrichtung von Versailles? Der ornamentale Dekor des Rahmens durch seine Figuren wird so zur »Metarepräsentation«, ein starkes Instrument der Aneignung und der Eigenschaften der Repräsentation selbst, *in* ihrem Sujet – das auf der Bühne der Geschichte dargestellt

³⁰ Dies ist die Perspektive, aus der der Rahmen in allgemeinerer Hinsicht zum Apparat der Enunziation gehört und nach denselben methodischen und technischen Vorgehensweisen analysiert werden kann wie diejenigen, die auf den Diskurs angewendet werden.

³¹ Ernst Hans Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, N.Y. 1979, S. 95 ff.

³² Zur Transformation der *Deixis* in *Epideixis* siehe Louis Marin: *Le Portrait du Roi*, Paris 1981, S. 49–145.

³³ Daniel Meyer: *L'Histoire du Roy*, Paris 1980.

³⁴ In Gemälden können wir auch figurative Elemente finden, die nicht zum Rahmen gehören und die den repräsentierten Raum im Kunstwerk mit dem »realen« Raum verbinden, in dem das Werk »präsentiert« wird. So gibt es in der *Verkündigung* von Piero della Francesca in San Francesco d'Arezzo den gemalten Schatten eines Holzbalkens, der ebenfalls gemalt ist, aber durch das natürliche Licht des großen Fensters am hinteren Teil der Kapelle fiktional produziert wird.

wird – und *für* ihr Subjekt – das handelnde Subjekt dieser Geschichte: in diesem Fall der König.³⁵

Auf dieselbe Weise überträgt der Rahmen (hierunter verstehe ich die Prozesse und Prozeduren der Rahmung, die Dynamik und die Macht der Einfassung) einige seiner Funktionen an eine besondere Figur, die, während sie an der Aktion, an der »erzählten, repräsentierten« Geschichte teilnimmt, durch ihre Gesten, ihre Haltung, ihren Blick weniger das ausdrückt, was zu sehen ist, was der Betrachter sehen *muss*, als vielmehr die *Art, wie es zu sehen ist*: Es handelt sich hier um die pathetischen Figuren der Rahmung [*figures pathétiques d'encadrement*]. Eigentlich machen Le Brun oder Poussin hier nichts anderes, als eine Annahme Albertis über die Repräsentation der »storia« für sich zu nutzen, nämlich eine der Figuren in die Position des Kommentators, des *admonitors* und *advocators* des Werks zu setzen.³⁶

»In einer *storia* möchte ich jemanden sehen, der uns belehrt und uns darauf hinweist, was geschieht, der uns mit der Hand bedeutet zu sehen oder uns mit funkelnden Augen und zornigem Gesicht so sehr bedroht, dass niemand sich zu nähern wagt, oder auch eine Gefahr oder ein Wunder zeigt oder uns dazu einlädt mit den anderen Figuren zu weinen oder zu lachen.«³⁷

Um mit diesem königlichen und klassischen Korpus weiterzuarbeiten, ist es zu bedenken, dass sich diese Figur oder diese Figuren der Einrahmung meistens links oder rechts am Rand der Szene befinden, und nicht Stellvertreter des Betrachters (und/oder des Malers), sondern Stellvertreter des Rahmens sind, um dem Betrachter die pathische (pathetische) Blickweise aufzuzeigen, mit der er der *storia* begegnen soll.³⁸ So etwa der Bauer, der am äußeren rechten Rand der Szene die königliche Erscheinung von *L'Entrée à Dunkerque* beobachtet, und dessen Kopf mit einigen Variationen eine Wiederaufnahme eines Ausdrucksprofils desselben Le Brun ist, nämlich desjenigen des Erstaunens im Sinne des 18. Jahrhunderts.³⁹ Oder auch, wie Le Brun schon in einem Vortrag an der *Académie* gezeigt hat, die Figur am äußeren linken Rand in der *Mannalese*, eine Figur der ehrfurchtsvollen

³⁵ Marin: *Le Portrait du Roi* (wie Anm. 31), S. 49 f.

³⁶ Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst* (1435), hrsg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 4. Aufl., 2014.

³⁷ Alberti: *Della Pittura* (wie Anm. 35), Buch II.

³⁸ Dies ist die Position – der szenische Ort – der Figur am inneren Rand der Repräsentation, die voraussetzt, dass diese Figur die Rolle der Rahmenfigur übernimmt, was nicht ausschließt, dass sie auch eine spezifische Rolle in der Erzählung spielen kann.

³⁹ Vgl. Charles Le Brun: *Conférence sur l'expression générale et particulière*, gehalten 1668 und von Testelin 1696 veröffentlicht, in: Hubert Damisch: *La Passion*. *Nouvelle revue de psychanalyse* 21 (1980), S. 93–121.

Bewunderung vor der Szene der Caritas Romana, die sich vor ihren Augen abspielt.⁴⁰ Man begreift also, dass in diesem Fall der Diskurs der Beschreibung sich in seiner genauesten Ausführung über das Werk in gewisser Weise von ihm und von seiner internen Lektüre abwenden muss, weniger zugunsten einer äußerlichen Interpretation als vielmehr, um die bedeutungstiftenden Prozesse der Grenzen und Begrenzungen ausfindig zu machen – und mit den angemessenen begrifflichen Konstruktionen zu benennen –, durch die die Repräsentation der Malerei die spezifischen Modalitäten ihrer Präsentation definiert.⁴¹

Ich habe zu Beginn darauf hingewiesen, dass die Logiker von Port-Royal die Karte und das Porträt zu paradigmatischen Beispielen des repräsentationellen Zeichens erhoben. Deshalb möchte ich mit Ihnen zunächst auf Karten und Porträts die Operationen der Rahmung und Einrahmung weiterverfolgen, diese Arbeit an Rändern und Kanten. Zuallererst das Modell der geographischen Karte: zum Beispiel das Fragment eines Plans von Paris, den Gomboust 1652 angefertigt hat.⁴² Als auf den ersten Blick genaue und strenge Exemplifikation der transitiven Dimension des Zeichens macht die Repräsentation eine Sache von Neuem gegenwärtig, die es nicht oder nicht mehr ist; die Karte von Paris stellt durch ikonische Hypotypose⁴³ ein Paris vor Augen, das niemand jemals sehen wird, nicht einmal Gomboust zu eben dem Zeitpunkt, als er diesen ersten »wissenschaftlichen« Plan der Hauptstadt zeichnete:⁴⁴ die Karte von Paris, »reale« Konfiguration der Sache. Gomboust ist sich dessen bewusst, weswegen er in die linke obere Ecke seiner Karte eine Tafel mit der Legende setzt, auf der »Paris vom Mont Martre aus gesehen« steht und, in der rechten oberen Partie eine weitere mit der Legende »Der Louvre-Palast«.

Zwei Bilder, zwei Tafeln einer Konfiguration des Randes, die dem Benutzer der Karte als mimetischer Repräsentation von Paris einen besonderen Parcours seiner Annäherung von außen von Norden her bis ins Zentrum weisen, wo die Stadt sich konzentriert: am Ort ihres Königs. Anhand der doppelten Tafel am Rand präsentieren sich die Stadt in ihrer Karte, die Karte der Stadt, Stadt und Karte in einer exakten und idealerweise perfekten Koextensivität, die eine als das

⁴⁰ Ders.: *Conférence sur La Manne (1667)*, in: André Félibien: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, London 1705, Bd. IV, S. 103 f.

⁴¹ Vgl. dazu vor allem Shapiro: *Field and Vehicle in Image-Signs* (wie Anm. 21).

⁴² Vgl. Die Reproduktion dieser Karte in *Cartes et figures de la terre. Exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980*, Ausstellungskatalog, Paris 1980, S. 48 f.

⁴³ Vgl. Louis Marin: *Utopiques: jeux d'espace*, Paris 1973.

⁴⁴ Gomboust drückt dies in aller Klarheit in der Präsentation seiner Karte vor dem König aus. Man bemerke, dass die Karte mit Hilfe von J. Petit angefertigt wurde, einem Militäringenieur, der auch Pascal bei seinen Experimenten mit dem Vakuum assistierte. Die Karte wurde von Abraham Bosse gestochen.

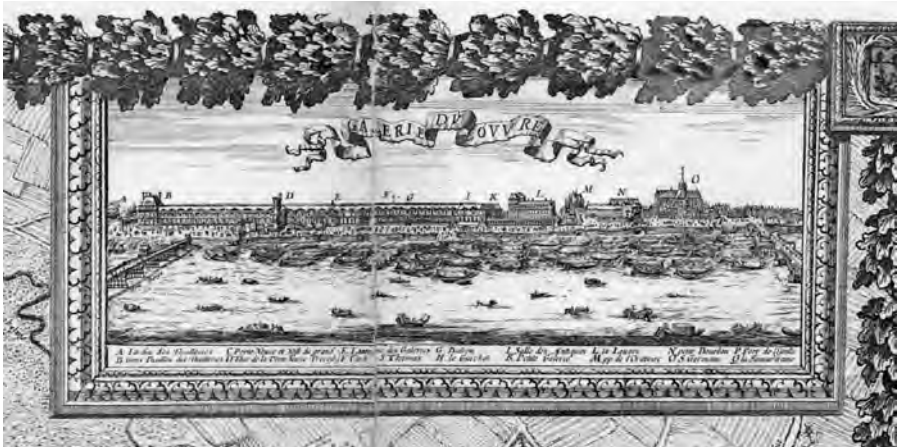


Abb. 1: Jacques Gomboust, Plan de Paris, 1652 (obere, rechte Ecke)

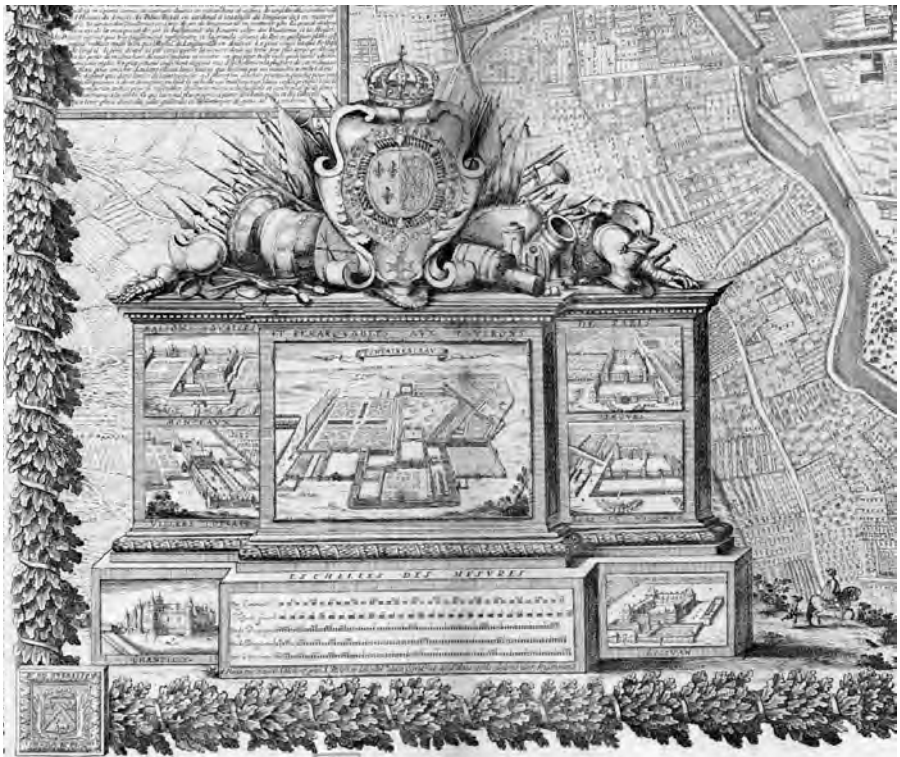


Abb. 2: Jacques Gomboust, Plan de Paris, 1652 (untere, linke Ecke)

Repräsentierte, die andere als das Repräsentierende, die eine in der anderen, als Repräsentation; sie präsentieren sich also, aber gemäß eines bestimmten Parcours und auf einzigartige Weise, in der sich die politische Macht des Monarchen bestätigt – in einer Repräsentation, die nach der Ordnung einer universellen geometrischen Vernunft konstruiert ist, in der Wahrheit ihrer strikten Idealität und der Exaktheit ihrer empirischen Bezugnahme.⁴⁵ Bei näherer Betrachtung der Karte bemerkt man im unteren linken und rechten Teil eine zweite Rahmenkonfiguration mit kleinen menschlichen Figuren, die Paris von einem »fiktiven« Hügel bei Charenton aus betrachten, tatsächlich so wie wir es tun, wenn wir die Karte, die Repräsentation ansehen ...

Oben und unten, zwei Vorgehensweisen der Karte, zwei Effekte der reflexiven Opazität: Die kleinen Figuren sind Repräsentanten an diesem unteren Rand, wie die zwei »Tafeln« es am oberen Rand waren, Repräsentanten des Verfahrens des »Sich-als-Paris-repräsentierend-Präsentierens« der Karte, durch welche das Subjekt der Repräsentation als Effekt des Repräsentationsdispositivs in die Karte eintritt, unter dem Gesetz der Macht, unter dem Gesetz der Repräsentation des Fürsten.⁴⁶

Ein Gegenbeispiel zu diesen Figuren des Rahmens, der Kanten und Ränder in der geographischen Karte bilden zwei Bilder der Einrahmung eines Buches, das zu seiner Zeit, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein europäischer Bestseller war: zwei Frontispize, das heißt Bilder, die in die Lektüre des Buches einführen, das erste ein anonymer Stich, das zweite von den Brüdern Holbein, jeweils für die erste und zweite Ausgabe der *Utopia* von Thomas Morus aus den Jahren 1516 und 1518.⁴⁷

Diese beiden Frontispize zeigen in ihrer Ähnlichkeit und ihren Differenzen die subtilen modalen Spiele der Rahmenfiguren der Repräsentation, insofern die Utopie (im Buch und durch den Text von More) wie eine Karte repräsentiert ist, als Produkt einer sehr alten Kunst der Beschreibung, die das »sein« lässt, was sie aussagt, und »sehen« lässt, was sie schreibt:⁴⁸ Die Utopie ist eine Karte, eine geographische Repräsentation, die das, was sie repräsentiert, als fiktionalen Referenten herstellt, eine Karte, die nicht auf den Karten verzeichnet ist oder die dort ist, ohne entdeckt werden zu können.⁴⁹

⁴⁵ Vgl. Marin: *Le Portrait du Roi* (wie Anm. 31), S. 209f.

⁴⁶ Louis Marin: *Les voies de la carte*, in: *Cartes et figures de la terre* (wie Anm. 41), S. 47–54 und besonders S. 50–52.

⁴⁷ *The Complete Works of St. Thomas Morus*, hrsg. von E. Surtz, S.J. und J.H. Hexter, Yale 1965, Bd. IV, S. 16–17.

⁴⁸ Vgl. Marin: *Utopiques* (wie Anm. 42), Kapitel 5 und 6.

⁴⁹ Zu den Texten, die Mores *Utopia* »rahmten«, als das Buch 1516 veröffentlicht wurde, und die ironischerweise die Ungewissheit unter Mores Briefpartnern angesichts der geogra-



Abb. 3: Anonym, Frontispiz zu Thomas Morus' Utopia, 1516

nen, der auf einer Kartusche sitzt, auf der sein Name steht, zeigt seinem Begleiter, Thomas Morus, mit dem Finger die Insel und/oder ihre Karte: Er erzählt ihm seine Reise, er zeigt ihm, er lässt ihn die wundersame Insel sehen, aber durch seine gesprochene Beschreibung. Der Dritte, ein Soldat mit Degen an der Seite, der im Profil gezeigt wird, lauscht dem Gespräch.⁵⁰

Noch einmal: Niemand betrachtet die Insel und/oder ihre Karte im Raum der Welt, im Raum des Bildes. Sie ist Objekt der gesprochenen Sprache geworden, des Hörens oder der Schrift, ein Text, und wir, die wir die *Utopia* von Thomas Morus lesen werden, die wir das Bild sehen und das träumen, was das Bild repräsentiert, wir sehen sie nur über die Vermittlung der zwei Figuren von Raphael und More, nur über den Dialog, den Bericht und die Beschreibung, welche diese Figuren

1516 ist die Karavelle mit gerafften Segeln vor der Einfahrt der inneren Bucht vertäut, und auf der Schiffsbrücke, angekommen am Ende ihrer Reise, steht eine kleine Silhouette und betrachtet die Insel und/oder ihre Karte: Sie blickt auf die topographische Ansicht ihrer Hauptstadt in der Landschaft und liest ihren Namen, *Civitas Amaurotum*, der in die Karte eingraviert ist. Das Schiff von 1518 ist die exakte Reproduktion des früheren, doch seitenverkehrt, sein Spiegelbild: Es ist nicht mehr vertäut, es fährt auf die Küste zu, wo drei Menschen auf einem Felsen über dem Meer stehen. Durch diese Re-version des Bildes, diese Re-flexion kehrt das Schiff wieder zu uns zurück, zu unserer Welt, und die kleine Person auf der Brücke, mit dem Rücken zur Insel, sieht ihre Heimat sich nähern. Keiner der Menschen auf dem Felsen sieht die Insel an, aber einer von ihnen,

phischen Situierung der Insel Utopia aufrecht erhielten, siehe Louis Marin: *Voyages en Utopie*, in: *L'esprit créateur* 25/3 (1985), S. 42–51.

⁵⁰ Dieser Soldat war Gegenstand zahlreicher Kommentare. Steht er – im Sinne der »Einklammerung« des Werkes – für die Eroberungsprojekte der Neuen Welt?

repräsentieren, als die Ekphrasis, die der Bericht des einen und die Schrift des anderen konstruiert haben: als Fiktion.⁵¹

Die Holbein-Brüder haben mit Klugheit und Ironie dieses Spiel der Reise und der Karte, des Realen und seiner Fiktion gestochen: 1516 hatte der anonyme Künstler drei »Toponyme« auf oder in die Karte der Insel geschrieben, *Civitas Amaurotum*, *Fons Anhydri*, *Ostium Anhydri*. 1518 schrieben die Holbein-Brüder sie in drei Kartuschen, die von Girlanden gehalten werden, welche am Rahmen der Repräsentation befestigt sind. Diese Toponyme, die in geographischen Karten auf die repräsentierten Orte gesetzt sind, die sie benennen, indem sie mit der Koinkidenz von Referent, Repräsentiertem und Benanntem operieren,⁵² diese Namen treten im Stich der Holbein-Brüder durch den dekorativen Apparat, der sie trägt, visuell in den Vordergrund der repräsentierten Objekte, deren Namen sie



Abb. 4: Brüder Holbein, Frontispiz zu Thomas Morus' *Utopia*, 1518

sind, sie treten vor das gesamte Bild, sie gehören zu seinem Rahmen, seinem Rand. Sie befinden sich, wenn man das sagen kann, auf der transparenten Ebene des Schirms der Repräsentation. Sie zeigen indirekt den nicht repräsentierbaren Teil des ikonischen Zeichens, den Teil, der, wenn er repräsentiert würde, dank seiner Opazität dasjenige neutralisieren und ausstreichen würde, was die Repräsentation

⁵¹ Vgl. den Begriff der praktischen Fiktion im Unterschied zur utopischen »Repräsentation« in Marin: *Utopiques* (wie Anm. 42).

⁵² »On the map of an island laid down upon the soil of that island there must, under all ordinary circumstances, be some position, some point, marked or not, that represents *qua* place, on the map, the very same point *qua* place on the island«. Charles S. Peirce: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, hrsg.v. Charles Hartshorne und Paul Weiss, Cambridge, Mass. 1932, Bd. 2: *Elements of Logic*, Buch 2, 2.230, S. 136.

repräsentiert.⁵³ Sie zeigen, dass Utopia (die Insel, die Karte) nur eine Repräsentation, eine diskursive Ekphrasis, eine Fiktion der Dinge durch die Worte ist. Aber sie zeigen auch und umgekehrt, dass jede Repräsentation mit ihren Rändern und Begrenzungen, mit der Arbeit ihres Rahmens und seiner Kräfte der Einrahmung eine Utopie enthält, die Fiktion eines Begehrens, die im Übrigen gerade hier realisiert wird und deren »Repräsentation« als Echo auf den Stich der Holbein-Brüder von 1518 die Zeichnungen Christos für *Surrounded Islands* von 1983 wären.⁵⁴

Das Modell des Porträts ist das andere Paradigma des Repräsentations-Zeichens. Es exemplifiziert direkt die reflexive Dimension des Zeichens. Jedes Zeichen verdoppelt, reflektiert oder verstärkt die Operation der Repräsentation in dem Moment, wo es ein Abwesendes oder Totes vergegenwärtigt. Die Präsentation dieser Operation, als Akt eines Subjekts der Repräsentation und indem es wiederum dieses Subjekt als seine Repräsentation identifiziert, ist besonders evident beim Porträt. Das »Ich« ist repräsentiert als das, was sich im Zeichen, das es repräsentiert, präsentiert.⁵⁵ Das Porträt ist die Figur der Präsentation der Repräsentation, insbesondere, wenn es sich um ein Selbstporträt handelt. Könnte man es in dieser Hinsicht – und das wäre keines der geringeren Paradoxe des Selbstporträts im Allgemeinen – nicht an sich schon als Rahmenfigur auffassen? Dies scheint mir Poussins explizite Absicht im *Selbstporträt* des Louvre aus dem Jahr 1650 zu sein.⁵⁶

Es ist nicht das Individuum Poussin, die einzigartige Person, das »Ich« des in der Normandie Gebürtigen, der 1650 in Rom lebte, welches der Maler darstellt. Es ist zunächst das Maler-Subjekt und darüber hinaus das Subjekt der Arbeit der Malerei, der Malerei in Arbeit und an der Arbeit mit ihren Werkzeugen und ihren Mitteln. Zwei Attribute verschieben zunächst diese Arbeit auf das repräsentierte Bild des Malers: die Mappe mit den Zeichnungen, welche die nicht sichtbaren Vorzeichnungen enthält, den *disegno*, die Seele des Gemäldes, und der auf dem Ring befestigte Diamant an der Hand des Malers, das Emblem der Entstehung der ganzen Vielfalt der Farben durch die Brechung des Sonnenlichts im Prisma seiner Transparenz.⁵⁷ Die Figur des Malers verweist aber diese zwei Attribute ins Feld der Malerei selbst, in den Raum des Bildes, der reflexiv dargestellt ist als der Raum

⁵³ Dadurch wird die Ebene der Repräsentation trotz ihrer »Transparenz« präsentiert.

⁵⁴ *Surrounded Islands. Projects for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1982–1983*, in: Werner Spies: Christo, Ausstellungskatalog, Köln und Hamburg 1985.

⁵⁵ John Wyndham Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, Kapitel 1 »The Cult of Personality« und Kapitel 4 »The Court Portrait«.

⁵⁶ Zu den Selbstporträts von Poussin siehe Louis Marin: *Corps Ecrit, L'Autoportrait*, Paris 1983, Nr. 5.

⁵⁷ Ein Diamant, wie ihn der Maler hier hervorhebt, wurde als Prisma definiert in Furetière: *Dictionnaire universel* (wie Anm. 1), Lemma »Diamant«: »Il a cela de particulier que, quand le soleil donne dessus, il jette autant de rayons qu'il a de faces et tous de différentes couleurs, rouge, verte, jaune et bleue«.



Abb. 5: Nicolas Poussin, Selbstportrait, 1650

des Prozesses, durch den das Werk in seinen verschiedenen Stadien hergestellt wird: Es handelt sich um eine bewegendende Konfrontation des Malers mit den Grenzen und den Rahmen der malerischen Repräsentation. Zwischen zwei umgekehrten Keilrahmen und einer präparierten, aber nicht bemalten Leinwand, repräsentiert der Grund des Gemäldes tatsächlich ein Fragment des Rahmens eines Bildes sowie ein fertig gestelltes Bild auf der linken Seite, von dem man aber nur einen Bruchteil dessen erkennt, was dargestellt ist. Ganz im Hintergrund stellt das Bild Bilder dar, die zeigen, was sich gewöhnlich nicht zeigt, ihre Rückseite. Im Vordergrund und als Grund für die Figur des Malers, zeigt eine

Leinwand, was sich vom Bild nicht sehen lässt, sein Darunter, das Unterspiel [*sous-jeu*] des gemalten Raumes der Repräsentation. Was unzeigbar und unsichtbar im Bild der Malerei ist, wird hier nicht nur gezeigt, sondern auch repräsentiert als das, was weder zeigbar noch sichtbar ist. Der Maler malt auf der Oberfläche seines Bildes – in den Leinwänden, die es darstellt – das, was tatsächlich unter und hinter dem Bild ist, das er malt, dem seine Figur jedoch den Rücken kehrt.

Man muss diese reflexive Erkundung der Rahmen und Begrenzungen durch den Maler weitertreiben. Die Leinwand, die ihre Unterseite zeigt, hindert das Bild links daran, alles zu zeigen, was es darstellt: Der Rahmen der simulierten Leinwand versteckt einen Teil davon und der Rahmen des Bildes, das wir betrachten, das Selbstporträt des Malers, verdeckt einen anderen Teil. Zwischen beiden, auf dem inneren Rahmen des Werks, ist eine Frauenfigur gemalt, eine Rahmenfigur, die nur erscheint, um der Leinwand zu entkommen: Allegorie der Malerei, sagt uns Bellori;⁵⁸ Figur der Theorie der Malkunst, wie Professor Posner gezeigt

⁵⁸ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), hrsg. von E. Borea, Turin 1976, Lemma »Nicolo Pussino«, S. 455.

hat.⁵⁹ Die Theorie der Kunst, die Theorie der Malerei ist als teilweise sichtbarer »Terminus« der Praxis der Malerei repräsentiert.

In diesem zweifach kaschierten Bild lassen sich dagegen zwei Hände einer Figur außerhalb des Rahmens erkennen, die die Allegorie der Kunsttheorie umfassen, zwei Hände, welche die Praxis der Malerei darstellen und die einer Figur außerhalb des Bildes gehören, die Hände des Subjekts der Malkunst, die Hände der Praxis des Malers, eben des Malers, dessen Hände wir als Betrachter niemals im Akt der Darstellung sehen: In jedem Fall sehen wir niemals die Allegorie der Praxis sich mit der Theorie der Malerei verbinden, da das Selbstporträt, das an Chantelou adressiert ist, das Bild, das wir betrachten, diese Verbindung realisiert, indem es im Werk die unauflösliche Einheit der Theorie und der Praxis der Malerei praktiziert. Diese Einheit konnte nur dadurch präsentiert werden, dass die figurierte Repräsentation einer ihrer Termini fehlt, so dass der Rahmen, durch seine Kadrierungseffekte, seine Funktion der Präsentation der Repräsentation der Malerei umkehrt oder diese Funktion vielmehr in seinem Intervall von Rändern umsetzt [*mettre au travail*]: Indem er die Repräsentation des Malers präsentiert, verbirgt der Rahmen die figurierte Repräsentation dessen, was die Repräsentation selbst vollbringt, nämlich das Werk, das wir sehen. Aber diese Defizienz in der Rahmung verweist darauf, dass die Arbeit der Malerei das ist, was sich selbst zwischen Rändern sichtbar macht; und Repräsentation wird in dem Konzeptualisiert, was zwischen einer Leinwand und einer Präsentation wahrgenommen wird.

Als Gegenstück zum Selbstporträt von Poussin und zum Einwirken der Rahmen auf das Subjekt der Malerei scheint mir das bekannte Gemälde von Cremonini, *Guet-apens* (1972–1973), der pikurale und theoretische moderne Kommentar zu sein:⁶⁰ Wie dort überdecken, stapeln und unterbrechen sich die repräsentierten Rahmen hier gegenseitig, welches auch das »repräsentierte« Objekt sei, das sie einrahmen, Türen, Spiegel, Fenster oder nichts, wie der leere Rahmen auf der rechten Seite. All diese Rahmen, wie auch die Rahmen, Leinwände und Gestelle im Bild von Poussin, artikulieren einen sehr beengten, »ultra-dünnen« Raum, der sich beinahe auf die Überlagerung der Ebenen beschränkt. Der Rahmen, der das Bild präsentiert, das wir betrachten, unterbricht die Rahmen, die dasselbe Bild uns re-präsentiert, als ob gerade darin die strenge Regel der Rahmen bestünde, die die Dinge sichtbar werden lässt, indem sie sie teilweise der Sichtbarkeit entzieht. Die Kinder, Zwerge oder Monster, die zwischen diesen gestapelten Rahmen auftauchen, scheinen demselben Gesetz zu gehorchen, ein Kopf ohne Körper zur

⁵⁹ Donald Posner: *The Picture of Painting in Poussin's Self Portrait*, in: ders.: *Essays Presented to R. Wittkower*, London 1967, Bd. I, S. 200–203.

⁶⁰ Leonardo Cremonini und Marc Le Bot: *Les parenthèses du regard*, Paris 1979, S. 71 und S. 77.

Rechten, ein Kopf, ein Körper ohne Arme oder Beine in der Mitte. Und im Vordergrund das blinde Kind mit den ausgestreckten Armen, dessen Arme und Hände durch den Rahmen abgeschnitten sind, während auf der rechten Seite ein Arm ohne Körper einen leeren Rahmen in die Mitte gleiten lässt.

Die monumentale Figur des Subjekts der Repräsentation, die Poussin auf dem Bildgrund [*sur le fond*] errichtet hat, das Selbstporträt der Malerei, Rahmen, Keilrahmen und Grund, diese Figur wird hier in vier kindliche (oder monströse) Figuren zerteilt, die Blindenkuh zu spielen scheinen; sehen, gesehen werden ohne zu sehen, zwischen den leeren Rahmen. Oder aber es sind fixierte Figuren oder Figuren, die in der Bewegung erstarrt sind wie in einem Traum, in dem all diese Rahmen versuchen würden, sie einzufangen, sie einzurahmen, sie in die Repräsentation zu überführen: »Der Raum meiner Bilder ist für mich ein Raum des Widerspruchs und des Konflikts.«⁶¹ Der Titel lautet *Guet-apens*, »Hinterhalt«, der Name eines Augen-Verbinde-Spiels in einem Labyrinth von rechteckigen Barrieren ... *Mise-en-abyme* der Repräsentation und ihrer Inszenierung in der Präsenz durch das Spiel ihrer Rahmen. Cremonini beschreibt sein Bild als »ein sehr gespanntes Verhältnis zwischen dem Rahmen des Spiegels und dem Gestell eines Bildes«, das auch das gewaltsame Verhältnis ist, das den Maler zerreißt zwischen dem Begehren, das Sichtbare in den Rahmen seines Tableaus einzuschließen, und der Faszination für das, was sich entzieht, die Realität dieses Sichtbaren.⁶² Man findet dasselbe Spiel der Rahmen bei den Holländern, bei Vermeer – wie Svetlana Alpers angemerkt hat⁶³ – oder bei Velázquez – mit dem Foucault zufolge das Zeitalter der Repräsentation beginnt.⁶⁴

Ein kleines Bild von Klee – auf das ich »by chance« gestoßen bin, so wie man unwillkürlich einen Witz macht – hatte zufällig von seinem Maler den Namen, den lateinischen Titel erhalten, welcher derselbe ist (oder zum Teil) wie derjenige der vorliegenden Studie: Es heißt *Ad Marginem*, am Rand, zum Rand, zum Rand der Repräsentation in der Malerei. Ich habe gesagt, dass es der Maler benannt hat, aber auch, dass sich das Bild selbst benennt – eine kurze Paraphrase von Bemerkungen, die Klee in seinem Jeaner Vortrag machte – der Maler benennt es und schreibt seinen Namen »Ad Marginem« an den Rand und das Bild nennt sich »ad marginem«, am Rand.⁶⁵

⁶¹ Cremonini und Le Bot: *Les parenthèses du regard* (wie Anm. 59), S. 61.

⁶² Ebd., S. 79.

⁶³ Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, S. 119 ff.

⁶⁴ Michel Foucault: *Les Mots et les Choses*, Paris 1965.

⁶⁵ Vgl. Paul Klee in Jena 1924. *Der Vortrag. Die Ausstellung*, hrsg. v. F.-J. Verspohl, Mona Meister und Thomas Kain, Jena 1999.

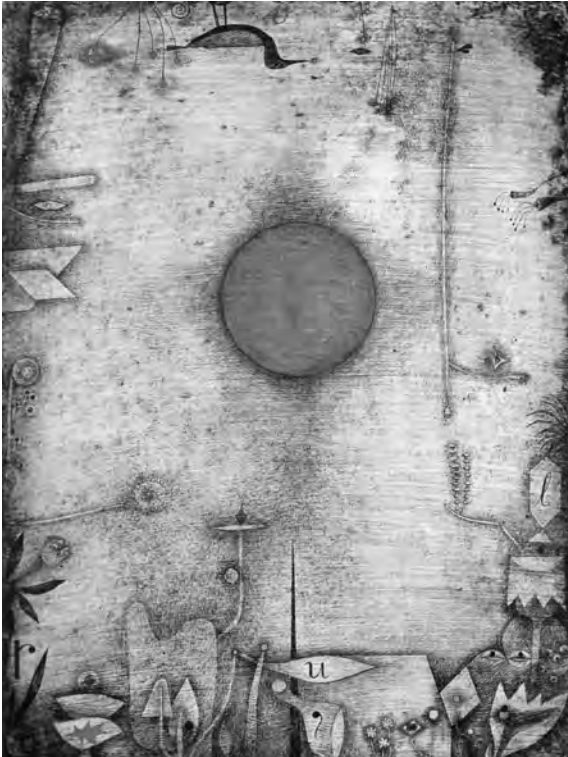


Abb. 6: Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930

verstreut, auf einer Seite üppiger als auf den drei anderen: seltenes Gewimmel von Dingen, in dem sich der Blick nach Maßgabe der Zerstreung dieser botanischen Figuren des Rahmens zerstreut. Aber der Blick wird beständig durch die zentrale rote Scheibe rezentriert, die von dunklen Strahlen umgeben ist, die auf den grünen Grund eine Art kreuzförmigen Schein zeichnen. Der Blick zögert an jenem anderen Rand des Bildes, welcher der Grund ist: Dieser Lichthof, gehört er – als »Figur« – zum roten Planeten oder – als »Grund-Fläche« [*fond-surface*] – zur Tafel? Dieses dunkle Strahlen, stammt es von der roten Sonne durch die Intensivierung ihrer Grenzen oder von einem Stern, den die Sonne durch eine Art umgekehrter Eklipse verdunkelt hat?

Aber hat es jemals in der Natur einen Vogel gegeben, der mit dem Kopf nach unten auf einem Rahmen [*sur un bord*] laufen kann, und sei es nur eine Silhouette,

Dieses kleine Bild (43,5 x 35 cm) aus dem Kunstmuseum Basel erlaubt uns, wenn schon nicht auf die von mir gestellten Fragen zu antworten, so doch zumindest einige Grenzen, einige Ränder auszumachen. Grohmann schreibt in seinem Kommentar:

»*Ad Marginem* ähnelt einem alten Dokument mit einem roten Planeten, der im Zentrum eines welken Grüns dominiert. Eine geisterhafte Schrift ist an den Rändern verteilt wie in einer Kinderzeichnung. Es gibt auch Hieroglyphen von Pflanzen, einen Vogel, Fragmente von Figuren und Buchstaben des Alphabets – ein Diplom des Königreichs der Natur.«⁶⁶

Über die Grenzen des Bildes, über die Ränder, aber sich genau auf sie stützend, ist tatsächlich eine raffinierte, kostbare Vegetation von Gräsern und Doldengewächsen

⁶⁶ Will Grohmann: Paul Klee, New York 1960, S. 311 [Übersetzung Antonia von Schöning].

ein »Zeichen« von Vogel, Hieroglyphe, wie Grohmann gesagt hat? Ob Hieroglyphe oder Piktogramm, sind sie denn jemals wirklich auf diese Art verkehrt herum geschrieben worden? Ja, zweifellos, wenn der Blick die vier Buchstaben korrekt und konventionell lesen will, die auf die Ränder geschrieben sind: *v* nahe am oberen Rand, *r* links, *l* rechts auf dem seitlichen Rand, *u* auf dem unteren Rand. Drei Konsonanten, ein Vokal: das zentrale *u* auf dem unteren Rand antwortet mit seiner Vokal-Stimme auf das *v* am oberen Rand. Das *v* ist dem *u* graphisch verwandt, aber dieses ist als Konsonant dazu verdammt, mit seinem Vokal zusammenzuklingen *v-u-vu*. Genauso das *r* und das *l*: *r-u*, *u-l*.

Am Rande des Bildes, zwischen den Wasserpflanzen, ertönt auf diese Weise eine Stimme unter der Art der graphischen Zeichen, die sie darstellen, inmitten der Hieroglyphen-Piktogramme, die allein der Sprache Klees zugehören, die Stimme eines Vokals oder vielmehr der Vokal einer abwesenden Stimme des Bildes: *u*, das die anderen drei Buchstaben aussprechen lässt. Der Blick läuft also den Rand des Bildes in alle Richtungen [*dans tous les sens*] ab, auf der Suche nach einer Bedeutung [*un sens*] und dreht sich im Kreis (oder vielmehr im Rechteck) um den zentralen roten Kreis. Dank dieses Parcours läuft der Vogel am Rande indessen korrekt auf seinen Füßen und nicht mit dem Kopf nach unten; aber jetzt, Überraschung, wird das *u* zum *n*, während seine drei Konsonanten-Freunde Zeichen einer unentzifferbaren Schrift werden. Wir sind, um besser zu sehen, an den äußersten Rand der Stimme zurückgestoßen.⁶⁷

Diese Suche nach dem Sinn am Rande der Stimme und auf dem inneren Rand der Repräsentation – zwischen vokalischem Zeichen und konsonantischen Zeichen, die jene dem Hören und dem Sehen repräsentieren – setzt, um sich zu vollziehen, eine Bewegung des Auges im äußeren Rahmen des Bildes voraus oder eine Rotation des Bildes selbst um sein rotes Zentrum. Dieser Prozess der Anamorphose hinterfragt das moderne Subjekt durch seinen Rahmen [*cadre*] und seine Repräsentation, durch seine Ränder [*marges*] und seine Randfiguren [*figures de bord*]. Wenn ich das Bild tatsächlich, um mich darum herum zu bewegen, auf den Boden lege, wie Pollock es zwanzig Jahre später mit seinen großen *Drippings* tun wird, bilden die Ränder des Bildes *Ad Marginem* einen viereckigen Brunnen, in dem sich am Grund des grünlichen Wassers ein roter Planet spiegelt und sich, falls er nicht aus den Tiefen emporsteigt, genau an die Stelle meines Auges setzt, das sich selbst sieht und sich in der Form eines dunkel strahlenden Sterns erkennt: eine paralyisierende Bewegung der Reflexivität des Dispositivs, eine verstörende Bewegung der Präsentation der Repräsentation durch eben das Instrument seiner Abschließung, den Rand.

⁶⁷ Über das Verhältnis von Paul Klee zum Klang und zum Musikalischen vgl. Klee et la musique, Ausstellungskatalog, Paris/Genf 1985.

Ich möchte, um diesen Parcours durch die Ränder der Repräsentation und ihre Figuren abzuschließen und um vielleicht noch direkter ihre Einsätze zu ermessen, einen Aspekt eines Bildes von Frank Stella erwähnen, *Gran Cairo*.⁶⁸ Es gehört zu einer Serie von Bildern desselben Typs und derselben Organisation, in denen Stella, wie mir scheint, die verschiedenen Dimensionen der Problematik des Rahmens der Repräsentation in der Malerei mit einer Art systematischer Aufmerksamkeit erkundet: Ich habe das Gefühl, dass diese Erkundung für meine eigenen Bemerkungen über Poussin und Klee, Holbein und Cremonini wichtig ist.⁶⁹

Auf den ersten Blick besteht Stellas Leinwand aus Rahmen. Sie nehmen die Ebene der Repräsentation von außen bis ins Zentrum ein, in einem Triumph des Rahmens [*cadre*] und der Kadrierung [*cadrage*] – der Präsentation – über die Repräsentation. Die Leinwand ist das Feld einer allmächtigen Kraft: derjenigen ihrer äußeren Begrenzung, die völlig in Richtung des Zentrums strebt. Die Spuren, die diese Kraft in die Leinwand eingeschrieben hat, sind die Rahmen. Es sei denn, wir bestimmen das Thema des Gemäldes, das es zu repräsentieren versucht, als genau den Prozess des Rahmens. In diesem Fall ist die Bewegung umgekehrt: vom Zentrum zur Peripherie, von innen nach außen, besonders mit den vier kräftigen zentrifugalen Pfeilen, die von den diagonalen Linien in die Ebene gezogen werden.⁷⁰ Statt dass sie Spuren einer Macht der Alterität wären, sind die Rahmen daher Spuren einer expandierenden inneren Macht, einer Macht der Form, die gleichmäßig dieselben Formen und Farben wiederholt, die aus einer anfänglichen Matrix beginnt, mit keiner anderen Logik als willkürlich auf ein Ende zuzustreben, auf eine finale umfassende Form.

Wenn der Rahmen eines der Mittel ist, durch das Repräsentation sich selbst als etwas repräsentierend präsentiert, stellt dieses Gemälde von Stella seine eigene Präsentation dar. Das Bild ist vollkommen reflexiv, und seine transitive Dimension besteht darin, dass es seine reflexive Dimension repräsentiert. Wie in Poussins *Selbstporträt*, in Cremoninis *Guet-apens*, oder Klees *Ad Marginem* sind wir Zeugen einer ikonischen *Mise-en-abyme* der Opazität des repräsentationellen Zeichens in seiner Transparenz, oder auch umgekehrt, eines ikonischen *regressus ad infinitum*

⁶⁸ Dieses Bild gehört zur Serie der sogenannten *Concentric Squares* aus den Jahren 1962–1963, deren erste Ausführungen *Sharpeville* und *Cato Manor* waren. Frank Stella nahm 1974 diese Methode wieder auf, jedoch mit größerem Format in der Serie, die unter dem Titel *Diderot Pictures* bekannt ist, da beinahe alle Bilder nach Titeln von Diderot benannt sind, unter Bezugnahme auf Michael Frieds Arbeit über Diderot als Kunstkritiker.

⁶⁹ Vgl. William Stanley Rubin: Frank Stella, New York 1970, S. 75 ff.

⁷⁰ Zu den zentrifugalen, diagonalen oder winkelförmigen Kräften des Rahmens vgl. Georg Simmel: *Der Bilderrahmen* (1902), in: ders.: Gesamtausgabe 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108; sowie jüngerer Datums Claus Grimm: *Histoire du cadre: un panorama*, in: *Revue de l'art* 76 (1987), S. 15–20, hier S. 19.



Abb. 7: Frank Stella, Gran Cairo, 1962

durch die Rahmen der Präsentation zu seiner Repräsentation und von der Repräsentation zu seiner Präsentation. Beginnend beim äußersten violetten Rahmen, bemerkt der beschreibende Blick, dass er einen blauen Rahmen rahmt, von dem er durch eine feine weiße Rahmenlinie getrennt ist: Dann gibt es einen neuen blauen Rahmen, der einen gelben Rahmen umrahmt, wodurch eine optische Interferenz zwischen den beiden Farben entsteht, die das Blau destabilisiert. Vom Standpunkt der Farbe aus gesehen, scheint es tatsächlich, als ob diese ersten drei Rahmen einen einzigen Rahmen ergeben, dessen dominante Note ein kühles Blau ist, und innerhalb dieses Rahmens gibt es einen weiteren mit warmen Farben, gelb, rot, sattes rot, rot und dann gelb. Dieser warm gefärbte Rahmen rahmt wiederum einen anderen, der dicht und kräftig ist: fünf quadratische Rahmen, die durch vier weiße Rahmenlinien getrennt sind – dunkelgrün, blau, violett, blau, dunkelgrün, in einem symmetrischen Arrangement der kühlen Farben, die den mittleren violetten Rahmen hervorheben. Jetzt haben wir das Zentrum des Bildes erreicht: ein gelber Rahmen, der einen roten Rahmen einfasst. Diese letzte Rahmung ist ein strahlendes rotes Quadrat, umgeben von derselben feinen weißen Linie, die wir zuvor gesehen haben.⁷¹

⁷¹ Vgl. dazu William Stanley Rubins Ausführungen in Rubin: Frank Stella (wie Anm. 68), S. 43–52.

Dieses kleine rote Quadrat – wir erinnern uns, dass *cadre*, das französische Wort für Rahmen, auch Quadrat bedeutet – stellt uns sowohl vor eine optisch-visuelle als auch vor eine theoretisch-intellektuelle Frage: Gerahmt durch die einfassenden und eingefassten Rahmen, fasst es selbst nichts ein, es sei denn wir behaupten das Paradox eines Rahmens, der sich selbst rahmt; ein Paradox, das, wie mir scheint, dieses Gemälde *visuell* präsentiert, wie die anderen der Serie. Ist das kleine mittlere Quadrat die Figur, die einzige und letzte Figur eines »quadro«, das von fünfzehn bunten farbigen Rahmen umfasst wird? Oder ist es der letzte, ultimative Rahmen, der nichts mehr außer sich selbst einfasst oder eine Null-Figur, eine unsichtbare Figur (unendlich) rahmt? Wir haben festgestellt, dass jedes große Rahmenquadrat durch einen Rahmen eingefasst wird, den eine feine weiße Linie bildet. Ist diese Linie eine andere Art von Rahmen, der in regelmäßigen Abständen über die Leinwand verteilt ist? Ja und nein. Wir können diese Linien in der Tat als Rahmen-Grenzen [*cadres-limites*] betrachten, indem die Rahmen zur Grenze hin streben, zu ihrer Grenze, ohne sie jemals erreichen zu können. Aber wir können die weißen Linien auch als Überreste und Spuren der Leinwand des Bildträgers ansehen, die sich unter den Farbschichten befindet. Diese Linien werden jedoch nur zu Überbleibseln des Trägers, wenn dieser Träger selbst mit quadratischen Farbrahmen markiert ist. Die Linien werden erst zu Spuren des Ursprungs, nachdem die farbigen Quadrate gezeichnet sind: In den Linien entdecken wir, visuell, eine Weise, die Zeit durch das räumliche Abstandnehmen, oder andersherum, eine Weise, den Raum durch zeitliche Nachträglichkeit zu strukturieren.⁷²

Und dies ist in meinen Augen, was geschieht, wenn wir – statt unsere Beschreibung auf die flache Oberfläche der bemalten Leinwand zu beziehen, als ob es dank der quadratischen Rahmen eine restlose Übereinstimmung zwischen dem Repräsentierten und der Ebene der Repräsentation gäbe – feststellen, dass unser Blick, visuell, optisch, in die Tiefe hinabgleitet, im Inneren der flachen Oberfläche der Malerei, wie auf einer farbigen Treppe, welche die Oberfläche der Ebene von ihrer äußeren Begrenzung her aushöhlt. Unser Blick steigt diese Treppe hinab bis zum zentralen Quadrat, dem quadratischen Fluchtpunkt, der selbst den »Punkt« des Subjekts repräsentiert, das heißt den Ort unendlicher Reflexivität.

Aber jetzt ändert sich plötzlich alles. Ein visuelles Ereignis, eine optische Katastrophe: die Treppe, die in die Tiefen führt, wird eine farbige Pyramide, deren Spitze, das kleine rote Quadrat, sich auf den Blickpunkt zubewegt, auf den Ort

⁷² In diesem Kontext sollten wir Michael Fried's fundamentale Studien über Stellas Kunst aus der Zeit von *Gran Cairo* wiederlesen: zunächst Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Ausstellungskatalog Fogg Art Museum, Harvard University, Meriden, Conn. 1965; sodann Shape as Form: Frank Stella's New Paintings, in: Art Forum (November 1966), S. 18–27; und Art and Objecthood, in: Art Forum (Juni 1967), S. 116f.

meines Auges, eine Pyramide, die die Ebene der Repräsentation mit all ihren rahmenden und gerahmten Rahmen vollkommen überschreitet und in den Raum des Betrachters vorstößt, in den Raum der Präsentation des Werks.⁷³

Dieses Ereignis der optischen Umkehrung oder visuellen Konversion ist, wie wir aus den Gesetzen der Formpsychologie und der Physiologie des Auges wissen, zugleich zufällig in seiner Erscheinung und vollständig durch unseren Wahrnehmungsapparat determiniert. So ist die Zeit des Rahmens oder des Einfassens, deren Figur Stellas Rahmen wären, eine rhythmische Zeit (die im Grunde die der ornamentalen Ränder der klassischen Repräsentationen wäre, eine Zeit mit einem räumlichen Pulsschlag), aber ohne bestimmtes Maß, eine Fluss-Zeit: je mehr sie durch die Prozesse des Rahmens des Repräsentations-Zeichens bestimmt ist, desto mehr erscheint sie dem Subjekt der Repräsentation zufällig. Es ist eine Zeit, in der das Subjekt zugleich ein vollständig bestimmtes Produkt des Repräsentationsmechanismus und der zufällige Produzent dieses Mechanismus ist.⁷⁴

Sind die Rahmenquadrate von Stella ein Brunnen oder eine Pyramide?⁷⁵ Ein Brunnen *und* eine Pyramide, aber niemals zur selben Zeit. Das Auge kann den notwendigen und willkürlichen Moment der Konversion nicht voraussagen, in dem das ganze ernste Spiel des Rahmens und seine modernen und zeitgenössischen Figuren konzentriert zu sein scheinen: das Spiel des Rhythmus von Präsentation und Repräsentation, das Spiel des Subjekts der Kunst des Sehens und der Kunst der Beschreibung.

Aus dem Französischen von Antonia von Schöning

⁷³ Siehe die Bemerkungen Stellas über die Macht des gemalten Raumes bei Caravaggio in Frank Stella: Working Space, Cambridge, Mass. 1986, S. 11 ff.

⁷⁴ Zu Unfall und Zufall bei Pollock siehe Louis Marin: L'espace Pollock, in: Cahiers du Musée national d'art moderne 10 (1983), S. 316–327, hier S. 327.

⁷⁵ Zum Verweis auf die spanische Eroberung von Mexiko in *Gran Cairo* und *Cipango* siehe Richard H. Axson: The Prints of Frank Stella: A Catalogue raisonné 1967–1982, New York 1983, S. 97–116.

Kommentar zu *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* von Louis Marin

Markus Klammer

AM 18. NOVEMBER 1902 erschien in der bei August Scherl in Berlin verlegten Zeitung *Der Tag* ein hegelianisch gefärbter Essay Georg Simmels. Dieser trug den Titel *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch* und unternahm es, den Rahmen gemalter Bilder nicht bloß als zierendes Beiwerk zu verstehen, sondern als konstitutives Element einer bestimmten Art von Bildlichkeit, die eine kontemplative Betrachtungsweise fordert und die Walter Benjamin knapp drei Jahrzehnte später als »auratisch« bezeichnen würde.¹ Der Rahmen, so Simmel, dichte das Bildfeld nach Außen ab und konstituiere das Werk allererst als ein »Ganzes für sich«, als eine »Einheit aus Einzelheiten«, die nicht weiter Teil einer größeren Einheit sei. Durch den »unbedingten Abschluss« des Rahmens gerate das Bild zu einer Welt für sich und werde als ästhetisches Phänomen genießbar.

Simmel fasst den Rahmen in doppelter Bedeutung: Einmal ist er ein konkretes Ding unter Dingen an einem bestimmten historischen Ort in einer empirischen Welt, das andere Mal fungiert er als ein formales Prinzip der Abschottung und »Verinselung« des gemalten Bildes, das eine entscheidende Analogie zum modernen Verhältnis von Individuum und Gesellschaft birgt: Der Rahmen ist ein Generator von Autonomie.² Er verkörpert – freilich im Ästhetischen – eine utopische Lösung der fundamentalen Antinomie modernen Lebens: mechanisches, partikuläres Element einer Gesamtheit zu sein, wie sie von Fabrik, Staat, Armee oder Geldwirtschaft gebildet wird, und zugleich »autonome[s] Ganze[s] für sich selbst zu sein«.³

Diese Denkfigur mutet in der Rückschau seltsam vertraut an, stellt sie doch eine der zentralen Achsen in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* dar. Als sich Louis Marin 1988 in dem hier erstmals in deutscher Sprache veröffentlichten Aufsatz *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* auf den Berliner

¹ Vgl. Georg Simmel: *Der Bilderrahmen* (1902), in: ders.: *Gesamtausgabe* 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108, hier S. 101 f.

² Simmel: *Der Bilderrahmen* (wie Anm. 1), S. 106–108.

³ Ebd., S. 107.

Soziologen bezieht,⁴ tut er dies ohne Umweg zu Adorno. Marin war einer der führenden Vertreter einer semiotischen Kunstgeschichte, wie sie sich vor allem in Frankreich im Gefolge des Poststrukturalismus herausbildet hatte. Er lehrte von 1977 bis zu seinem Tod im Jahr 1992 an der EHESS in Paris und war langjähriger Visiting Professor am Humanities Center der Johns Hopkins University in Baltimore. Marin befasste sich immer wieder mit Phänomenen der Rahmung und der Grenzziehung, etwa in Studien zu Poussin und Caravaggio,⁵ aber auch in seinem frühen Buch zur Geschichte und Struktur von Utopien, das einen thematischen Bogen von Thomas Mores Gründungstext bis zur künstlerischen Praxis von Iannis Xenakis und zu Disneyland als degenerierter Utopie schlägt.⁶ Der aus einem Vortrag am Centre Pompidou hervorgegangene Essay ist einerseits als Zusammenschau der verstreuten Überlegungen zum Rahmen zu begreifen, andererseits lässt er einen starken Willen zur systematischen Durchdringung des bisher Geleisteten erkennen. Der mehr als siebzig Fußnoten umfassende Anmerkungsapparat legt darüber hinaus nahe, dass der Text nicht als Abschluss, sondern als Grundbaustein für ein umfangreicheres, nicht mehr geschriebenes Werk gedacht war. Die Praxis, mit Versatzstücken bereits fertiggestellter Untersuchungen zu arbeiten, zieht sich durch Marins Vorträge und Aufsätze. Der Autor selbst hat sie in einem Essay über ästhetische und politische Funktionen des Zitats in Bildern und Texten auf ironische Weise reflektiert.⁷

Das Interesse für die kreative, ja anarchische Dimension der Überschreitung vorgegebener und der Etablierung neuer Rahmungen teilt Marin mit der soziologischen Rahmentheorie Erving Goffmans, die dieser 1974 unter dem Titel *Frame Analysis* vorstellte.⁸ »Frames« sind soziale Strukturen, welche die Interpretation aller nur denkbaren Phänomene durch Individuen regeln. Goffman legt den Begriff äußerst weit an: »Frames« müssen keinesfalls institutioneller Natur sein, auch Glaubenssysteme, Mythen, vorgefasste Meinungen, moralische und politische Überzeu-

⁴ Das französische Original beruht auf einem Vortrag, den Marin am 10. Dezember 1987 am Centre Georges-Pompidou in Paris hielt. Siehe Louis Marin: *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 24 (été 1988), S. 24–81.

⁵ Siehe Louis Marin: *Die Malerei zerstören* (1981), Berlin 2003; Louis Marin: *Variations on an Absent Portrait. Poussin's Self-Portraits, 1649–1650* (1983), in: ders.: *Sublime Poussin*, Stanford, CA 1999, S. 183–208; Louis Marin: *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten. Poussins Arkadische Hirten* (1980), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 142–168.

⁶ Siehe Louis Marin: *Utopics. Spacial Play* (1973), Atlantic Highlands, NJ/London 1984.

⁷ Vgl. Louis Marin: *Jasper Johns. Über das Zitat* (1989), in: ders.: *Texturen des Bildlichen*, hrsg. von Till Bardoux und Michael Heitz, Zürich/Berlin 2006, S. 125–148.

⁸ Vgl. Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Human Experience* (1974), Boston, MA 1986.

gungen, ja persönliche Erfahrungen können als Zuschreibungsrahmen sozialer Bedeutungen fungieren.⁹ Dass soziale Rahmen »brechen«, dass man sie überschreiten kann, dass sich spielerisch neue Rahmen einrichten lassen, dass Rahmungen zeitweilig suspendiert werden können, macht das intellektuelle Ethos des Buches aus.

Auch für Marin stellen Rahmenstrukturen anthropologische Grundparameter dar. Sie erfüllen epistemologische, politische, ökonomische, ästhetische, juristische, soziale und religiöse Funktionen. Die Rede von »Rahmen« ist jedoch keine bloß metaphorische wie bei Goffman. Marin geht von konkreten Rahmungen und Begrenzungen von Bildern aus – »cadre« kann auch die schiere Grenzlinie des Bildausschnitts meinen¹⁰ – und untersucht, auf welche Weise sie die jeweilige Organisation des Bildfeldes in der europäischen Kunst seit der Frühen Neuzeit bestimmen. Rahmenstrukturen von Bildern dienen ihm als Paradigma für Operationen des Rahmens überhaupt. Aus der Analyse ästhetischer Funktionen von Rahmungen im Œuvre verschiedener Künstler sowie in unterschiedlichen historischen Situationen gewinnt er Strukturelemente einer quasi-transzendentalen Theorie des Rahmens,¹¹ die er in einem zweiten Schritt auf Bereiche jenseits der Ästhetik und der Künste überträgt. Während unter den geisteswissenschaftlichen Großprojekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abstrakte Operationen des Grenzziehens auch in der Systemtheorie Niklas Luhmanns eine entscheidende Rolle spielen und Rahmen als Parerga und Supplemente in Jacques Derridas Differenzphilosophie prominent verhandelt werden,¹² zeichnet sich Marins Herangehensweise durch die stete Bezugnahme der Theoriebildung auf die Strukturen

⁹ Anders als Goffman fasst Craig Owens in seinem klassischen Essay zur institutionskritischen Kunst den Rahmen dezidiert als institutionellen Rahmen, der im buchstäblichen Sinn die räumliche Struktur des Ausstellungsraums und im metaphorischen Sinn den ideologischen Rahmen der ästhetischen, politischen und ökonomischen Praktiken meint, die sich in diesem Raum verkörpern, vgl.: Craig Owens: *From Work to Frame, or, Is There Life After »The Death of the Author«?*, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, hrsg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger und Lynne Weinstock, Berkeley, CA/Los Angeles/Oxford 1994, S. 122–139.

¹⁰ Die Rahmensemantiken in Marins Essay sind äußerst reich, die Bedeutungsfelder der einzelnen Begriffe changieren jedoch in für Marin typischer Weise und überlagern sich zum Teil. Es finden sich »cadre« (Rahmen), »cadrage« (Rahmung/Kadrierung), »encadrement« (Einrahmung/Einfassung), »bord« bzw. »bordure« (Rand/Kante/Bordkante/Saum/Ufer), »rebord« (Fenstersims), »frontière« (Grenze), »limite« (Grenze, Grenzlinie), »horizon« (Horizont).

¹¹ »Quasi-transzendental« nennt Michel Foucault jene Strukturen, die ein Feld empirisch beobachtbarer Erscheinungen bestimmen, selbst jedoch jeglicher direkten Beobachtung unzugänglich sind, vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt am Main 1974, S. 300–310.

¹² Siehe Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1978), hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1992, S. 15–176.

konkreter Werke und die historische künstlerische Praxis aus. Die enge Verflechtung geschichtlich spezifischer Werkgestalten mit formalen Strukturelementen des Rahmens macht die Stärke des Ansatzes von Marin aus.

Marins Rahmen-Essay weist erstaunliche Parallelen zu Simmels Argumentation auf, auch wenn dieser nur in einer einzigen Fußnote Erwähnung findet und sich die historischen Quellen und Beispiele Marins deutlich unterscheiden.¹³ Wie Simmel versteht Marin den Rahmen, der sich um gemalte Bilder fügt, sowohl in buchstäblicher als auch in metaphorischer Bedeutung. So bezeichnet »Rahmen« (*cadre*) bei Marin zum einen konkrete, kunsthistorisch und kulturgeschichtlich analysierbare Objekte, zum anderen aber meint der Terminus ein »objet théorique«.¹⁴ Als »theoretisches Objekt« ist der Rahmen eine Bedingung der Möglichkeit von »Repräsentation« überhaupt, die seit der Frühen Neuzeit nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch in Bildern selbst thematisch wird. Marins Repräsentationsbegriff ist maßgeblich bestimmt von seiner frühen Studie über die sogenannte *Logik von Port-Royal*, eine erstmals 1662 erschienene zeichentheoretische Abhandlung, die von Antoine Arnauld und Pierre Nicole verfasst wurde und die Marin einer poststrukturalistischen Relektüre unterzieht.¹⁵ Wie bei Michel Foucault ist »Repräsentation« auch bei Marin ein zugleich epistemologischer, ästhetischer und politischer Begriff, jedoch mit Akzent auf dem Ästhetischen. Über die Analyse spezifischer ästhetischer Konstellationen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart erschließen sich ihm die politischen und epistemologischen Zusammenhänge.

Allen Repräsentationen, ob Bildern oder Texten, eignet nach Marin Zeichencharakter. Sie verweisen auf ein abwesendes Bezeichnetes. Wie auch sonst liegt der Schwerpunkt von Marins Analysen in vorliegendem Essay jedoch auf den Bildzeichen.¹⁶ Vergleichbar allen übrigen Repräsentationen besitzen Bildzeichen

¹³ Vgl. Louis Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (1988), in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 7/1 (2016), S. 94, Fußnote 70.

¹⁴ Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (wie Anm. 13), S. 80, Fußnote 27. Obwohl hier nur in einer Fußnote erwähnt, ist das »objet théorique«, das »theoretische Objekt« ein Zentralbegriff der Methode von Marin. Theoretische Objekte weisen bereits als Objekte eine reflexive und kritische Dimension auf, indem sie ihre eigenen Konstitutionsbedingungen sehen lassen (»präsentieren«, wie Marin sagt).

¹⁵ Siehe Louis Marin: *La critique du discours. Sur la »Logique« de Port-Royal et les »Pensées« de Pascal*, Paris 1975.

¹⁶ Im Folgenden werde ich der Einfachheit halber die Ausdrücke »Bildzeichen« und »Bilder« synonym gebrauchen. Auf die Differenz zwischen ikonischen und skripturalen Zeichen kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. Louis Marin: *The Order of Words and the Order of Things in Painting*, in: *Visible Language* 23/2–3 (1990), S. 189–204, hier 189–191; vgl. auch Louis Marin: *Die klassische Darstellung* (1992), in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt Darstellen?*, Frankfurt am Main 1994, S. 375–397, hier 375–385 und 390–394.

nach Marin zwei Dimensionen, eine transitive und eine reflexive.¹⁷ In transitiver Hinsicht stellt ein Bildzeichen ein Abwesendes dar, das es aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit nachzuahmen scheint und zu vertreten imstande ist. Das Bildzeichen wird gleichsam »transparent« in Bezug auf dieses Abwesende, auf seinen Referenten. Es erfüllt eine mimetische Funktion. In reflexiver Hinsicht dagegen drängt die Medialität des Bildes, seine Zeichenhaftigkeit als Bildzeichen in den Vordergrund, seine medialen Eigenschaften werden auffällig und stören die Illusion der Anwesenheit des Referenten. Dies ist häufig mit einem Hervortreten der materiellen Beschaffenheit und sinnlichen Qualitäten des Bildträgers verbunden, das zulasten einer stabilen visuellen Erscheinung des Bildobjekts geht. Die reflexive Dimension eines Bildes kann aber auch und gerade durch Übertreibung seines mimetischen Aspekts aktiviert werden, etwa in Porträts, Selbstporträts oder Trompe-l'œil-Darstellungen. Marin spricht in beiden Zusammenhängen von einer »Präsentation der Repräsentation«.¹⁸

Der Rahmen-Aufsatz nun untersucht drei bildliche Dispositive, die eine zentrale Rolle bei der reflexiven Präsentation der Repräsentation spielen. Er fasst sie unter dem Begriff einer »allgemeinen Rahmung der Repräsentation«.¹⁹ Diese drei Dispositive sind der Bildgrund (»le fond«), die Darstellungsebene (»le plan«) und der Rahmen im engeren Sinn (»le cadre«). Es handelt sich um drei mediale Grundbedingungen bildlicher Repräsentation, die im transitiven Modus des Zeigens eines bestimmten Anblicks eines Abwesenden für gewöhnlich im Hintergrund bleiben. Wenn der »Grund« bei Marin die materielle Struktur des Bildträgers bezeichnet, bei Tafelbildern paradigmatisch die auf einen Keilrahmen gespannte Leinwand, ihre Untermalungen und Grundierungen sowie die pigmentierten Farbschichten des Gemäldes, ist die Darstellungsebene jene virtuelle Projektionsebene, die seit den Perspektivtheorien des Quattrocento als Schnitt durch die Sehpyramide erklärt wird, die bei Denis Diderot und später Michael Fried als »vierte Wand« auftritt und die in der Rezeptionsästhetik in Anlehnung an Ernst Michalski als »ästhetische Grenze« bezeichnet wird.

Der Rahmen im engeren Sinn schließlich bezeichnet die Demarkation eines Bildfeldes als eines Bereichs eigenen Rechts, die Abgrenzung einer Zone ästhetischen Scheins von der empirischen Welt. Es handelt sich um eben jenes Element, das Simmel als die fundamentale Operation des Rahmens, als »Verinselung« fasst. Erst der Rahmen mache aus der bloßen sinnlichen Wiedergabe des Aussehens von Dingen (»aspect«) einen Gegenstand vernunftgeleiteter Kontemplation (»prospect«),

¹⁷ Vgl. Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (wie Anm. 13), S. 76.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 77.

so Marin, Poussin paraphrasierend.²⁰ Zugleich »vernäht« der Rahmen den materiellen Bildgrund und die virtuelle Darstellungsebene, indem er die laterale Einfassung sowohl des Ersteren wie der Letzteren darstellt. Formal ist der Rahmen nichts anderes als die geschlossene Linie jener Einfassung, an der sich Bildgrund und Darstellungsebene virtuell berühren. Bildgrund, Darstellungsebene und Rahmen sind untrennbar aufeinander bezogen. Es handelt sich um drei irreduzible Dispositive bildlicher Erscheinung, deren jeweilige Leistungen des Rahmens in Analogie zu den Dimensionen des cartesianischen Raums gesetzt werden können: Während der opake Grund das Bild »nach hinten« abdichtet, versiegelt es die ästhetische Grenze »nach vorne« zum Betrachter, schließt es der Rahmen »lateral« zu den Seiten.

Im Unterschied zum opaken, materiellen Bildgrund gehört die Darstellungsebene der virtuellen Dimension bildlichen Scheins an, dem Bildobjekt. Obwohl ihrem Wesen nach transparent, kann die Darstellungsebene ebenso wie der Bildgrund reflexive Präsenz erlangen. Im Rahmen-Essay wird dies anhand von *Trompe-l’Oeil*-Effekten exemplifiziert, bei denen Objekte auf der Darstellungsebene aufzuliegen und sich damit im Betrachtterraum zu befinden scheinen, sowie am Holzschnitt, welchen die Holbein-Brüder für die zweite Ausgabe von Thomas More’s *Utopia* geschaffen haben. Er zeigt eine fiktive Karte der Insel Utopia. Die Ortsnamen indessen sind nicht direkt in die Karte eingeschrieben, sondern auf kleinen Täfelchen verzeichnet, welche an Festons unmittelbar an der ästhetischen Grenze zu hängen scheinen, die an den Rahmenlinien der Graphik selbst »befestigt« sind. Auch in ihrer reflexiven Präsentation sind die Funktionen des Rahmens und der Bildfläche aufeinander bezogen.²¹

Dies gilt auch für Rahmen und Bildgrund. Die reflexive Dimension des Grundes verhandelt Marin zum einen anhand von Gemälden, in die mehr oder weniger umfangreiche Texte eingetragen sind, wie dem großem Ex-Voto-Bild von Philippe de Champaigne, das im selben Jahr wie die Logik von Port-Royal, ebenfalls in jansenistischem Geist, geschaffen wurde. Hier fungiert die Malfläche zugleich als Schriftgrund, sodass die Wahrnehmung des Bildfeldes zwischen transparenter Darstellungsebene und materiellem Grund zu oszillieren beginnt.²² Zum anderen aber widmet sich der Autor dem berühmten Louvre-Selbstporträt Poussins aus dem Jahr 1650.²³ Es zeigt den Maler im Dreiviertelprofil, in der Rechten eine Zei-

²⁰ Vgl. ebd., S. 80.

²¹ Vgl. ebd., S. 87f.; vgl. auch Marin: *Utopics* (wie Anm. 6); Louis Marin: *Frontiers of Utopia. Past and Present*, in: *Critical Inquiry* 19/3 (1993), S. 397–421.

²² Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 77; vgl. auch Marin: *The Order of Words and the Order of Things in Painting* (wie Anm. 16).

²³ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 89; vgl. auch Marin: *Variations on an Absent Portrait* (wie Anm. 5).

chenmappe. Im Hintergrund des flachen Bildraums befinden sich vier Gemälde mit unterschiedlich starken kannelierten Goldrahmen, die an die Wand des Ateliers gelehnt und nur zum Teil sichtbar sind. Das hinterste ist verkehrt herum aufgestellt und lässt den hölzernen Keilrahmen und die Rückseite der Leinwand sehen. Vom nächsten erblickt man nur einen kleinen Teil des Rahmens. Es folgt ein größtenteils verdecktes Bild, das am linken Rand des enthaltenden Gemäldes eine weibliche Personifikation der Theorie der Malerei zu erkennen gibt. Sie wird scheinbar von zwei durch den Gemälderand abgetrennten Armen aus dem Bildfeld gezogen. Das vorderste Bild schließlich ist unfertig. Es weist lediglich eine dunkle Grundierung auf, in die Signatur und Entstehungsdatum des Selbstporträts in goldenen Majuskeln eingetragen sind und auf die der Schatten des Malers fällt.

Bereits diese kurze Ekphrase vermag einen entscheidenden Zug der Rahmentheorie Marins zu verdeutlichen: Die rahmenden Konstitutionselemente des Gemäldes – der Rahmen selbst und seine Operationen demarkierenden Schnitte, der Bildgrund in Form von Keilrahmen und Leinwand des umgedrehten Bildes einerseits und des bloß grundierten Bildes andererseits, schließlich die intakte Transparenz der Darstellungsebene in dem teilweise sichtbaren Bild mit der Personifikation der Theorie der Malerei, die ein Diadem mit einem einzelnen Auge trägt – kehren als visuelle Darstellungen innerhalb des Bildes selbst wieder. Sie werden als mediale Ermöglichungsbedingungen des Bildes in die bildliche Erscheinung selbst eingeführt, eine Operation, die dem Luhmannschen »Re-entry«, dem Wiedereintritt einer System-Umwelt-Unterscheidung in das durch sie bedingte System selbst vergleichbar ist.

Marin spricht in diesem Zusammenhang von »Figuren« des Rahmens. »Figuren« sind die bildlichen Repräsentationen der Konstitutionsbedingungen von Bildern, das Zum-Erscheinen-Kommen der allgemeinen Rahmung der Repräsentation innerhalb des gerahmten Bezirks selbst. »Rahmen-Figuren« können Ornamente eines besonderen Bilderrahmens sein oder menschliche Figuren, die am Rand des Bildfeldes platziert sind und auf die dargestellte Handlung verweisen. Auch Texte innerhalb des Bildfeldes oder Trompe-l’Oeil-Effekte können als Rahmen-Figuren dienen. Poussins Selbstporträt von 1650 stellt ein ganzes Ensemble unterschiedlicher Rahmen-Figuren dar. Der Begriff der »Figur« ist einer der zentralsten und schillerndsten im Werk Marins. »Figur« kann »rhetorische Figur« ebenso heißen wie »in einen Kontur eingeschlossene menschliche Gestalt«. Immer aber ist die »Figur« ein Element, das nicht als bloßes Zeichen fungiert, sondern reflexiv auf die Bedingungen seiner Genese verweist, ein Element der Präsentation der Repräsentation.²⁴

²⁴ Zu einer epistemologischen Theorie der Figur, die der ästhetischen Figur von Marin in der Stoßrichtung ähnlich ist und anhand der Freudschen Psychoanalyse entwickelt

Rahmen-Figuren werden von Marin als bereits konstituierte in den Blick genommen. Die Operationen selbst des Rahmens, des Ausgrenzens und Einschließens sind in den Kunstwerken und kulturellen Phänomenen, die er analysiert, immer schon abgeschlossen. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass Marin das Paradigma neuzeitlicher Repräsentation an der Kunst und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts gewinnt, ein Paradigma, das ihm zufolge bis in unsere Gegenwart dominiert.²⁵ Zum anderen zeigt sich hier ein Zug des von Jacques Lacans Psychoanalyse informierten Poststrukturalismus bei Marin: Er mag als »Nachträglichkeit der Rahmen-Figuren« charakterisiert werden. Die Reflexion auf die generativen Operationen der sichtbaren Formen der Repräsentation, kann nur ausgehend von und durch diese Formen unternommen werden. Ein genereller Zusammenbruch repräsentativer Ordnungen, ihre Auflösung in ein Feld sinnlicher Intensitäten oder in ein Rauschen der Kanäle ist bei Marin nicht vorgesehen. Das opake Hervortreten der medialen Trägerstrukturen des Bildgrundes bleibt dialektisch an die transitive Dimension der Repräsentation gebunden.

Es überrascht denn auch nicht, dass Marin sein Projekt dezidiert in die Tradition kantischer Transzendentalphilosophie stellt. Auch für Kant können die transzendentalen Erscheinungsbedingungen der Gegenstände der empirischen Welt nur an diesen Gegenständen selbst reflektiert werden: In dem an ein Geschmacksurteil gebundenen Gefühl des Schönen leuchtet die Struktur der Dinge, und das heißt die Struktur unserer Erkenntnisvermögen selbst, auf. Mehr noch, das Schöne besitzt als »Symbol« einen konstitutiven Unendlichkeitsbezug, es verweist auf die reine, durch keine Erfahrung zu begründende Vernunftidee unbedingter Sittlichkeit. Kant bestimmt im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* die »symbolische Hypotypose«²⁶ als die Darstellung einer reinen Vernunftidee durch eine sinnliche Anschauung, die Ersterer nicht direkt, sondern nur »vermittelt einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauung bedient)«²⁷ repräsentiert.

Ähnlich den kantischen Symbolen sind die Rahmen-Figuren Marins »ikonische Hypotyposen«,²⁸ die etwas zur Erscheinung bringen, das nicht direkt dargestellt

wurde, siehe Markus Klammer: *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*, Wien 2013, S. 41–79.

²⁵ Hier liegt eine wichtige Differenz zu Foucault. Marin nimmt keinen epistemologischen Bruch an, der ein klassisches »Zeitalter der Repräsentation« von einem modernen »Zeitalter der Geschichte« scheidet. Vielmehr ist es charakteristisch für Marin, dass er Strukturen der modernen, durch Ferdinand de Saussure geprägten Semiotik bereits in der Kunst und Philosophie des 17. Jahrhunderts ausmacht.

²⁶ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2006, S. 255 (B 257).

²⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 26), S. 254 (B 256).

²⁸ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 83.

werden kann, die Bedingungen bildlicher Repräsentation. Ihre Funktion ist damit »Kritik« im kantischen Sinne als Rückführung der Phänomene auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit. Es ist diese Repräsentationskritik in und durch Bilder, die Marins Texte beständig nachzuzeichnen suchen. Kritik heißt hier: die zur Gegenwart des Bildes geronnene Zeit verflüssigen, die Repräsentationen auf ihre Genese hin durchsichtig machen, die Operationen des Rahmens und Grenzziehens aus der Nachträglichkeit der gegebenen Rahmungen ableiten: ein genealogisches Geschäft.

Nicht nur sind bildliche Repräsentationen durch eine »allgemeine Rahmung« bedingt, sondern sie fungieren ihrerseits als Rahmen für das betrachtende Subjekt, indem sie ihm – zumal in zentralperspektivischen Darstellungen – einen bestimmten Betrachterstandpunkt zuweisen. Sie fesseln den Betrachter im doppelten Sinne einer räumlichen Bannung und einer affektiven Verwicklung in ihre transitiven Darstellungseffekte und in die sinnlichen Qualitäten ihrer medialen Mittel. Die repräsentationale Rahmung des Betrachtersubjekts als eines auf bestimmte Weise wahrnehmenden, erkennenden und begehrenden zeigt sich Marin zufolge am deutlichsten in Porträts und Selbstporträts. Auf virtuose Weise analysiert der Autor, wie sich der transparente Spiegel in Poussins Berliner Selbstbildnis von 1649 in den opaken Malgrund des Gemäldes verwandelt und von einer glänzenden Fläche in die dunkle Grabplatte eines Kenotaphs transformiert wird, das »Grab der Malerei«.²⁹ Was für das Betrachter-Subjekt gilt, trifft a fortiori auch auf das Maler-Subjekt zu: Nicht allein Selbstporträts, sondern gemalte Bilder überhaupt wirken nach Marin als stillstellende, mortifizierende Rahmen, als regelrechte Gräber für das Maler-Subjekt, dessen lebendige Bewegungen und Gesten in den abgeschlossenen Repräsentationen unwiderruflich zur Permanenz einer Erscheinung erstarrt sind.³⁰ Die Studie zu den *Toskanischen Verkündigungen* schließlich expliziert einen dritten Aspekt der repräsentationalen Rahmung des Subjekts.³¹ Es handelt es sich um das dargestellte Subjekt, die in einer Kontur eingeschlossene menschliche Figur. In den Verkündigungsbildern des Quattrocento fungiert der klar umrissene Kontur des irdischen Körpers der Jungfrau, welcher das göttliche Wort empfängt, als Grenze zum an sich Grenzenlosen, als »Maß des

²⁹ Der Ausdruck »Grab der Malerei« (»tombeau de peinture«) – als Genitivus subjectivus und obiectivus – stammt aus Louis Marin: *Variations sur un portrait absent. Les autoportraits de Poussin*, in: *Corps écrit* 5 (1983), S. 87–108, hier S. 99.

³⁰ Zum Gemälde als »Grab« des Maler-Subjekts siehe Louis Marin: *The Tomb of the Subject in Painting* (1990), in: ders.: *On Representation*, Stanford 2001, S. 269–284; siehe auch Marin: *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten* (wie Anm. 5); Marin: *Die Malerei zerstören* (wie Anm. 5), S. 157–203.

³¹ Vgl. Louis Marin: *Toskanische Verkündigungen* (1989), in: ders.: *Das Opake in der Malerei*, Zürich/Berlin 2004, S. 167–223.

Unermesslichen«, als »Ort des Nichtumschreibbaren«, als »Figur des Nichtfigurablen«.³²

»The unfigurable figure of Infinite Liberty«³³ – diese Formel scheint aus dem theologischen und kunsttheoretischen Kontext des Quattrocento abgeleitet. Doch ist sie auf die Struktur des Utopischen gemünzt und entstammt aus Marins Essay *Frontiers of Utopia*. Der Rahmen als Grenze zum Grenzenlosen, Undarstellbaren muss nicht zuletzt als Problem des Raums und seiner politischen, ökonomischen und geographischen Ordnungen verstanden werden. Aus den Lektüren von Mores *Utopia* gewinnt Marin zwei gegensätzliche Prinzipien der Rahmung von Utopien, die er beide in Mores Entwurf verwirklicht findet. Zum einen können Utopien positiv und konkret gefasst werden: als »totale Repräsentationen«, als in sich abgeschlossene, »verinselte« Räume, die einer perfekten politischen und ökonomischen Organisation unterworfen sind, die sich ihrerseits in der topographischen Struktur dieser Räume spiegelt. Solche Utopien definieren »Einschlussmilieus« im Sinne Foucaults.³⁴ Sie sind dem berüchtigten »Nomos der Erde« verpflichtet, der nach Carl Schmitt den Ugrund alles Politischen ausmacht, der gründenden Landnahme und Einhegung eines Territoriums.³⁵

Zum anderen aber lässt sich der Terminus »Utopie« negativ und formal verstehen, als theoretisches Objekt, als nicht festzumachende, sich stets verschiebende Figur der Grenze selbst, als ein »Horizont«³⁶ zwischen dem Bestehenden und dem Möglichen, dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Gegenwärtigen und dem Kommenden. Auch wenn der Horizont eine stete, in sich zurücklaufende Linie bildet, die keine metaphorischen Poren aufweist, wie die Grenzen der Gemeinschaft und des Subjekts bei Jean-Luc Nancy,³⁷ wenn er also ein kontinuierlicher Rahmen der »Welt« ist, öffnet er sich dennoch zum Nicht-Repräsentierbaren, zum Unausrechenbaren, zum Unendlichen. In dieser Doppelfunktion, Grenze zu sein, aber nicht einzugrenzen – »die Grenze als Instanz des Unbegrenzten«³⁸ –, bringt der Horizont das kritische Ethos des Rahmendenkens von Marin auf den Punkt.

³² Vgl. Marin: Toskanische Verkündigungen (wie Anm. 31), S. 186. Marin zitiert hier aus »De Triplici Christi Nativitate« (ca. 1425) des heiligen Bernhardin von Siena.

³³ Marin: *Frontiers of Utopia* (wie Anm. 21), S. 420. Die folgenden Passagen geben das Kernargument von *Frontiers of Utopia* wieder.

³⁴ Auch Disneyland im kalifornischen Anaheim, das Marin als »degenerierte Utopie« bezeichnet, stellt ein Einschließungsmilieu dar, freilich unter kulturindustriellen Bedingungen.

³⁵ Vgl. Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (1950), Berlin 1997, S. 11–52.

³⁶ Vgl. Marin: *Frontiers of Utopia* (wie Anm. 21), S. 406–412.

³⁷ Vgl. Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

³⁸ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 77.

Glimpses. Between Appearance and Disappearance¹

Georges Didi-Huberman

APERÇUES («GLIMPSES»), FEMININE, PLURAL NOUN

(24. 10. 2012)

I have developed the habit of calling the snippets of things or events that appear before my eyes »glimpses« (*aperçues*). They never last very long. Snippets, splinters of the world, flotsam and jetsam that comes, that goes. They appear, but on their way to disappearing. Not everything that is visible around me is a »glimpse«, for all that. Out of personal custom – rather than out of any desire to give a categorical, definite or definitive meaning to this word – I use the term »glimpse« when the thing that appears leaves, before it disappears, something like the trail of a question, memory or desire. This is something that lasts a little longer than the apparition itself – an afterimage, an association – and is thus worth, still in terms of my own improvised writing habits or practice, some work time, or play time, a sentence or two, a paragraph or two, or more. From being an experience lived in the time of pure passing, the glimpse thus becomes an intermittent writing practice, my »minor« literary genre – quick-scattered, mercurial and undirected – marginal to or cutting across my »major« stubborn-patient research projects.

Glimpses (*aperçues*), from the verb to glimpse (*apercevoir*). It is seeing a little less well, not as well as when the thing to be seen has become an object of observation, immobilised or positioned on some examination table, like the cadaver under the eye of the anatomist or the butterfly pinned under glass. To glimpse is to see only in passing: whether something or someone moves fleetingly through my field of vision (I am at a table in a café, a remarkable being passes in front of me and disappears just as quickly into the crowd), or my field of vision itself passes too quickly to linger on something or someone (I am in the metro, a remarkable being is standing on the platform, but it is me who will soon be swallowed up by the tunnel). To glimpse, then, is to see the being to be seen just before it disappears – a being barely seen, half seen, already lost. Already lost but already loved, or bearing questions, which is to say a sort of call. The literary genre of »glimpses« would be a possible form for expressing this sort of fleeting vision in writing.

¹ Fragments of a collection in progress, called *Aperçues*.

Glimpses, in the plural, obviously. Multiple singularities, if it is true that singularities and multiplicities represent the most crucial elements of literary exploration (since Proust) or philosophical exploration (since Bergson). I have no desire however to organise these multiple singularities into a system that would plot the contours of my personal sensibility, or to write a novel around the character that my visual experiences would end up drawing. I am happy to catch in mid-air and immediately release my prey (which is thus not prey), without deciding the importance of that particular bird which was passing at that particular moment. Let the moment be, write it down as I go. Sketch. Don't re-read for a long time. One day, put it all together like the rushes of a thousand and one short films, and see the unconscious motifs formed from glance to glance take shape, the persistent concerns, the inducements to think.

Aperçues, in the feminine, necessarily. I don't like the fact that »*aperçu*« is masculine, it then suggests something like an overview, a table of contents, a programme. An »*aperçue*« – in the feminine – is stranger and more beautiful. It evokes the feminine for me in so far as it passes by and abandons me, in so far as I call to it and it comes back to me. Charles Baudelaire is no doubt the great master of the glimpse in this sense since he is both the poet of the passer-by – in the feminine, *la passante* – who is lost from sight forever and of the desire to create a lasting image of her:

»Around me roared the nearly deafening street.
Tall, slim, in mourning, in majestic grief,
A woman passed me, with a splendid hand
Lifting and swinging her festoon and hem; [...]
One lightning flash ... then night! Fleeting beauty
Whose glance has made me suddenly reborn [...]«

»I burn to paint a certain woman who has appeared to me so rarely and so swiftly fled away, like some beautiful, regrettable thing the traveller must leave behind him in the night [and who] makes one wish to die slowly beneath her steady gaze.«

Another motif corresponds to this moving nymph, that of the *thought that brushes* the hem of her train. Writing down a few sentences, a few paragraphs, a few »in-sights« (*aperçues*), is thus simply to cherish the traces of tiny but decisive events, which is to say open onto fields of infinite possibilities. Events that each, in principle, deserve much more, as though each sentence, each paragraph, was the key to an always new search of lost time.

(Charles Baudelaire, »À une passante« [1860] and »Le désir de peindre« [1863], *Œuvres complètes*, I, ed. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 92–93 and 340. English translations: »To

a Woman Passing by» by James McGowan, *The Flowers of Evil*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 189, slightly modified; »The Desire to Paint« by James Huneker, trans., *The poems and prose poems of Charles Baudelaire*, New York: Brentano's, 1919, p. 119–120.)

HE (OR SHE) WHO GLIMPSES DESIRES, IS WOUNDED

(02. 11. 2012)

Working hypotheses. *To see* would be to use our eyes to know something real. *To look at* would be to involve our seeing in the economy of desire. *To glimpse* would be to catch mid-flight, within the real, something that has encountered – suddenly affirmed or suddenly contradicted – our desire. In reality, of course, everything is a lot less straightforward. In the first place because of this: we have two eyes and not just one (as a child I spent hours looking at my immediate environment, conducting experiments, by opening and closing my eyes, on the perceptual gulfs that separate, in certain conditions, binocular vision and seeing with a single eye; the whole perspective changes and even collapses, making space seem more unreal than ever). But just as we have two eyes, each visual event, however simple, is composed of least two things, two events (hence the phenomenological and psychological aptness of the Lucretian theories that each piece of the world is the result of the collision of at least two bodies or corpuscles). Just as, similarly, each desire seems complicated, in each instance, by an irreducible conflict. What does this stem from? It stems from time, of course, from the fact that we do not see anything or desire anything in the ideal element of the pure present. Everything we look at, everything we desire is complicated by time, is implicated in the complications – conflicts, erasures, traces, etc. – of time.

At the beginning of *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss thus tells us, with his usual observational honesty, that his own gaze as an exotic traveller is always complicated by a conflict: between a feeling of loss directed towards the past (everything he knows he will not see because it has *already* disappeared) and the inevitable loss inherent in the present itself (everything he knows he will not see because he does *not yet* know how to look at it). His conclusion is as true as it is tragic, since it connects the *glimpse* to the double movement of a *wound* and a *desire*: »In short, I have only two possibilities: either I can be like some traveller of the olden days, who was faced with a stupendous spectacle, all, or almost all, of which eluded him, or worse still, filled him with scorn and disgust; or I can be a modern traveller, chasing after the vestiges of a vanished reality. I lose on both counts, and more seriously than may at first appear, for, while I complain of being able to glimpse no more than the shadow of the past, I may be insensitive to reality as it is taking shape at this very moment, since I have not reached the stage of development at which I would be capable of perceiving it. A few hundred years

hence, in this same place, another traveller, as despairing as myself, will mourn the disappearance of what I might have seen, but failed to see. I am subject to a double infirmity: all that I perceive wounds me, and I constantly reproach myself for not seeing as much as I should.«

(Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955 [ed. 1984], p. 43. English translation by John and Doreen Weightman, New York, Atheneum, 1973, slightly modified.)

NON-KNOWLEDGE OF THE PASSER-BY

(04.06.2009)

Since Plato, images have been accused of bearing or producing error and illusion. Let us simply admit that images are very often the vehicles of something like a *non-knowledge*. But non-knowledge is not to knowledge what total *darkness* would be to full *light*. Non-knowledge is imagined, thought and written. It thus becomes something other than the »nothing« of simple ignorance or obscurity: it becomes the night that moves, where faint *glimmers* pass and fill us with wonder in the dark, and make us want to see them again. Like fireflies when they make a summer night flicker, for example.

We must hypothesise, therefore, that the relationship of non-knowledge to knowledge – like disappearance to appearance – is something other than one of simple privation: it is rather a relationship of point of view. We can thus hypothesise that non-knowledge is to knowledge what the firefly is to the light or what a small image is to the wide horizon. We see entirely different things, in effect, depending on whether we expand our vision to take in the *horizon* that stretches, immense and immobile, beyond us; or direct our attention towards the *image* that passes, tiny and mobile, close by us in the night. The image is indeed like a firefly, a little glimmer, the *luciola* of transient, sporadic events. Somewhere between Dante's Beatrice and Baudelaire's »fleeting beauty«: the paradigmatic *passer-by*.

THE GALLOPING IMAGE

(23.03.2015)

Seeing an image. Trying to put it in writing (this image, this seeing of the image). My whole body is involved. My body faced with the body of the image, or even my body called by this other (past, vanished) body, the sensation of which is summoned by the image, or which the image makes me summon. Even if the image is hung on a wall, even if its marble holds it firmly on the ground, writing it down means dancing, running with it. Dance as the psychological movement of our real and imagined bodies, joined end to end, everything that the image gives to me.

I have just found a certain expression of this generosity of the image in a politically oriented book. Cornelius Castoriadis, in his *L'Institution imaginaire de la société* [*The Imaginary Institution of Society*], says of the image – or the »representation« in his terminology – that it »has no borders, and the pertinence of any division introduced into it can never be guaranteed – or rather, it will always be guaranteed to be non-pertinent in some crucial respect. What exists there refers to what does not exist there, or calls for it; not according to a determinate rule that could be formulated, in the way that a theorem calls for its consequences, even if these are infinite, or a number its successors, a cause its effects, even if these are countless. [...] What is not in a representation can nevertheless be found there, and no limit can be assigned to this ...«.

This means that my psychical dance with an image has itself no boundaries, no limits. Writing would be located precisely on a dizzying limit, on the tightrope of the risk to be taken: to write in order to contain something, drawing limits on what has no limits, taming the limitless? Or else to write in order to let something go, drawing the very absence – or porosity – of any limit? It is no accident that, a few lines later, Castoriadis returns to the fact that an image calls, summons, *arouses language*: »Of course«, he writes, »we are *talking* about representation. How could we not talk about it? – and what we say about it is not entirely empty. We do it by using fragments that we set in place, which serve as points of orientation, on which we hang linguistic terms, in such a way that we can still more or less know »what we are talking about« ...«

But what counts, faced with an image, is not »what we are talking about«. What counts is the dance itself – of my gaze and my sentences – with the image. It is a question of rhythm. It is no accident that, at that moment, despite the generally dry and severe tone of his philosophical prose, Castoriadis can't help but give way, in the middle of his text, to the rhythmic and soon romantic image of a *gallop*: »We use these terms [of orientation and language] like a galloping horse uses stretches of ground; it is not the ground, it is the gallop that counts. The ground and the tracks are the condition and consequence of the horse's run; but it is the run itself we want to grasp. From the tracks of the hooves, we can potentially reconstruct the direction the horse went, perhaps get an idea of its speed and the weight of the rider; but we cannot not know who this rider was, what he had in his head, and whether he was racing towards his lover or his death.« Nevertheless: *the galloping image* (a psychoanalyst friend tells me, as it happens, that she is outlining a piece on the notion of a »psychical gallop«) puts the whole of writing and the whole of thought on notice to follow its example, as Castoriadis says in another text: »to transform masses and energies into qualities [...], bring forth a flood of representations, and in the midst of this flood, straddle ravines, ruptures, discontinuities, make unnatural leaps and multiply unnecessary entities.«

(Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* [*The imaginary institution of society*], Paris, Éditions du Seuil, 1975 [2014 edition], p. 404–407. *Id.*, »Imagination, imaginaire, reflexion« [»Imagination, imaginary, reflection«] [1991]; *Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe*, 5, [*Done and to be done. The intersections of the labyrinth 5*] Paris, Éditions du Seuil, 1997 [2008 edition], p. 315.)

MISERABLE IMAGE, MIRACLE IMAGE

(04. 07. 2012)

To describe, just to describe. Already for this one has to have worked through all the great decisions of thought and writing. To have found the style, the right style, by which I mean the one that achieves the tiny miracle of *touching the image*. In this respect, the writing of Henri Michaux is unrivalled: this written language seems to be *in direct contact with the image*, whether in the lightest or deepest of things. Michaux more than anyone understood that images are a matter of movement and time: »Time is immense. The fantastic acceleration of images and ideas has made it so.« Even when it is just some white that appears, Michaux's description gives us the impression – a miraculous one – that everything is said with the utmost precision but that at the same time the description could continue indefinitely and never stop being gripping: »And ›White‹ appears. Absolute white. White whiter than all whiteness. White of the advent of white. White without compromise, by exclusion, the total eradication of non-white. White, mad, exasperated, shrieking with whiteness. Fanatical, furious, riddling the eyeball. White, atrociously electric, implacable, murderous. White in blasts of white. God of ›white‹. No, not a god, a howler monkey. (If only my cells don't burst!) Cessation of white. I feel that for me white will have something immoderate about it for a long time to come.« And, in the margin: »So white exists. Only live in scintillation from now on.«

The title of this text already resonates for me as *what an image could be* at the height of what it can be: a »miserable miracle«.

(Henri Michaux, *Misérable miracle* [1956], *Œuvres complètes*, II, éd. R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, 2001, p. 624–625 et 678. English: *Miserable Miracle: Mescaline*, trans. Louise Varèse, New York Review Books, 2002, p. 11, translation of margin note modified.)

DOES A BODY THAT IS NOT SEEN DISAPPEAR?

(24. 11. 2011)

The glimpses (or insights) of a female Japanese poet in the streets of Hamburg: »What struck me is that a European body is always seeking out a gaze. Not just the face, but also the fingers and even the back demand to be looked at. This is why

everyone must constantly glance over other people's bodies. And that's not all: the eyes are also obliged to show a reaction. A negative reaction is acceptable, no reaction is not. On the train or on the bus, I often had to close my eyes, so wearying did I find this task. In the street, I sometimes heard aggressive comments, simply because I had not directed a glance at a man. I do not want to perceive the whole world visually, much less have to form an opinion on each person, because this will lead to the reverse phenomenon: my body will in turn become something that has to be continually reconstituted through the gaze of others. The body who wants to be and must be seen is a European body. This is not even a question of narcissism, necessarily. This need is much more about the fear that what is not seen can disappear at any moment.«

(Yoko Tawada, *Narrateurs sans âmes* [*Narrators without souls*] [1991–1998], trans. B. Banoun, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 26–27.)

THE IMAGE IS A CHILD AT PLAY

(22.06.2012)

A street in Valencia, 1933. There is a large wall of flaking paintwork, in front of which a child is playing, we don't know what. Someone has imagined, for example, a ball thrown up in the air, out of shot: this would explain why the child's head is thrown back so strangely, eyes squinting towards the sky. I notice instead his left hand in contact with the wall, and it reminds me of a game I used to play as a child, which consisted in walking with my eyes closed for as long as possible, so I could invent a thousand adventurous thrills in the forest or the night. Looking at the intense relationship between such a dramatic wall and such an open gesture, I imagine Orpheus as a child already playing at passing through the gates of Hell. Henri Cartier-Bresson, for his part, no doubt did not have the time to ask himself such questions or even imagine anything at all. He just took the time to make this image.

An admirable image, no doubt. Some suggest it is a masterpiece. Does this mean there are masterpieces that are the product of a single glance, a single press of the end of an index finger, a single mechanical aperture of a few hundredths of a second? Would Cartier-Bresson himself, who thought of himself as a maker of images »on the fly«, have accepted to see this as a masterpiece? Did he simply take the time to make, twenty years later, this large and beautiful print held by France's Bibliothèque Nationale? I fear not. The notion of a masterpiece spontaneously conjures up ideas of *longevity* (long periods of time spent on making an image, then the eternity of heritage status) or *uniqueness* (there is nothing that resembles the masterpiece, nothing that can equal it in terms of aesthetic value). If this image is now

a permanent part of our cultural heritage; if this print from the nineteen fifties is exceptional in its rarity and quality, so much the better. But this is not where the problem of the image – in the eyes of its inventor as well as its spectator – lies, precisely. It is located rather in the *fragility* of the meaning and the *complexity* of the time this image deploys before our eyes.

We need to see much more in the ancient expression that time is a child at play than the famous idea of the »opportune moment« captured by the photographer, here in a street in Valencia, one day in 1933. There is not just the *kairos* which Henri Cartier-Bresson's practice can so easily, in the end, be reduced, as an art of the »right moment« captured in passing. There is also *chronos*, which is to say everything that the photographer has seen fit to »aim at« and frame during his time spent in Valencia in 1933 (I am thinking, in particular, of the photos he took in the arenas, where the boundary fence plays an important formal role). Finally there is *aion* or »implicit time« (*temps impliqué*, also known as the »time of the event«), which is to say duration, the »long time«, the destiny of the images. This brings out, like a sovereign *motif* – not simply an iconographic theme but an internal necessity of Cartier-Bresson's gaze – all those children who play in front of walls, go down laneways, emerge from all the pores or accidents of the city (Granada, Madrid or Seville in 1933, Paris or Salerno in 1953, Liverpool in 1962, Berlin in 1963, Montreal in 1964, Rome in 1965, etc.).

So this image does not only represent a child playing. It *is* a child's game dispersed into at least three times. And shared by at least three children: the first one, in the street, sends out a gesture that the second one catches in mid-flight thanks to his optical-mechanical toy; the third child is me, free to participate or not in this game of the thrown gesture. A gesture that would thus be the true ball of this game, which is in the first place the game of time, or rather of the multiple times implicit in each hand that brushes against a wall, each loosening of the shoulders, each head thrown back towards the sky, and each gaze able to find in these all the intensity of a human becoming.

(Henri Cartier-Bresson, *Valenza* [sic], 1933. Paris, Bibliothèque nationale de France.)

POTENT(IAL)LY RED

(12. 09. 2013)

The appearance of a colour can't just be reduced to what we »actually« perceive, chromatically, of a thing or its surface. There are some very intense reds that exist in a »potential« state, as a latent power or potency, reds that I have only been able to perceive in black and white, and yet they were *so* »potently« *red!* There was nothing, when I saw it, more red than the devil's costume worn by Buster Keaton in

Go West, because a whole herd of cattle ran after this living *muleta*. The grey of the clothing I perceived on the screen of the black and white film was so »potently« red, in terms of the sensation I had of it, that it would have made me double up in laughter for a long time. Similarly, nothing could have been more red to my eyes than the blood of the bull whose throat is slit in close up in Eisenstein's *Strike*, because I knew, at that moment, that the image was not lying to me about the death of the animal. And that grey, on the cinema screen, was so »potently« red it clenched my heart.

 RED IS A BODY, AN ACTIVITY

(24. 11. 2011)

»In German, adjectives are parasites of nouns. When a noun is feminine and wants to appear in the dative case, the adjective must also put on woman's make-up and yield its body to the dative. The Japanese adjective, on the other hand, does not adapt, it can even determine the tense of the sentence all by itself: *akakatta* (was red). Because it carries the verb to be in its very body. Being red is thus not an additional piece of information about a flower, it is an activity.«

(Yoko Tawada, *Narrateurs sans âmes* [*Narrators without souls*] [1991–1998], trans. B. Banoun, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 60.)

 TO SEE COMING

(29. 03. 2015)

This man suffered a great bereavement as a child. Nothing had been more unexpected, more impossible to imagine. The loss had been all the greater for the fact that he had *not seen anything coming*. He often asked himself afterwards how it was possible that he had »not seen anything coming«. When it was so obvious! All the symptoms of the catastrophe were there, in front of his eyes, for months, years even, and yet he had not been able to – how to put it? – read them, decipher them, understand them, interpret them ... As a result, his whole life had been shaped by the desire to see and above all to *see coming*; to forge for himself, for this purpose, an art of clairvoyance or foresight. But does such an art exist? Or, rather, what price is paid for such an art?

Scanning, looking out for warning signs demands a great deal of knowledge and, like an asymptotic curve, infinitely approaches a perpetual state of paranoid anxiety. It gives the impression – the illusion – of mastering time as well as the visible. But what had in fact happened was this: this man *grieved everything in advance*. He always »saw coming« the end, loss, separation, depletion or disappearance

of beings and things. So he armed himself in advance against it and, in the face of life itself, shut himself up in a solitude identical to the one he had had to forge for himself earlier in the face of death. He had thus not developed any genuine science or wisdom. This man is perhaps the one I am often on the verge of being.

THE MYSTERY RIGHT IN FRONT OF US

(25. 09. 2013)

Something wonderful I read this morning: Georg Simmel, in his *Journal posthume* [*Posthumous journal*], performs a useful reversal of the Platonic perspective on the evidence of the senses – the evidence before our eyes that has nothing secret about it and yet is supposed to deceive us about its truth content – and intelligible knowledge, the one whose elusive mysteries and secret laws, *beyond the images we know* offered by the world, it is the job of the philosopher to probe: »What is beyond knowledge is not what lies *behind* the image of things – the obscure, the in-itself, the elusive – but, on the contrary, the immediate, the wholly sensible image, the surface of things turned towards us. Knowledge does not stop beyond science, but before it. The fact that we do not express in concepts the things we precisely see, touch and live, the fact that we cannot accommodate them *tale quale* («as is») within the conventions of science – we explain this in a completely wrong way, as though these forms concealed something mysterious and unknowable.«

(Georg Simmel, *Journal posthume* [*Posthumous Journal*] [1918], trans. S. Muller, Strasbourg, Éditions Circé, 2013, p. 12–13.)

REMNANT OF THE FEMININE

(07. 10. 2013)

»The mortal woman with a divine gaze triumphs over the sightless goddesses. It is the first expression of the eternal feminine«. This is what André Malraux declared – or declaimed – in 1963 in front of the *Mona Lisa* in Washington, during a memorable evening where, they say, he only had eyes for Jackie Kennedy. But what does this mean, the »eternal feminine«? I don't really understand. The feminine is human – half of humanity – is it not? How then would it be eternal? Is not the feminine mortal, and thus transient, like everything that is human? This truth is no doubt disheartening: what child can accept that its mother will die, what lover can bear that his beloved will pass away? To say that the feminine is eternal is to admit that it is only an idea. But that makes it a very, very meagre thing compared to what »the feminine« offers us in life each day and each night. The feminine is not eternal, it is alive. Or, sometimes, it survives as a remnant in

certain circumstances or things that bear its trace. If memory is part of human life, then a remnant certainly counts as a living thing. But whereas eternity reassures us with its impression of imperishable solidity, a remnant cannot reassure us because it emerges against the backdrop of the fragility and perishability of all human things.

Today I took several photographs – perhaps just as an excuse to look at it for a long time – of an ancient sculpture that reproduces, following a Greek model attributed to Kallimachos, the iconography of fertile femininity, the so-called *Venus Genetrix*. As is often the case, the nakedness of Aphrodite is both covered and emphasised by delicate drapery. But at the same time, what a wreck! The work is not in the deluxe catalogue sold in the Metropolitan Museum bookshop: this is obviously because it is so damaged they would have a hard time extolling its eternal femininity or the classical charm of Olympian goddesses. This is a devastated Venus I am gazing upon. The sculpture seems to have been beaten to death. The marble is completely yellowed, eroded, injured all over. It looks like whole slabs have come off in many places on its surface. The body seems to have been tortured, carted back and forth, riddled with knocks, scratches, pockmarks. It suddenly reminds me of certain walls in Athens made from the same material and still showing the traces of the civil war. Poor Aphrodite: she no longer has the head whose grace was once admired by the spectator; she no longer has the arm that she once stretched towards the spectator to offer an apple.

So I look at this body, these shoulders, these breasts, this *mons veneris* abused by time. And yet I have the sensation of seeing – no, glimpsing – their touching delicacy: this means that something, perhaps, survives in this piece of devastated marble. There is a very specific and deeply affecting ›something‹ in this ruin of a female body: the drapery of the folds that run between her thighs – thus in her most intimate recesses – which has survived the process of erosion relatively unscathed. So from vulva to heel, all this sensuality appears, mingling an almost intact work of drapery with an imagined opening of her labia, the *minora* and *majora*, suddenly obvious and – through the displacement caused by the fantasy – deliciously exaggerated.

(André Malraux, »La ›Joconde‹ à Washington« [»The ›Mona Lisa‹ in Washington«] [1963], *Écrits sur l'art, II, Écrits sur l'art, II [Œuvres complètes, V]*, edited by H. Godard, Paris, Gallimard, 2004, p. 1177. Anonymous (Roman), *Statue of Aphrodite*, marble from the imperial period after a bronze from the fifth century B.C. attributed to Kallimachos, New York, Metropolitan Museum.)

It is an everyday paradox. Its literary paradigm is Edgar Allan Poe's famous *Purloined Letter*. It is the paradox of not seeing, most of the time, what is right there, right in front of us, under our nose. And not seeing it precisely because it is under our nose: too close, too obvious to be questioned or even simply looked at (is looking at something, then, simply posing a new question to the world through the medium of visible objects?). It is the paradox of things that *everyone sees and no one notices*. And we find cases of this – but how do we find what »everyone sees and no one notices«, except by making a constant effort to *displace* our gaze, our questions? – everywhere in the history of painting. To those who have visited the Prado: do you remember for example that in Titian's famous *Bacchanal of the Andrians* there is, right in front of you, a little boy pissing? Do you remember that he is pissing straight onto the body of the magnificent unclothed nymph, the nymph in the foreground, lasciviously lying back (sleeping or dreaming, perhaps even having an orgasm), who you cannot have failed to see?

Look: he is lifting up his shirt (today we would say his pyjama top) and pissing without any shame. Behind him two adults are dancing, a man and a woman riveted to each other by a clearly sexual gaze. Right beside him, strewn on the ground, are up-ended cups and some sheet music for a drinking song. A little further away, on the hill, a naked old man, legs apart, sleeps off his wine. Titian's bacchanal is thus a sort of smutty picnic, apparently given over to the obscene unruliness of wine, women and song. There are lots of naked people. It is in a way much bolder than Manet's *Déjeuner sur l'herbe*. Philipp Fehl, who was quite an original art critic – he was a Viennese emigrant to the United States in 1940, one of the interrogators of the Nazis at the Nuremberg trial and developed an art practice alongside his scholarly research into the art of Antiquity and Renaissance humanism – suggested a clever way of understanding Titian's image through the embedded paradoxes of the *seen* and the *unnoticed*. What he essentially says is that the modern figures in this painting (those dressed in sixteenth-century clothing) *do not actually see* the ancient figures (mainly unclothed), even though they are enjoying themselves with them as part of the same group. The ancient figures are only allegories; thus, the nymph we find so beautiful in the Prado is only *seen* by the other characters in the painting as the object she is an allegory of, namely a spring or river. According to this interpretation then, the child who we *see* pissing on the nymph (if we do indeed see him) *would only see*, for his part, a little stream perfect for him to relieve himself in. Whether inside or outside the image, then, no one seems to see the same thing in front of the same things. A lesson in using (and averting) one's eyes?

(Titian, *The Bacchanal of the Andrians*, 1523–1525. Madrid, Museo del Prado. Philipp Fehl, »The Hidden Genre: A Study of the *Concert Champêtre* in the Louvre«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVI, 1957, no. 2, p. 153–168.)

MELTING AND CLEAVING SPACE

(22. 12. 2014)

Ask a Western painter to represent something very simple like spring: the whole space will soon be filled up. Spring is fertile, therefore spring is prolific, the reasoning goes. Someone has counted in Botticelli's great *Primavera* painting no less than ninety species of plants, including thirty-eight that are clearly identifiable and which, theoretically, were all flowering in Tuscany between the months of March and May during the Quattrocento. And we mustn't forget the nine allegorical figures chasing after her or dancing together, all heavily laden with their many symbols. As a result, as Aby Warburg rightly noted, Botticelli's *Primavera* looks much more like a heavy indoor tapestry than any natural landscape. In the nineteenth century, Arnold Böcklin paints another *Spring*: it is less crowded, certainly, but still has its woody undergrowth, abundant flowers and two mythological characters, a young satyr playing the flute and a languid nymph, resting naked under the cluster of trees after making love. It is a matter, in short, of showing as many things as possible.

Maruyama Ōkyo has done the complete opposite. And yet he is known for his incorporation, towards the end of the eighteenth century, of Western practices of perspective and the single vanishing point into traditional Japanese pictorial styles. He is even said to have used, like Vermeer, the *camera obscura*, and this is how he is supposed to have integrated perspectival space into the art of the Far East, the first in history to have done so, with his own particular way of constructing depth and optical distance. This did not prevent him, when he was asked to represent spring, from approaching the subject in a very different way to Botticelli before him or Böcklin after him.

He does not fill the space: he completely empties it. His spring – a long screen with two panels, painted around 1780 – is presented as a pure whitish atmosphere. A sort of large halo occupies the middle of the image, unless this impression is an effect of the emptiness itself (to be honest, I only have a distant memory of seeing the work at the British Museum and I find myself today in front of a rather mediocre reproduction). There is no horizon: Maruyama Ōkyo *empties* the space and *melts* it into a sort of generalised haze. All this, and then he suddenly *cleaves* it: there, there, there and there, no more than around forty brush strokes, fewer, then, than there are flowers in Botticelli's painting. Simple lines – but »simple« is misleading, because each one has its own build, arched like a bow – draw their cracks

in space. This is what spring is for Maruyama Ōkyo: ice cracking on a lake that has been frozen since winter.

And it is one of the most powerful images there is. The cracks in the ice move further away, melting into the haze and the distance. The painter thus achieves the miracle of *melting* space, by creating an atmosphere that has no visible limits, and then of *cleaving* it, just as miraculously, by creating these fault lines that are immediately felt, in their very beauty, as dangerous. This is where – on or rather in this spot, a frozen lake being both surface and depth – the careless, the mad, the arrogant, will *fall*. Just like those whole armies, later on, who *sank* into the broken ice, the white apocalypses recounted by Balzac in *Adieu* or Eisenstein in *Alexander Nevsky*.

(Sandro Botticelli, *Primavera*, c. 1482–1485. Florence, Galleria degli Uffizi. Arnold Böcklin, *Spring*, 1862. Basel, Kunstmuseum. Maruyama Ōkyo, *Cracked ice*, c. 1780. London, British Museum. Honoré de Balzac, *Adieu* [1830], *La Comédie humaine*, X. *Études philosophiques*, ed. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1979, p. 973–1014. Sergei M. Eisenstein, *Alexander Nevsky*, 1938.)

UNCLE RUDI

(03.02.2011)

You can't choose your family. Gerhard Richter had a Nazi uncle, who he made the subject of a famous – and rightly so, because it is admirable – painting. In the context of a colloquium that she organised herself with her friend Antonia von Schöning and Andreas Beyer, Angela Mengoni spoke to us about this painting. She drew our attention to the wall Uncle Rudi is standing in front of, and rightly emphasised its importance in plastic terms: it almost looks like the wall »runs through« Uncle Rudi's body, even though it is placed behind him. Angela spoke I think of a »plastic interweaving«. There are creases in the coat that continue, in such a strange, and visually effective, way, the marks on this wall. Even Uncle Rudi's smile, in the movement given to it by the pictorial texture, visually follows and supports the horizontal line of the parapet.

How I love these paradoxes that painting can make appear suddenly before our eyes! Sometimes, for example, a figure is not simply »in a place«; the relationship between figure and place is much more ambiguous than good representational sense would suggest (the whole spatiality of the Annunciation, in Christian iconography, is supposed to have been developed to take this ambiguity to the level of the mystery, and hence the paradoxes, of the Incarnation). In Richter's painting, it seems both as if the *body is disintegrating* and the *place is coalescing*. It is not clear in which direction these two symmetrical processes are supposed to be going. The

body disintegrates to the extent that its claim to form the defined centre of this painting – this portrait – collapses quite quickly, or rather crumbles: Uncle Rudi seems to have been *riddled* from the side by his portraitist. Or else, within the economy of the painting, shot by the wall itself, which throws out all these lines that then seem to run through the body from all over. Uncle Rudi is certainly still standing, but it is as if the parallel lines on the wall had already, virtually, pulled him to pieces. The material and the place – lead grey paint – show us an Uncle Rudi who seems to be dismantled by what we could call *strokes of memory*. As if history, presented frontally here (the wall, the smile, the Nazi uniform), was succumbing to something like a ravaging lateral memory.

We can view things from another direction: we could imagine the place itself in the process of coalescing. Look, everything is grey: the whole space, the whole atmosphere, all those Lucretian atoms that seem to move across the frame. And then, all of a sudden – the shock of atoms colliding – a form takes shape, and it is Uncle Rudi who emerges from all this dust, like a hologram or an optical illusion, a diaphanous image from some sort of magic lantern (a process that Richter uses for that matter to project slides onto his canvas). But whether we see things from one direction or another, either way it is a ghost smiling at us from the depths of a shameful history. A »ghost for grown-ups« as Warburg said about images as vehicles of memory. But it is no longer a simple family memory, no longer a picture taken out of the album and simply redone in grey paint. It is an impersonal and implacable spectre that has taken the form of Uncle Rudi shot with paint by his nephew.

(Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965. Prague, National Museum [Lidice Collection]. Angela Mengoni, »Re-monter l'archive«, in *Interpositions. Montage des images et production du sens*, edited by A. Beyer, A. Mengoni and A. von Schöning, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art-Eikones Bildkritik-Centre allemand d'Histoire de l'Art, 1–3 February 2011.)

FOLLOWING WITH THE EYES

(25. 12. 2011)

Two of the memories evoked by Anne-Lise Stern in her great work *Le Savoir-déporté [Deported knowledge]*: »One day, I was walking in the neighbourhood of the hotel and all of a sudden something red caught my eyes, there was a tomato rolling along the gutter and I started following it. It picked up speed and so did I, because the street went downhill. At some point we came to a bridge, the gutter stopped, the tomato disappeared, I looked to see where it had gone. It was floating, it was a rotten tomato floating on its way down the stream, under the bridge. I was not hungry anymore, I was very comfortably fed, but even so, I would have followed

a tomato running off on its own to the ends of the earth.« This is the memory that closes the book.

But earlier, in Birkenau: »The other memory: also on the way back from work, an uncovered truck crosses our path, filled with more or less naked men, already reduced to nothing. The eyes of one of these men met mine. We were still fresh, our convoy had not quite all been shaved. He still had a fine look in his eyes. The look of a man who knew that he was looking at a woman for the last time in his life. We stayed looking into each other's eyes for as long as possible, holding each other's gaze. Then the truck disappeared into the birch wood, in the direction of the crematorium.«

(Anne-Lise Stern, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychoanalyse* [*Deported knowledge: camps, history, psychoanalysis*], Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 231 and 308.)

Translated by Melissa McMahon

Das verhüllte Rätsel

Verschwinden und Erscheinen in der surrealistischen Kunst

Claudia Blümle

Das Rätsel des Isidore Ducasse von Man Ray gilt als bekanntestes und zugleich als geheimnisvollstes Kunstwerk des Surrealismus, das uns zunächst nichts als ein verhülltes Gebilde aus Filz und Schnüren präsentiert (Abb. 1, S. 126).¹ Aufgrund der Verhüllung wird die Anwesenheit eines abwesenden Objekts hervorgerufen, und wir können dabei nicht wissen, um welches Objekt es sich genau handeln könnte. Von 1911 bis 1970 schuf der amerikanische Künstler Emmanuel Rudnitzky, bekannt unter dem Pseudonym Man Ray, in verschiedenen hohen und zum Teil wiederholten Auflagen weit mehr als 100 Objekte, die von Anfang an eng mit dem fotografischen und malerischen Werk verknüpft waren. Auch das 1920 in New York entstandene verhüllte Objekt, das heute nicht mehr erhalten ist, wurde zunächst geschaffen, um im selben Jahr fotografiert zu werden. Es wurde auf der ersten Seite der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Le révolution surréaliste*, die 1924 in Druck ging, als Fotografie abgedruckt, eingerahmt von einem Manifest zur Rolle des Traums im Surrealismus, das von André Boiffard, Paul Eluard und Roger Vitrac verfasst worden war.² Auch malerisch hat Man Ray sein rätselhaftes Objekt zum Thema gemacht.

1952 entstand das Gemälde *La rue Ferou*, das die Straße zeigt, an der das Atelier des Künstlers lag.³ Durch die menschenleere Straße zieht ein Mann einen Handkarren, der das enigmatische Objekt transportiert. Das Gesicht dieses Mannes ist nicht zu erkennen, da er als Rückenfigur dargestellt wurde. Wegen seiner Schirmmütze kann jedoch vermutet werden, dass es sich hierbei um ein verstecktes Selbst-

¹ Arturo Schwarz: Man Ray. The Rigour of Imagination, London 1977, S. 233. Vgl. auch Katrin Burtschell: Gefesselte Objekte – Gefesselte Körper. Bondage zwischen Perversion und Befreiung, in: Verena Krieger (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, (=Ikonologie der Moderne; Bd. 1), Hamburg [u. a.] 2006, S. 35–56.

² Der Text mit der Fotografie ist abgedruckt in Emmanuel Guigon (Hg.): L'objet surréaliste, Paris 2005, S. 38–40.

³ Man Ray: La Rue Ferou, 1952, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Kunsthalle Bielefeld. Vgl. Robert Fleck (Hg.): Arp, Beckmann, Munch, Kirchner, Warhol: Klassiker in Bonn. Die unbekannte Sammlung aus Bielefeld, (Ausstellungskatalog Bonn), Düsseldorf 2011.



Abb. 1: Man Ray: *L'enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, Silbergelatineabzug, 9,9 x 11,7 cm, Sammlung Andrew Strauss, Paris

bildnis des Künstlers handelt, der entlang der Straße, in der das Atelier sich befand, sein verhülltes Objekt hinter sich herzieht. Die proportionalen Dimensionen im Bild lassen dabei diese Fracht auf dem Karren monumental groß und schwer erscheinen. Das verhüllte Gebilde wurde nicht nur fotografiert und gemalt, sondern zuletzt auch als Objekt ausgestellt. Es fand seine Form als surrealistisches Objekt, wie viele autorisierte Repliken Man Rays. Erstmals als Objekt wurde es sechzehn Jahre nach seiner fotografischen Entstehung, also 1936, im Rahmen der *Exposition surréaliste d'objets* gezeigt. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, der sämtliche ausgestellten Objekte

auffistet und 11 Kategorien erstellt, die zur Aufklärung des Durcheinanders von Kunstwerken und anderen Objekten dienen: 1. Mineralien, 2. Flora, 3. Fauna, 4. Überarbeitete Naturobjekte, 5. Gestörte Objekte, 6. Fundobjekte (*objets trouvés*), 7. Überarbeitete Fundobjekte, 8. Amerikanische Objekte, 9. Mathematische Objekte, 10. Ready-mades, 11. Surrealistische Objekte.⁴ Der Künstler Marcel Jean beschreibt das gesamte Arrangement von Objekten in der surrealistischen Ausstellung wie folgt: »Wunderliche, überraschende, seltsame, ursprungslose Dinge: Bücher, Fetische, Pfeifen, Kekse, Schulhefte u. a. – doch das Buch lag im Meer und war mit einer Muschelkruste überzogen, der Fetisch diente vielleicht schwarzen Messen, [...] der Keks ein Stern, signiert mit Raymond Roussel.«⁵ André Breton zufolge beneidete man die beschwörende Macht, die diese Objekte besaßen. Aus ihrem Kontext herausgenommen und »nun aber im kalkulierten Ensemble neu aufgela-dener Dinge«,⁶ rückten sie neben die surrealistischen Objekte und Ready-mades, die »hier abgeleitet von den natürlichen und den rituellen Gegenständen, durch

⁴ Ebd., S. 165–173.

⁵ Marcel Jean: *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1968, S. 251.

⁶ Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006, S. 205.

sie begründet und beglaubigt⁷ einen rätselhaften Status erhalten und zugleich in verschiedenen Kategorien systematisch gegliedert sind. In der Liste der Objekte aus der surrealistischen Ausstellung sind als Erstes natürliche Gegenstände erwähnt, wie Mineralien und solche aus Flora und Fauna, zu denen ein ausgestopfter Ameisenbär oder eine fleischfressende Pflanze zählten. Zu den überarbeiteten Naturobjekten gehörten Stammesmasken, zu den gestörten Objekten ein bei einem Vulkanausbruch stark verformtes Trinkglas. Die Fundobjekte und überarbeiteten Fundobjekte kamen von Max Ernst, Dora Maar oder Man Ray. Die amerikanischen Objekte beinhalteten Eskimomasken, Hopi-Figuren oder mexikanische Keramik. Des Weiteren wurden mathematische Objekte gezeigt, die Max Ernst im Pariser Institut Henri Poincaré ausfindig gemacht hatte. Schließlich kamen die Ready-mades von Duchamp und die surrealistischen Objekten von André Breton, René Magritte, Pablo Picasso, Alberto Giacometti hinzu, nicht zuletzt auch die Pelztaße von Meret Oppenheim und das verhüllte Objekt von Man Ray.

Die berühmt gewordene Ausstellung *Exposition surréaliste* in Paris von 1936, innerhalb derer *Das Rätsel des Isidore Ducasse* von Man Ray als Objekt gezeigt wurde, fand in der Galerie Charles Ratton statt. Dabei ist relevant, dass die Galerie Charles Ratton auf amerikanische, ozeanische und afrikanische Stammeskunst spezialisiert war. Das Plakat der *Exposition surréaliste d'objets* zeigt auch nicht ein surrealistisches Objekt, sondern prominent eine Fetischfigur als Werbeträger der Ausstellung.⁸ André Breton, der die Ausstellung in der Galerie Charles Ratton konzipiert und organisiert hatte, war ein leidenschaftlicher Sammler von Stammeskunst. Auf einer Fotografie Henri Cartier-Bressons, die ihn in seiner Wohnung zeigt, sind im Vordergrund eine präkolumbianische Maske und ein Fetisch der südpazifischen Inseln zu sehen. Breton knüpft daher nicht nur an die Tradition der Naturgeschichte und der Kunstkammer, sondern auch an das ethnologische Interesse der Moderne an. Ausschlaggebend für Bretons Interesse war der Kunstkritiker und Schriftsteller Guillaume Apollinaire und seine Vorliebe für Fetische, der in seiner Wohnung, die Apollinaire selbst als Taubenschlag bezeichnete, zwischen den Büchern Fetische aufstellte oder ihnen mitten im Raum seines Arbeitszimmers Plätze zuwies. Breton beschreibt in seinen Erinnerungen, die die Wohnung Apollinaires betreffen, dass neben den zahlreichen Fetischen Gemälde von de Chirico angebracht waren, sodass in der Hängung Bezüge zwischen Kunstwerk und Fetisch entstanden. Auch im Arbeitszimmer und Atelier von Breton fanden zahlreiche Objekte der primitiven Völker und insbesondere Fetische neben Insek-

⁷ Ebd.

⁸ Laurence Madeline: Krise des Objekts / Objekte in der Krise. Exposition surréaliste d'objets in der Galerie Charles Ratton 1936, in: Ingrid Pfeiffer und Max Hollein (Hg.): Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dali bis Man Ray, (Ausstellungskatalog Schirn Frankfurt am M.), Ostfildern 2011, S. 165–173, siehe Abbildung 4, S. 167.

ten und Masken ihren Ort und in seinem Atelier an der Rue Fontaine in Paris geht aus Fotografien hervor, dass auch bei ihm Fetische neben Gemälden von Picasso und Duchamp hingen. Letztlich war Man Ray selbst an der Rezeption des Fetischismus beteiligt, wie eine von ihm fotografierte isländische Fetischskulptur zeigt. Zehn Jahre vor der Ausstellung in der Galerie Charles Ratton diente eine Fotografie Man Rays, die eine hölzerne Fetischskulptur vor einer künstlichen Landschaft mit schwachen und blendenden Lichtpunkt als Vollmond präsentiert, als Werbeträger für das Plakat der *Galerie surrealiste*. Aus diesem Plakat und dem Titel der Ausstellung geht hervor, dass die Ausstellung von 1926 in der *Galerie surréaliste* sowohl Gemälde Man Rays als auch Objekte aus dem Südpazifik gezeigt hat, sodass bereits hier das gleichwertige Nebeneinander unterschiedlicher Objekte – Kunstwerke und Fetische – zu bewundern war, wie später in derselben Galerie in der berühmten Gruppenausstellung der Surrealisten in Paris von 1936. Auch wenn die Kategorien, die im Katalog entwickelt wurden, eine hierarchische Entwicklung vom natürlichen Objekt hin zum surrealistischen Objekt aufweisen, lautet die Ausstellung nicht *Exposition d'objets surréaliste*, sondern *Exposition surréaliste d'objets*, also nicht Ausstellung surrealistischer Objekte, sondern surrealistische Ausstellung von Objekten. Die surrealistische Rahmenkonstellation fragt daher nach dem Status von Objekten jeglicher Art sowie nach der Beziehung des Menschen zu den Objekten, ob nun Fetisch oder Kunstwerk. Diese Fragen nach der Funktion des Objekts und des Fetischs wurden im 20. Jahrhundert in die Nähe der Kunst gerückt, was zunächst auch deren ursprünglicher Etymologie entspricht, worauf Jean Baudrillard hingewiesen hat:

»Der Terminus ›Fetisch‹, der heute auf eine Kraft, eine übernatürliche Fähigkeit des Gegenstandes verweist und demnach auf dieselbe magische Virtualität des Subjekts [...], dieser Terminus hat eine merkwürdige semantische Verzerrung erfahren, denn ursprünglich bedeutete er genau das Gegenteil: eine *Fabrikation*, ein Kunstprodukt, eine Arbeit von Erscheinungen und Zeichen. Er kommt vom Portugiesischen *feitico*, was ›künstlich‹ bedeutet, und dies wiederum vom Lateinischen *facticius*.«⁹

Baudrillard weist nach, dass der Fetisch seiner lateinischen Etymologie zufolge kein Zauberding, sondern primär etwas Künstliches, Hergestelltes und Gemachtes bezeichnet und dieser Aspekt des Künstlichen, Hergestellten, Gemachtseins »wurde mehr und mehr durch die umgekehrte Vorstellung verdrängt.«¹⁰ Auch der Wissenschaftshistoriker Bruno Latour zieht diese Etymologie heran, um die Gemeinsam-

⁹ Jean Baudrillard: Fetischismus und Ideologie, in: J.-B. Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt am Main 1972, S.315–336, hier S. 319.

¹⁰ Ebd., hier S. 320.

keiten zwischen dem Faktischen und dem Fetisch aufzuweisen: »Fetisch und Fakt lassen sich auf die gleiche sprachliche Wurzel zurückführen. Der Fakt ist etwas, das fabriziert und nicht fabriziert ist, und auch der Fetisch ist etwas, das fabriziert und nicht fabriziert ist.«¹¹Die Unterscheidung beider Begriffe liegt dem aufklärerischen Verhältnis von Wissen und Glauben zugrunde: »Der Fetisch ist nun nichts weiter als ein leerer Stein, auf den fälschlicherweise Bedeutung projiziert wird; der Fakt ist zur absoluten Gewissheit geworden, die sich als Hammer verwenden lässt, um alle Verblendungen des Glauben zu zerschlagen.«¹² Aber es besteht nicht nur eine Unterscheidung zwischen Wissen und Glauben, sondern auch zwischen fabriziert und nicht fabriziert. Latour kritisiert diese Ausdifferenzierungen, die auf die Unterscheidung Konstruktivismus und Positivismus zurückzuführen sind: »Sind wissenschaftliche Fakten wirklich, oder sind sie konstruiert?«, fragt er, »sind Fetische Glaubensinhalte, die auf Idole projiziert werden, oder wirken diese Idole »wirklich?«¹³ Seine Lösung aus dem Dilemma liegt in der Erschaffung eines neuen Begriffs: *Faitiche*. Die Zusammenführung beider Begriffe legt einen anderen Schritt nahe: Gerade *weil* der *Faitiche* »konstruiert ist, ist er so außerordentlich wirklich, so autonom und unabhängig von unserem Zutun«. Die Position Latours erlaubt das Herstellen ganz direkter Bezüge zur Kunst und ihrer Theorie, und insbesondere die Etymologie des Fetischs als etwas künstlich Hergestelltes und Gemachtes sowie das Verhältnis des Menschen zu diesen Objekten knüpft an eine Vielzahl von kunsttheoretischen Fragestellungen an: Weshalb produziert der Mensch Objekte, die biologisch gesehen als vollkommen nutzlos zu erachten sind, und weshalb unterhält der Mensch eine Beziehung zu diesen Objekten? Weshalb reicht ein einziges Objekt nicht aus, sondern reiht sich in eine Ansammlung von weiteren Objekten ein? Weshalb haben diese unabschließbaren Anhäufungen von Objekten, die den Namen »Sammlungen« tragen, über die Jahrzehnte hinweg einen Fortbestand und einen architektonischen Rahmen erhalten, der in einem kultischen oder institutionellen Zusammenhang steht? Bedarf es überhaupt dieses Rahmens oder sind diese Objekte jenseits eines Kults und einer Institution wirksam? In welcher Weise ist die Objektbeziehung des Menschen selbst zu denken? All diese Fragen eröffnen sich ausgehend von den surrealistischen Objekten. Denn in der surrealistischen Ausstellung wurden den natürlichen artifizielle Objekte, den gefundenen erfundene und den Fetischfiguren Ready-mades und surrealistische Objekte gleichberechtigt zur Seite gestellt, und bis heute werden im Zusammenhang mit Duchamps Ready-mades die Repliken des verhüllten Objekts *Man Rays* gezeigt.

¹¹ Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2002, S. 334.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

In allen verschiedenen Formen von *Das Rätsel des Isidore Ducasse*, ob als Fotografie, als Gemälde oder als Objekt, wird aufgrund der erscheinenden Verhüllung die verschwindende Abwesenheit eines Dinges hervorgerufen, ohne dass wir wissen, um welches Ding es sich genau handeln könnte. Wir sehen lediglich ein mit Filz und Schnur umhülltes Objekt. Auch wenn man die Rückseite betrachten könnte, gäbe das Werk keine Hinweise, die auf das Verhüllte schließen ließen. Und selbst wenn man das Objekt berühren würde, erhielte man keinen Aufschluss über seinen Inhalt. Diesen Sachverhalt beschreibt Salvador Dalí im Zusammenhang der surrealistischen Strategie, wonach die Verhüllung zugleich auf eine Enttöhlung verweist:

»Das Halbdunkel der ersten Phase surrealistischen Experimentierens wollte enthüllen, einige kopflose Schaufensterpuppen und ein verpacktes und mit Schnur umwickeltes Gebilde, das, unidentifizierbar und äußerst verstörend, auf einer Fotografie Man Rays erscheint. (Dies ließ bereits damals an andere verpackte Objekte denken, die man mit Hilfe des Tastsinns identifizieren wollte, die aber am Ende, wie man feststellen mußte, unidentifizierbar blieben.)«¹⁴

Bisher wurde versucht, diesen rätselhaften Inhalt des verhüllten Objekts mit dem Werktitel *Das Rätsel des Isidore Ducasse* zu erschließen, der auf das literarische Werk des 1846 geborenen Comte de Lautréamont, bekannt unter dem Pseudonym Isidore Ducasse, zurückgeht. 1869, ein Jahr vor seinem Tod, verfasste er die *Gesänge des Maldoror*, aus welchen folgendes Zitat sowohl für den Dada als auch für den Surrealismus zur Inkunabel wurde: »Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.«¹⁵ 1933 fotografierte Man Ray auch eine Nähmaschine neben einem Regenschirm und überführte auf diese Weise die metaphorisch nicht auflösbare literarische Bildmontage ins Bild. Eine andere Arbeit Man Rays aus demselben Jahr, die in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* gemeinsam mit der Passage aus den Gesängen des Maldoror und den Titel *Enquête* (Untersuchung) abgedruckt wurde, fügt den fehlenden Seziertisch noch hinzu. In dieser Collage wird der literarische Montagecharakter bildnerisch hervorgehoben, indem die fotografierte Nähmaschine und der Regenschirm der Kontur entlang ausgeschnitten und in die Zeichnung eingefügt wurden. Diese Zusammenführung einer Nähmaschine und eines Regenschirms wurde wiederum mit dem Inhalt des verhüllten Objekts in Verbindung gebracht,

¹⁴ Salvador Dalí: Der Gegenstand im Licht surrealistischer Experimente, in: Ingo F. Walther (Hg.): Salvador Dalí-Retrospektive 1920–1980 (Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou), München 1980, S. 215–225, hier S. 220.

¹⁵ Louis Forestier (Hg.): Isidore Ducasse comte de Lautréamont. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres, Paris 1991.

um das Enigma auf diese Weise zu lösen. Diese schnell gezogene und direkte Referenzbeziehung zwischen Titel und Werk ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln. Denn insbesondere im Surrealismus war vielmehr die umgekehrte Strategie üblich. Statt mit Hilfe der Titel zur Aufklärung beizutragen, wurden häufig den Werken, die mehr als erklärungsbedürftig sind, Titel hinzugefügt, die bewusst eine logische und rationale Aufklärungsarbeit negieren oder mehrere Titel dem Werk geben – wie *Die Gesänge des Maldoror* und *Untersuchung*.

Den Kurzschluss des Inhaltes des verhüllten Objekts mit einer Nähmaschine und einem Regenschirm stellt auch Uwe Schneede in Frage: »Was verpackt und verschnürt wurde, verrät das Foto mit seinem raffinierten Anschnitt noch viel weniger als das Objekt selbst. Einen Regenschirm und eine Nähmaschine auf einem Seziertisch? Oder gerade nicht?«¹⁶ Diese Frage hat sich in Anbetracht der Werkfassung als Objekt noch verschärft. Anscheinend geht das erste Objekt, das 1911 in New York entstanden ist, auf einen zusammengenähten Probelappen eines Stoffmusterkatalogs zurück und liegt somit vor der ersten Begegnung mit Duchamp, den Man Ray 1915 zum ersten Mal kennenlernt.¹⁷ Der Titel dieses Objekts lautete *Wandteppich* und »ironisiert den Anspruch dieses traditionsreichen Mediums durch die Banalität und Simplizität eines zufälligen Einfalls.«¹⁸ Wie bei den Ready-mades von Duchamp sind von Man Ray nur in den seltensten Fällen originale Objekte erhalten geblieben. Als Ersatz wurden zu einem späteren Zeitpunkt verschiedene Repliken in mehreren Auflagen angefertigt. Mit der Erlaubnis Man Rays wurde 1969 für das *Moderne Musset in Stockholm* eine Replik des verhüllten Gebildes hergestellt. Zwei Jahre später rekonstruierte die *Galleria Schwarz* ebenfalls mit dem Einverständnis des Künstlers *Das Rätsel des Isidore Ducasse* in einer Auflage von zehn Exemplaren. Von dieser Edition weiß man, dass keine Nähmaschinen verwendet wurden. In einem Brief vom Januar 2003 an Jennifer Mundy erläutert der Assistent des Künstlers, Lucien Treillard, dass Man Ray die Edition der *Galleria Schwarz* missfiel. Folgt man den Äußerungen Treillards, gab Ray seinem Assistenten die Erlaubnis, noch eine weitere, letzte Replik anzufertigen. Treillard selbst wiederum verwendete eine Pfaff-Nähmaschine aus der Zeit von 1920 bis 1925, die er von der Großmutter seiner Frau erhalten hatte. Doch damit nicht genug. Er umhüllte die Nähmaschine mit einer Woldecke und einer Schnur, die er im Atelier von Man Ray vorgefunden hatte. Der Assistent erhob den Anspruch, dass diese Replik einzigartig sei und dem Original näher komme als alle andere Repliken; trotz der Einstellung Man Rays, dass

¹⁶ Schneede: *Die Kunst des Surrealismus* (wie Anm. 6), S. 176.

¹⁷ Jennifer Mundy: *The Art of Friendship*, in: dies. (Hg.): *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London 2008, S. 8–57.

¹⁸ Georg Bussmann: *Man Ray. Inventionen und Interpretationen*, Frankfurt am Main 1979, S. 91.



Abb. 2: Man Ray: *Rebus / Enigma II / Rätsel II*, 1935/1975, Silbergelatineabzug, 48,5 x 60 cm, Fonadione Marconi, Mailand

Arbeit Man Rays von 1932, die den Titel *Rebus* oder *Enigma II* trägt (Abb. 2). Diesmal ist es eine verknitterte Papiertüte, die mit Schnüren verknötet wurde. Bei dieser Fotografie, die den Bezug zu Isidore Ducasse im Titel nicht mehr herstellt, kann die Frage, welches Objekt hinter der Verhüllung vorhanden ist, noch weniger beantwortet werden. Dieses Objekt, das ebenfalls als originales Objekt nicht mehr erhalten ist, ruft weniger die Frage nach dem verborgenen Gegenstand hervor, sondern thematisiert vielmehr die Verhüllung selbst, die ein Objekt zum Verschwinden bringt. Die Verhüllung als die Anwesenheit eines abwesenden Objekts wird uns als solches in der Fotografie präsentiert.

Im Umkreis des Surrealismus und somit in Kenntnis dieser surrealistischen Objekte widmete sich der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan der Frage, welcher Bezug zwischen dem Vorhang, der etwas zum Verschwinden bringen kann, und der Anwesenheit eines abwesenden Objekts besteht, um den Status des Objekts und seine Funktion für den Menschen zu analysieren. 1956 und somit acht Jahre vor seinen Überlegungen zu »Was ist ein Bild« und zum Verhältnis von Auge und Blick stellt Lacan in seinem vierten Seminar *Die Objektbeziehung* eine Theorie

die Frage von Original und Replik für ihn irrelevant sei.¹⁹

Vor diesem Hintergrund wie auch wegen der surrealistischen Titelgabe von Werken, die kein indexikalisches Verhältnis aufweisen, bleibt es bei dem verhüllten Objekt dabei, dass weniger eine Nähmaschine und ein Regenschirm als Inhalt ausschlaggebend sind, sondern vielmehr der Sachverhalt, dass aufgrund seiner Verhüllung ein Objekt zum Verschwinden gebracht und als ein vollkommen undefinierbares und fremdes Etwas zur Erscheinung gebracht wird. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist eine zweite

¹⁹ Jennifer Mundy: Man Ray. *L'Enigme d'Isidore Ducasse 1920, remade 1972*, von März 2003, unter: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-107957/text-summary> (16. 12. 2015). Vgl. auch Arturo Schwarz: *The Philosophy of the Readymade and of its Editions*, in: Jennifer Mundy (Hg.): *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London 2008, S. 124–131.

des Fetischismus vor, die sonderbarerweise in der jüngsten Literatur zum Fetischismus nicht herangezogen wird.²⁰ Im Kapitel *Das Fetischobjekt* entwickelt Lacan die These, dass der Fetischismus eine Form der materialisierten Objektbeziehung im Feld des Visuellen darstellt. Mit Lacan kann die Vorstellung, dass die literarische Bildmontage einer Nähmaschine und des Regenschirms auf dem Seziertisch tatsächlich mit den realen Gegenständen hinter der Verhüllung zu identifizieren seien, als eine imaginäre Betrachtung von *Das Rätsel des Isidore Ducasse* analysiert werden. Wird jedoch die Figur von Verhüllung und Enthüllung, von Erscheinen und Verschwinden als eine Struktur von Anwesenheit und Abwesenheit in den Blick gerückt, so wird deutlich, dass das Werk symbolisch operiert. Denn die Abwesenheit ist im Symbolischen ebenso existent wie die Anwesenheit.²¹ Deshalb kommt Lacan zur Schlussfolgerung, dass das Nichts nicht nur existiert, sondern an sich ein Objekt ist. Dabei stützt er sich auf Martin Heidegger und dessen Analyse der griechischen Vase, die eine Leere erschafft. Genauso ist die Architektur Lacan zufolge etwas, das sich zunächst um eine Leere herum organisiert und daher auch symbolisch operiert.²² Ausgehend von den beiden Registern des Imaginären und des Symbolischen kann zugleich die Theorie der Objektbeziehung erläutert werden, über die der Fetischist am besten Auskunft geben kann und die Lacan mithilfe eines Schemas mit dem Vorhang veranschaulicht (Abb. 3). Es handelt sich dabei um ein »Grundschema, das in jedem symbolischen Tausch, in welchem Sinne einer auch funktionieren mag, den permanent konstitutiven Charakter eines

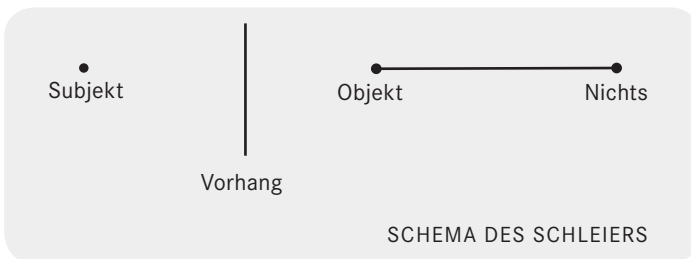


Abb. 3: Schema des Schleiers, in: Jacques Lacan, *Die Objektbeziehung*, Seminar IV, Wien 2003, S. 186

²⁰ Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Darmstadt 2003; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006; Jean-Baptiste Joly, Catherine Perret und Julia Warmers (Hg.): *Fetisch + Konsum*, Stuttgart 2009; Christine Blättler und Falko Schmieder (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien 2014.

²¹ Jacques Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*, Weinheim/Berlin 1996, S. 167.

²² Ebd.

Jenseits des Objekts impliziert.«²³ Nicht nur das imaginäre Objekt, indem Bedeutungen auf den Vorhang projiziert werden, sondern auch das symbolische Objekt, das sich im Tausch als Abwesenheit – also von Erscheinen und Verschwinden – darstellt, steht im Zentrum. Mit diesem Schema veranschaulicht Lacan den Fetischismus, in welchem es sich um die Materialisierung dieser Objektbeziehung handelt, die in die Dimension des Visuellen eintritt. Die Beschreibungen Lacans in Bezug auf den Vorhang, der in diesem Schema den Platz zwischen Subjekt und dem Objekt einnimmt, verdeutlichen dies: »Man kann sogar sagen, dass mit der Anwesenheit des Vorhangs das, was jenseits ist, [...] danach strebt, sich zu realisieren als Bild. Auf dem Schleier malt sich die Abwesenheit.«²⁴

Eine Dimension, die Lacan bezogen auf den Fetischismus noch nicht berücksichtigt, ist das Register des Realen. In Lacans Topologie steht das Reale auf der Seite des nicht assimilierbaren Unerkennbaren, während die Realität als Repräsentation auf die symbolische oder imaginäre Artikulation zurückgeht. Vier Jahre nach dem Seminar IV zum Fetischobjekt bezieht Lacan in seinem Seminar VII zur Ethik der Psychoanalyse die Dimension des Realen im Blick auf die Objektbeziehung mit ein. Dabei unterscheidet er zwischen Sache und Ding, die jeweils in einem andersartigen Verhältnis zum Objekt stehen. Die Sache ist etwas, was vorgestellt und in der symbolischen Ordnung repräsentiert werden kann. Das Ding ist der Sache entgegengesetzt. Das Ding kann nicht vorgestellt werden und ist deshalb nicht imaginär. Genauso befindet es sich außerhalb der Symbolisierung. Vielmehr ist dieses als existentes Nichts dem Register des Realen zuzuschreiben. Das Objekt bezogen auf das Ding zu denken, ist die Aufgabe der Kunst. Deshalb steht die Kunst auch nicht unter dem Primat der Mimesis oder einer sonstigen Darstellung von Realität.

»Platon setzt die Kunst ans unterste Ende der Skala menschlicher Werke, denn für ihn existiert alles nur in seinem Verhältnis zur Idee, welche real ist. Was nicht existiert, ist bereits nur Nachahmung eines Mehr-als-Realen. Eines Surrealen. Wenn die Kunst nachahmt, dann ist das [...] eine Nachahmung von Nachahmung. [...]

Man braucht aber nicht in die Falle gehen. Sicher, die Kunstwerke ahmen die Objekte, die sie darstellen, nach, doch ihre Absicht ist gerade nicht, sie darzustellen. Indem sie eine Nachahmung des Objekts geben, machen sie aus diesem Objekt etwas anderes. Also geben sie nur vor, nachzuahmen. Das Objekt ist in ein bestimmtes Verhältnis zum *Ding* gebracht, was getan wird, um gleichzeitig einzukreisen, zu vergegenwärtigen und Abwesenheit zu erzeugen.«²⁵

²³ Jacques Lacan: Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV, Wien 2003, S. 177.

²⁴ Ebd., S. 182.

²⁵ Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse (wie Anm. 21), S. 173 f.

Lacan exemplifiziert diese Überlegungen angesichts der Äpfel Paul Cézannes, der architektonischen Organisation eines antiken Tempels und von Holbeins Gemälde *Die Gesandten*, das er vier Jahre später in seiner Seminarsitzung zur Spaltung von Auge und Blick wieder aufgreifen wird. Insbesondere die Kunst des Surrealen, auf die Lacan hier anspielt, rückt das Verhältnis von Erscheinen und Verschwinden in den Vordergrund, wie auch im Vergleich zum Gemälde *Das Rätsel des Orakels* von Giorgio de Chirico (Abb. 5, S. 137) aus dem Jahr 1909 ersichtlich wird.²⁶ Es ist bekannt, dass de Chirico in paradigmatischer Weise die Bildkonstellation in Arnold Böcklins *Odysseus und Kalypto* aufgegriffen und maßgeblich verändert hat (Abb. 4, S. 136).²⁷ An die Stelle einer natürlichen Grotte tritt eine Architektur aus Backstein, die den Raum unterteilt. Diese Unterteilung wird durch die Einfügung von zwei schwarzen Vorhängen, die bei Böcklin nicht vorhanden sind, markiert. Auf der linken Seite ist ein beiseite geschobener Vorhang zu erkennen, der den durch die Architektur gerahmten Ausblick in eine urbane Landschaft eröffnet. Auf der rechten Seite ist der Vorhang zugezogen und verdeckt aufgrund seiner Opazität den dahinter liegenden Raum. Die Frage nach dem Objekt wird in dem Gemälde de Chiricos in doppelter Weise verhandelt. Zunächst lässt er die Figur des Menschen erstarren. Die Rückenfigur, die den Platz von Odysseus eingenommen hat, erscheint wie eingefroren und der Faltenwurf wie aus gemeisselten Stein. Auch die Figur, die an die Stelle von Böcklins Kalypto aus Fleisch und Blut tritt, hat sich in eine helle Marmorskulptur verwandelt, die jedoch nur noch ansatzweise zu sehen ist, da der zugezogene schwarze Vorhang die vollständige Sicht auf die Skulptur verunmöglicht. *Das Rätsel des Orakels* von 1909 legt des Weiteren die spezifischen Strukturen der Objektbeziehung offen.

²⁶ Margaret Crosland: *The enigma of Giorgio de Chirico*, London 1999; Deborah Walker: *Giorgio de Chirico and the real. Art, enigma and Nietzschean innocence*, Saarbrücken 2008; Giovanni Faccenda (Hg.): *Giorgio de Chirico. L'enigma nella pittura*, Pontedera 2008; Claudio Crescentini: *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, Rom 2009; Ralph Ubl: *Giorgio de Chirico. Exkarnation und Filiation der Malerei*, in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.): *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 385–416; Stefano Roffi (Hg.): *Delvaux e il surrealismo. Un enigma tra De Chirico, Magritte, Ernst, Man Ray*, Mailand 2013; Lisa Fenzi: *(Un)Sichtbarkeit. Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi. Bildbeschreibungen und Bildanalysen*, Dissertation Humboldt Universität zu Berlin 2015.

²⁷ Zum Vergleich zwischen Böcklin und de Chirico vgl. Guido Magnaguagno, Juri Steiner (Hg.): *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich (u. a.) 1997/98, Bern 1997. Zudem zum Verhältnis von Antike und Moderne im Werk von de Chirico insbesondere Gottfried Boehm: *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: ders., Ulrich Mosch, Katharina Schmidt (Hg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst. 1914–1935*, Bern 1996, S. 15–35.



Abb. 4: Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*, 1883, Öl auf Holz, 104 x 150 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 108

Sowohl *vor* als auch *hinter* der Architektur aus Stein und Vorhängen entstehen Bildräume, die einen Widerstreit zwischen Opazität und Transparenz sichtbar machen. Dabei wird dieser als ein künstliches Szenario gezeigt, indem ein Bühnenraum entworfen wird, innerhalb dessen Objekte, Figuren und Skulpturen ihre Plätze eingenommen haben. Mit der Einfügung der Backsteinmauer veranschaulicht das Gemälde die symbolische Struktur der Architektur. Der binäre Wechsel von Anwesenheit und Abwesenheit, Erscheinen und Verschwinden verdoppelt sich zugleich mit den beiden schwarzen Vorhängen. Innerhalb dieser symbolischen Struktur, die im Bild mit den Mitteln von Architektur und Vorhängen organisiert ist, kommt zweitens die Dimension des Imaginären ins Spiel. Wie eine geöffnete Tür ermöglicht der beiseitegeschobene Vorhang links im Bild eine transparente Aussicht auf eine Stadtlandschaft, die zur kontemplativen Betrachtung einlädt. Diese Position wird von der Rückenfigur eingenommen, die zugleich der Versunkenheit des Subjekts vor Bildern entspricht. Diese Disposition im linken Bildteil folgt der imaginären Dimension, die die Position eines Auges konstituiert, das wie aus einem Fenster schauend über die Welt herrscht und die Dinge erfasst. Im Gegensatz zu einem imaginären Bildverständnis, das bereits zu einer Erstarrung des Subjekts geführt hat, führt de Chirico drittens im rechten Bildteil das letzte



Abb. 5: Giorgio de Chirico: Das Rätsel des Orakels, 1909, Öl auf Leinwand, 42 x 61 cm, Privatbesitz

Register ein. Indem man nicht genau weiß, was sich alles hinter dem Vorhang verbirgt, und auf diese Weise ein Leere entsteht, wird neben dem Imaginären auch auf die Dimension des Realen hingewiesen. Dies geschieht mit der Einführung der Opazität, die als solche kenntlich gemacht wurde. Es handelt sich dabei nicht um eine verschlossene Tür, die gar keinen Einblick ermöglicht, sondern um einen zugezogenen Vorhang, der, wie in vielen Gemälden de Chiricos, mithilfe einer niedrigen Mauer ein Objekt als ein Halbverstecktes erscheinen lässt: in diesem Fall eine weiße Skulptur. Das Werden des Objekts beginnt sich genau an dieser Stelle zu artikulieren.

Im Gemälde de Chiricos wird auf diese Weise die »Organisation um jene Leere, die den Platz des Dings bezeichnet«²⁸, sichtbar gemacht, die zugleich mit der Frage des Bildes als Gemälde verknüpft ist. Ein starkes Bild, wie es Kunstwerke nahelegen, eröffnet eine doppelte Wahrheit, wie Gottfried Boehm festhält:

»[...] etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte

²⁸ Ebd., S. 172.

Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz. Es bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar.«²⁹

Diese Bestimmung trifft nicht nur auf de Chiricos Gemälde *Das Rätsel des Orakels* zu, sondern wird in dem Bild explizit zum Thema gemacht. Erstens wird mit der architektonisch gerahmten Aussicht auf eine Stadtlandschaft das Bildkonzept der Transparenz aufgerufen. Zweitens weist die in der Mitte dargestellte Mauer, die den Ausblick in eine mögliche Tiefe verstellt, auf das Bildkonzept der Opazität. Drittens werden in der Bildsituation rechts die beiden Bildkonzepte der Transparenz und Opazität zu einem dritten Bildkonzept verschränkt, indem der schwarze zugezogene Vorhang die Sicht auf die Skulptur ermöglicht und zugleich verunmöglicht. Mit der Architektur aus Stein und Vorhängen entstehen somit verschiedene Bildebenen und Bildräume, die die Opazität als Kehrseite der Transparenz erscheinen lassen. Hinter der Wand aus Backsteinen scheint sich der landschaftliche Raum fortzusetzen, sodass der sich verdunkelnde Himmel mit Wolken durch eine weitere Öffnung rechts oben im Gemälde noch zu sehen ist. Und vor dieser Wand wird wiederum ein Bühnenraum entworfen, innerhalb dessen zwei Figuren ihren Platz eingenommen haben.

Die zwei Figuren im Bild heben sich von ihrer räumlichen Umgebung aufgrund des starken Kontrastes von Hell und Dunkel ab. Die dunkle Rückenfigur steht vor einer hellen, weiten Landschaft mit weißen Wolken und die weiße Figur hinter dem schwarzen Vorhang leuchtet aus dem dunklen Raum hervor. Dieser Antagonismus von Figur und Grund zitiert Böcklins Gemälde *Odysseus und Kalypso*, in welchem die dunkle Rückenfigur des Odysseus sich vor einem hellgrauen und diffusen Himmel abzeichnet und der helle Körper der Kalypso sich von dem schwarzen Abgrund der Grotte absetzt. Die Materialisierung der Figuren und ihre räumliche Umgebung wurden im Gemälde de Chiricos aber auf entscheidende Weise verändert. Während in Böcklins Bildern die toten Mythen aus der Antike wiederbelebt werden, verwandelt de Chirico die mythischen Figuren in Skulpturen. Die Figur hinter dem schwarzen Vorhang erscheint aufgrund der weißen Farbe und der Kopfhaltung als eine antike Marmorskulptur, und der steife Faltenwurf der Rückenfigur vor der Stadtlandschaft kann zur Annahme führen, dass es sich ebenso um eine eingewickelte Skulptur handelt. Insbesondere der Saum, der bis zum Boden reicht, erweckt den Eindruck, dass die ganze Figur aus einem einzigen Block gemesselt wurde.

²⁹ Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38, hier S. 35.

Die Rätselhaftigkeit, die von den Gemälden de Chiricos ausgeht, liegt insbesondere in einer stillgestellten Zeitdimension, die nicht nur die in Stein erstarrten Figuren betreffen. Auch die narrative Szenerie Böcklins wird hier in eine räumliche Struktur überführt, die als eine für immer unveränderte Situation erscheint. Die natürliche Umgebung, die jeweils einem Wandel der Jahres- und Tageszeiten unterworfen ist, wird hier durch einen künstlichen und stets gleichbleibenden Raum ersetzt. Anstelle der natürlichen Grotte und Felsenformation, die Odysseus und Kalypso voneinander trennen, rückt in dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* eine Architektur mit schwarzen Vorhängen ins Zentrum der Szene, die den landschaftlichen und perspektivischen Bildraum verschließt und zugleich öffnet.

Die im Bildraum erstarrten Figuren versinnbildlichen exemplarisch die Effekte, die Bilder auf den Betrachter ausüben können. Der gerahmte Ausblick mit geöffnetem Vorhang lädt den Betrachter dazu ein, sich in seiner unbestimmten Ferne zu verlieren. Vor der Wand, dem materialisierten opaken Bild, ist hingegen ein leerer Platz ohne Figuren zu sehen.³⁰ Dieser verweist darauf, dass das Bild in seinem Objektcharakter keines Betrachters bedarf. In der Zusammenführung beider Bildkonzepte rechts im Gemälde wird schließlich mit der vom Vorhang halb verborgenen Skulptur eine Haltung gegenüber dem Bild evoziert, die danach strebt, hinter die opake Fläche sehen zu können. Während bei Böcklin mit der Figur des Odysseus die Sehnsucht dargestellt wird, indem von der Position des Schauenden ausgehend das visuelle Rauschen eines diffusen und grauen Bildraumes mit einer unendlichen Ferne verbunden wird, tritt bei de Chirico das Begehren ins Zentrum des Bildes. Mit der Einfügung der Architektur und der Vorhänge wird beim Betrachter ein Begehren ausgelöst, hinter eine opake Ansicht sehen zu können, und dieses wird als Effekt einer künstlichen Szenerie offengelegt. Auf diese Weise bringt der Bildraum nicht zuletzt eine Szene hervor, die mit der Position des Betrachters vor dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* gleichzusetzen ist. Dadurch zeigt diese Szene, dass das Bild sich als Vorhang materialisiert hat und in der im Bild angelegten Dimension des Begehrens ungreifbar bleibt. Die Frage *Was ist ein Bild?*³¹ beantwortet hier das Bild selbst. De Chiricos Gemälde führt vor Augen, dass die Rätselhaftigkeit des Bildes nicht in einer Unsichtbarkeit liegt, die als ein Ort hinter dem Vorhang geistig vorgestellt und gedacht wird, sondern in der

³⁰ Vgl. zum leeren Platz bei de Chirico im Verhältnis zur bildtheoretischen Dimension Jacques Lacans: Annette Runte: Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich, 2005, S. 393–424.

³¹ Vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder (wie Anm. 27) sowie Jacques Lacan: Was ist ein Bild/Tableau?, in: *Was ist ein Bild?* (wie Anm. 27), S. 75–89.

transparenten Sichtbarkeit des gemalten und sinnlich wahrzunehmenden Vorhangs selbst. Das Gemälde *Das Rätsel des Orakels* verdeutlicht, dass Bilder nicht lediglich in Kontemplation und Reflexion aufgehoben sind, sondern in ihrem Spiel von Opazität und Transparenz den Betrachter herausfordern.

Und mehr noch: Mit dem Auftauchen der zentralperspektivischen Darstellungsform gibt das neuzeitlich europäische Bild vor, transparent zu sein. Die Bildgeschichte des Vorhangs bestreitet hingegen die Behauptung einer reinen und überblickenden Transparenz in der bildenden Kunst und verdeutlicht vielmehr, dass innerhalb ihrer Sichtbarkeit immer auch etwas sich entzieht und zum Verschwinden gebracht wird. In den künstlerischen Werken des Surrealismus selbst wird die Begrenztheit einer im Bild hergestellten Sichtbarkeit aufgegriffen. Die dem Vorhang inhärente Figur von Zeigen und Verbergen, Erscheinen und Verschwinden liegt dabei dem Bild selbst zugrunde. Gemalte Vorhänge und verhüllte Objekte fungieren in diesem Sinne über eine motivische Ikonografie hinaus als ein visuelles Element, das die Kunstwerke zugleich inszeniert wie auch strukturiert. Es handelt sich hierbei um die Transformation eines Motivs in eine Struktur, was bedeutet, dass der Vorhang in der Malerei oder ein verhülltes Objekt in der Skulptur sich in ihrer Darstellung jeweils selbstbezüglich zum Verhältnis von sichtbarer Anwesenheit und unsichtbarer Abwesenheit verhalten. Und dies ist wohl auch ein Grund, weshalb Man Ray sein verhülltes Objekt fotografiert und als Objekt zerstört hat. Die Referenz des Objekts selbst ist gelöscht worden und zirkuliert vielmehr ohne Urbild in Repliken und Reproduktionen in Büchern, um stattdessen die Struktur des Erscheinens und Verschwindens als solche – ohne mimetischen Zusammenhang – zum Thema machen zu können.

Die ausschlaggebende Position, die de Chirico für den Surrealismus innehatte, ist bekannt. Für das verhüllte Objekt Man Rays ist der Bezug in doppelter Weise aufschlussreich. Einerseits für die Titelgebung – de Chirico hat eine Vielzahl seiner Bilder mit dem Verweis auf das Enigma versehen –, und andererseits sind in den Gemälden de Chiricos verhüllte oder versteckte Objekte omnipräsent. Gemeinsam ist dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* und dem fotografierten Objekt *Das Rätsel des Isidore Ducasse*, dass sie nicht einfach einer Rätselhaftigkeit verhaftet bleiben, die in einer hermetischen Unauflösbarkeit erscheint. Im Gegenteil: Die Rätselhaftigkeit, die de Chirico und Man Ray zugeschrieben werden, ist eine bereits sezierte Rätselhaftigkeit, die ihre Strukturen und ihr Gemachtsein offenlegt. Während im Gemälde de Chiricos Verhüllung und Enthüllung von Objekten in ihrem gemeinsamen Spiel auseinander gehalten werden und als Gegensätze aufeinanderprallen, verschmelzen sie in der Arbeit Man Rays in einem einzigen verhüllten Objekt. Die Werke Man Rays funktionieren in der Sichtbarmachung der Verhüllung ebenfalls enthüllend, indem sie zeigen, dass jedes Objekt nicht nur imaginär und symbolisch operiert, sondern im Kern eine Leere besitzt, die

aus der symbolischen Einhüllung und imaginären Erfassung des Objekts als Rest entstanden ist.

In der surrealistischen Kunst wird das Objekt, das in seiner Fremdheit als unerwartetes Ereignis dem Subjekt entgegentritt und dieses zugleich konstituiert, in seiner Rätselhaftigkeit, seinem Entzug und Verschwinden, zur Erscheinung gebracht. Die hier im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie von Lacan entwickelten Überlegungen stehen derjenigen Lesart des Surrealismus entgegen, die ausgehend von der Lektüre des *literarischen* Werks Bretons den Surrealismus als eine rein subjektive Ästhetik aus Träumereien, Assoziationen und Projektionen deutet. Das surrealistische Objekt nur unter dem Blickwinkel einer verblüffenden Kombination von unterschiedlichen Gegenständen zu verstehen, die mittels der Einbildungskraft eine metaphorische Zündung hervorrufen,³² ist eine Zugangsweise, die dem Register des Imaginären verhaftet bleibt, und die Dimension des Symbolischen und des Realen vergessen lässt. Dabei gerät das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit von Objekten sowie dessen Charakter eines nichtidentifizierbaren Fremden aus dem Blick. Doch genau dieses strukturell inszenierte Spiel kennzeichnet den Surrealismus, der nicht dem Fetischismus unterliegt oder einfach den Fetisch als Motiv darstellt, sondern die materialisierte Objektbeziehung in ihrer Struktur von Erscheinen und Verschwinden selbst sichtbar macht und zwar sowohl analytisch als auch sinnlich.

Bildnachweis

Abb. 1 und 2: © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Abb. 5: © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

³² Schneede: Die Kunst des Surrealismus (wie. Anm. 6), S. 175.

Aus der Welt gefallen. Eine geographische Phantasie

Wolfgang Struck

1. Eine fast verschollene Tat

1891 erscheint in der 8. Auflage von *Adolf Stieler's Hand Atlas über alle Theile der Erde und über das Weltgebäude* eine komplett überarbeitete Karte von Afrika. Ihre sechs Blätter markieren den Abschluss einer turbulenten Geschichte der Entdeckung und Erforschung. Die großen Rätsel des *dunklen Kontinents* sind gelöst, die *weißen Flecken* sind verschwunden. Nur eine einzige Eintragung erinnert noch an eine nicht so ferne Vergangenheit: »E. Vogel ermordet 1856«, so steht es lakonisch auf Blatt 4, neben der Ruinenstadt Wara im Land Wadai (Abb. 1).¹ In dieser knappen Aussage ist eine der dramatischsten – und verworrensten – Geschichten der *Entdeckung* zur Ruhe gekommen, die drei Jahrzehnte zuvor die gebildete Welt in Atem gehalten hatte.

Jules Verne hat diese Geschichte in *Cinq semaines en ballon* (1863), seinem ersten Roman, als einen »martyrologue africain« beschrieben:

»Pourquoi ? [...] parce que jusqu'ici toutes les tentatives ont échoué ! Parce que depuis Mungo-Park assassiné sur le Niger jusqu'à Vogel disparu dans le Wadaï, depuis Oudney mort à Murmur, Clapperton mort à Sackatou, jusqu'au Français Maizan coupé en morceaux, depuis le major Laing tué par les Touaregs jusqu'à Roscher de Hambourg massacré au commencement de 1860, de nombreuses victimes ont été inscrites au martyrologue africain ! Parce que lutter contre les éléments, contre la faim, la soif, la fièvre, contre les animaux féroces et contre des peuplades plus féroces encore, est impossible !²



Abb. 1

¹ Hermann Berghaus (Hg.): *Adolf Stieler's Hand Atlas über alle Theile der Erde und über das Weltgebäude*, 8. Aufl. Gotha 1888–1891.

² Jules Verne: *Cinq Semaines en Ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais*, Paris 1863, S. 20.

Wenn der deutsche Forschungsreisende Eduard Vogel bei Verne als verschollen notiert wird (»disparu dans le Wadaï«), in Stielers *Hand-Atlas* aber als ermordet, dann ist der frühere Roman korrekter als die spätere Karte. Tatsächlich ist das Geheimnis um Vogels Verschwinden nie gelöst worden. Weder sind Überreste seines Körpers oder seiner Ausrüstung gefunden worden, noch gibt es Zeugenaussagen, die kriminalistischen Ansprüchen genügen würden. So ist nicht einmal klar, ob er Wara, den angeblichen Ort seines Todes, je betreten hat, ebenso wenig, ob er ermordet wurde, und schon gar nicht wann, von wem und warum.³ Von den vielen, einander widersprechenden Legenden, die sich um sein Verschwinden ranken, präferiert die Karte offenbar eine, die zwar nicht besser belegt ist als andere, die aber eine markante, stereotype Szene beschwört: Vogel sei von fanatischen Muslimen erschlagen worden, als er darauf bestanden habe, einen heiligen Berg zu besteigen und zu vermessen – ein europäischer Wissenschaftler im Dienst seiner *Disziplin* ermordet von abergläubischen Wilden.⁴

Die Karte von 1891 allerdings erzählt nicht diese Geschichte. Sie tut etwas weit Signifikanteres: sie erzeugt ein Ereignis, das in Raum und Zeit verortet werden kann. So kann sie die »fast verschollene That«⁵ zwar nicht erklären, aber sie kann sie, wenn auch im Widerstreit mit den Gesetzen der physikalischen Kartographie, die den Eintrag singulärer Ereignisse eigentlich nicht zulässt, verzeichnen. Aus der verschollenen Tat wird ein Mord, aus dem Verschollenen ein Märtyrer, vor allem aber kann das ort- und zeitlose Verschwinden Vogels nun mit einem Index versehen werden. Es kann auf der Karte erscheinen, indem es als unerklärliches Ereignis verschwindet.

Das Verschollen-Gehen bildet ein konstitutives Ereignis im epistemologischen Feld der Geographie. Auch darauf weist Jules Vernes Held, der Entdeckungsreisende Dr. Samuel Fergusson, hin. Sein Katalog der Märtyrer antwortet auf eine Frage seines Freundes Dick Kennedy: »si tu veux absolument traverser l’Afrique, si cela est nécessaire à ton bonheur, pourquoi ne pas prendre les routes ordi-

³ Auch Gustav Nachtigal, dem später das Verdienst zugeschrieben worden ist, das Schicksal Vogels aufgeklärt zu haben (so etwa Dietmar Henze: *Enzyklopädie der Entdecker und Erforscher der Erde*, Graz 1978–2004, Bd. 3, S. 566–567), berichtet tatsächlich nur von ausweichenden und widersprüchlichen Angaben, die er zwei Jahrzehnte nach dem Geschehen im Wadaï erhalten habe, woraus er lediglich schließt, man sei bemüht, »die fast verschollene That im Dunkel der Vergessenheit zu begraben«. Gustav Nachtigal: *Sahara und Sudan. Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika*, 3. Teil, hrsg. v. E. Groddeck, Leipzig 1889, S. 171.

⁴ Diese Variante legt bereits eine der frühesten zusammenhängenden Schilderungen der Reisen Vogels nahe, vgl. Hermann Wagner: *Dr. Eduard Vogel. Reisen und Entdeckungen in Central-Afrika*, Leipzig 1860, S. 315.

⁵ Nachtigal: *Sahara und Sudan* (wie Anm. 3), S. 171.

naires ?«⁶ Wenn man, so Fergussons Lösung, nicht die gewohnten Wege gehen kann, weil diese ins Martyrium, ins Verschwinden führen, muss man in die Luft aufsteigen. Sobald der Ballon den Erdboden verlassen hat, entfaltet sich der Kontinent unter den Reisenden »comme sur un vaste planisphère«,⁷ als eine Karte also, die mühelos mit dem *vorzüglichen Atlas* verglichen werden kann, den Fergusson von seinem guten Freund, dem deutschen Kartographen August Petermann, mit auf den Weg bekommen hat.

Der Kartograph muss sich vom Territorium distanzieren, oder, anders gesagt, *sein* Territorium ist die Karte – und nicht eine Landschaft, die abenteuerliche Geschichten und verschollene Forschungsreisende produziert. Vernes Helden jedoch gelingt das zu gut. Das macht die Ironie des Romans aus, die weniger darauf beruht, dass weder der Ballon selbst noch der Luft-Raum, den er erschließt, im 19. Jahrhundert berechenbarer wären als der afrikanische Boden, auch nicht in erster Linie, dass die Perspektive, die der Blick von oben eröffnet, natürlich alles andere als die Perspektive einer Karte ist, sondern vor allem, dass Vernes (oder besser: Fergussons) Utopie vollständiger Berechenbarkeit den Reisenden keine Chance offenhält, etwas Neues zu entdecken.⁸ Sie verlassen, im Gefolge des Afrika-Wissens ihrer Zeit, gerade nicht die *routes ordinaires*. Wer das tut – und die realen Afrika-Reisenden tun es in sehr viel höherem Maße als die erfundenen –, riskiert es, nicht mehr in vertrautes Terrain zurückzufinden. Insofern ist einer auf Neuheit verpflichteten Wissenschaft die Phantasie des Verschollenen eingeschrieben.

2. Unstetigkeiten

Dies gilt in besonderem Maße für die Zeitschrift, die Verne ebenso wie ihren realen Herausgeber in seiner Fiktion auftreten lässt: die *Mittheilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie*. Ihr Herausgeber August Petermann – Fergussons »guter Freund« – kann

⁶ Verne: *Cinq Semaines* (wie Anm. 2), S. 19f.

⁷ Ebd., S. 75.

⁸ Tatsächlich geht die ganze Geschichte aus einem Rechenfehler hervor. Verne lässt seinen Helden zunächst sorgfältig die Reisen seiner Vorgänger in Daten übersetzen: »Voilà ce que fut ce hardi voyage de Barth. Le docteur Fergusson nota soigneusement qu'il s'était arrêté à 4° de latitude nord et à 17° de longitude ouest. [...] Le docteur Fergusson remarqua avec soin qu'ils n'avaient franchi ni le 2e degré de latitude australe, ni le 29e degré de longitude est.« So kann er dann die terra incognita vermessen: »Il s'agissait donc de réunir les explorations de Burton et Speke à celles du docteur Barth ; c'était s'engager à franchir une étendue de pays de plus de douze degrés«. Verne: *Cinq Semaines* (wie Anm. 2), S. 30–32. Die Rechnung stimmt natürlich nicht. Zwischen 29° Ost und 17° West liegen nicht 12 sondern 46 Längengrade. Auch im Reich der Zahlen kann man sich verirren.

im Februar 1855 das im Titel gegebene Versprechen der Neuheit bereits mit dem ersten Artikel des ersten Hefts auf spektakuläre Weise einlösen: »Als die Nachricht von Dr. Barth's Entschluss, nach Timbuktu zu reisen, in Europa bekannt wurde, wurden seine Freunde und die wissenschaftliche Welt mit grosser Besorgnis erfüllt über dieses so ungemein gefahrvolle Unternehmen.«⁹

Diesem spektakulären Auftritt auf der Bühne der Wissenschaft folgt ein Bericht über die Reise des deutschen Forschers Heinrich Barths, kulminierend in dessen triumphalem Einzug in Timbuktu. Am Ende seines ersten Artikels kann Petermann dann die von Barth angegebene Lage der Stadt bestimmen, kann die Koordinaten mit anderen, älteren Schätzungen abgleichen und eines der großen Rätsel der afrikanischen Geographie für mehr oder weniger gelöst erklären. Seit der Antike galt Timbuktu als eines der Rätsel Afrikas, ein liminaler Ort am Rand der Welt, wo sich die Wirklichkeit auflöst. Im 19. Jahrhundert hat die Welt keine Ränder mehr, an denen eine Wirklichkeit endet und eine andere (das Reich des Todes, das Reich des Mythos) beginnt. Sie ist eine Kugel mit homogener Oberfläche, auf der überall die gleichen physikalischen und biologischen Gesetze herrschen. Und dennoch blieb Timbuktu ein rätselhafter Ort, kaum weniger unkämpft als Nord- und Südpol. Bis zur Jahrhundertmitte war es nur zwei Europäern gelungen, bis dort vorzudringen, dem Briten Alexander Gordon Laing und dem Franzosen René Caillié. Barth war also nicht der Erste, der die Stadt erreichte, aber er war der Erste, der in und von Timbuktu aus schrieb. Laing wurde auf dem Rückweg ausgeplündert und ermordet, alle seine Aufzeichnungen, wenn es welche gegeben haben sollte, sind dabei verloren gegangen. Und auch Caillié brachte nichts Schriftliches mit, als er nach einer langen, durch schwere Krankheiten unterbrochenen Wanderung zurück nach Frankreich gelangte, wo er den Verlauf seiner Reise aus dem Gedächtnis rekonstruieren musste. Kaum jemand glaubte ihm seine Geschichte. Erst mit Barth wird die Stadt zum Ausgangspunkt einer Korrespondenz. Timbuktu hat eine Adresse bekommen.

Noch am Tag seiner Ankunft, dem 7. September 1853, schreibt Barth mehrere Briefe an seine Auftraggeber und Finanziers, die den Ort in die Koordinaten der Georeferenzierbarkeit eintragen: »Timbukto situated 18° 4' N.L.. 1° 45' W.L. GR.« Und er zeichnet Kartenskizzen, sowohl von seinem Weg nach Timbuktu als auch von der Stadt selbst. Koordinaten wie Karten sind recht hastig berechnet und entworfen, da Barth seinen Triumph – »a most magnificent one« – vor europäischem Publikum auskosten möchte und sich eine aufbruchsbereite Karawane anbietet, die Briefe rasch zu befördern. Und sie sind provisorisch, da er sich in

⁹ August Petermann: Dr. H. Barth's Reise von Kuka nach Timbuktu, in: Mittheilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie, Gotha 1855, S. 3.

der Stadt nicht frei bewegen konnte, und da seine Positionsbestimmung nicht auf astronomischen Messungen beruhte, sondern auf dem Verfahren des *dead reckoning*, bei dem die Position aus Länge und Richtung des zurückgelegten Weges berechnet werden musste – schon unter Idealbedingungen kein besonders sicheres Verfahren, erst recht nicht angesichts der »curious zickzack-navigation«, die Barth nach Timbuktu geführt hatte.¹⁰ Aber sie ermöglichen und fordern Korrekturen, Verbesserungen, Erweiterungen und fügen damit das Unbekannte in ein System ein, innerhalb dessen es nun mit zunehmender Genauigkeit berechenbar wird.

Unter der nun etablierten Adresse schreibt Barth einen weiteren Brief, drei Monate später, an seine Familie. Die euphorische Stimmung des Ankunftstages ist verschwunden, die Atmosphäre ist nun eher melancholisch, geprägt von Stagnation und Resignation:

»(über Hamburg erh. 7.Sept. 1854)

Timbukto, den 8^{en} Dec. 1853

Noch immer hier, in dieser Stadt ohne Herrn und mit vielen Herrn, klein nur an Umfang und doch groß an Bedeutung, noch immer hause ich hier ein Spielball der Wellen hin und hergeworfen, ohne Ruh und Rast, jeder Tag bringt Neues, bald Frohes öfter Betrübendes, Tod, Gefangenschaft, frohe Rückkehr in die Heimat, dies sind die Aussichten, die mir wechselnd vor Augen schweben. Vor einigen Tagen überfallen, und bald gefangen gemacht – heute im Schutz eines der mächtigsten Tuareghhäuptlinge und mit Aussicht der baldigen Ankunft ihres Oberhauptes, das mich nun hier geleiten soll, während unsere Feinde eingeschüchtert sind und nicht wissen was sie thun sollen; gestern Abend endlich erfreut halb verstimmt durch ein mit einer Teaterkafla angekommenes Briefpaket aus Ghadames – ohne Brief aus Europa, und es sind nun 18 Monate, daß ich Zeilen von dort gesehen habe. Da sehe ich dann zu meinem großen Erstaunen, daß, wovon ich nicht das Geringste geahnt, eine ganz neue Expedition ausgerüstet worden, um mir Vereinzelt zu Hilfe zu kommen; nur ist mir unbegreiflich, daß man bei der Ausrüstung nicht gewußt, daß sie mich nicht mehr in Borno finden würden. Sie haben gewiß auch einige Kleinigkeiten für mich bei sich; möge Gott der Allmächtige mich bald glücklich nach Borno zurückbringen, wo ich einige Tage mich in ihrer Gesellschaft erheitern mag, ehe ich die weitere Rückreise antrete. Aber noch weiß ich nicht, wann mir der glückliche Tag des Aufbruches aus dieser unruhigen Stadt anbrechen wird, und kaum kann ich hoffen das Neujahr draußen auf dem Marsche zu feiern, so ungewiß ist hier Alles. Weiß Gott, was das neue Jahr mir bringt, die Hoffnung, daß der Allmächtige mich in meinem edlen Unternehmen nicht verlassen wird, hält mich aufrecht. [...]«¹¹

¹⁰ Alle Zitate: Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, SPA-ARCH-PGM 039/1, F. 79–80.

¹¹ Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, SPA-ARCH-PGM 039/1, F. 125.

Nichts Neues gibt es zu berichten, jedenfalls nichts, was zum wissenschaftlichen Projekt beitragen kann. Es finden sich einige Beobachtungen zum Wetter, zum Wasserstand des Niger, eine Liste von Preisen wichtiger Handelsgüter, aber all das erscheint nicht als das Ergebnis systematischer Forschung, nicht einmal als Ergebnis planmäßiger und geordneter Beobachtung. Eher sind es zufällige Bemerkungen, aufgeschrieben, um überhaupt etwas zu schreiben, das von der düsteren Stimmung des Schreibenden ablenken kann. Alles wird überschattet von der immer wieder enttäuschten Hoffnung, die Stadt, die zu erreichen so viele Opfer gekostet hat, möglichst schnell wieder verlassen zu können. Ein Grund dieser Unruhe ist sehr wahrscheinlich in der prekären Situation zu suchen, in der Barth sich sah. Die Camouflage als türkischer Gesandter, unter der er das islamische Timbuktu, »this fanatic place«,¹² betreten hatte, ist brüchig, nicht zuletzt, da wider Erwarten eine ganze Reihe Timbuktuer Kaufleute und Gelehrter recht gut Türkisch spricht – im Gegensatz zu Barth. Er sieht sich als Ketzer wie als Spion verdächtigt, scheint zum Spielball in den Machtkämpfen der »vielen Herrn«, undurchschauter konkurrierender religiöser und politischer Instanzen, zu werden. Aber die Unruhe ist auch einem Wissenschaftsideal geschuldet, auf das sich Barth mit seinen ersten, Koordinaten und Karten in den Mittelpunkt rückenden Nachrichten verpflichtet hat. Der lange Aufenthalt, der mit seinen trotz aller Einschränkungen recht guten Beobachtungsmöglichkeiten für einen Ethnologen oder auch einen Ökonomen ein fruchtbares Forschungsfeld hätte öffnen können, bedeutet für den Geographen vor allem Stagnation. Die unsicheren Koordinaten sind nur zu überprüfen und zu verbessern, wenn sich ihnen weitere Referenzpunkte hinzufügen lassen, am besten ein vom Ausgangspunkt unterschiedener Zielpunkt an der bereits vermessenen Küste. Notwendig ist Bewegung.

Die Stagnation, von der der Brief berichtet, bedroht also nicht nur den Reisenden, sondern auch sein Projekt, dessen Telos, wie Barths wissenschaftlicher Mentor August Petermann formuliert, die Karte ist:

»Das Endresultat und der Endzweck aller geographischen Forschungen, Entdeckungen und Aufnahmen ist, in erster Linie, die Abbildung der Erdoberfläche, die Karte. Die Karte ist die Basis der Geographie. Die Karte zeigt uns am Besten, am Deutlichsten und am Genauesten, was wir von unserer Erde wissen. Die Karte der Gegenwart soll eine Abbildung der Erdoberfläche sein, auf der nicht bloss alle Punkte und Räumlichkeiten nach horizontaler Lage und Entfernung messbar sind, sondern auf der auch die vertikalen Unebenheiten, vom Meeresniveau bis zu den höchsten Berggipfeln, ihren Höhenunterschieden nach vor Augen treten.«¹³

¹² Ebd., F. 79.

¹³ August Petermann: Notiz über den kartographischen Standpunkt der Erde, in: Geographisches Jahrbuch, hrsg. v. Ernst Behm, Bd. 1, Gotha 1866, S. 581.

Die Kartographie also übersetzt das, »was wir von unserer Erde wissen«, in Verhältnisse von Punkten auf einer Fläche. Worauf es dabei ankommt, ist nicht der eine Ort (in seinem So-Sein), sondern seine Relation zu anderen Orten, und die kann Barth nicht von *einem* Ort aus beobachten, und eben auch nur unvollkommen von *einem* Weg. Er muss daher diesen Weg immer schon weiterdenken, im Hinblick auf andere Wege, die schließlich ein immer dichteres Netz von Fixpunkten ergeben. Barth bewegt sich nicht nur auf afrikanischem Territorium, er bewegt sich zugleich in einem Datenraum, dem Raum der Kartographie.

Auf diesen Datenraum verweist die zweite Adresse, die Barths Brief – in einer anderen Handschrift – trägt: »über Hamburg erh. 7. Sept. 1854«. Petermann verzeichnet hier den Eingang des Briefs in das Archiv des Justus Perthes Verlags, neun Monate nachdem er in Timbuktu geschrieben worden ist. Der Brief hat also einen nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich recht langen Weg hinter sich, bevor er im Gothaer Archiv zur Ruhe kommt, einen Weg, auf dem er Umwege genommen hat, liegengeblieben, eventuell auch beschädigt worden ist. Anzusehen ist ihm das nicht, denn auf seiner letzten Etappe hat der Brief noch eine sehr weitgehende Modifikation erfahren: er ist, von Barths Bruder, abgeschrieben worden, und nur diese Kopie ist an Petermann gelangt. Was sich im Archiv befindet, ist also kein ›Original‹. Für eine Auswertung im Hinblick auf einen möglichen kartographischen Ertrag ist das, die Sorgfalt des Abschreibers vorausgesetzt, nicht von Bedeutung. Die Daten, die in den Kartenraum eingehen, sind weder an einen bestimmten materiellen Träger gebunden noch an einen individuellen Übertragungsweg. Mit jenen Stationen jedoch, auf denen dem Brief irgendetwas geschehen ist, das seine Übertragung verzögert hat, insistiert beides, die physikalische Beschaffenheit des Briefes wie des Weges. Der Weg zwischen den zwei mit Koordinaten anschreibbaren Punkten Timbuktu und Gotha mag zwar nun, mit Petermanns Worten, auf der Karte »nach horizontaler Lage und Entfernung messbar« sein, im physischen Raum entspricht er aber keineswegs einer homogenen, stetigen Linie. Es sind die Umwege, Stockungen und Stauungen, die darauf aufmerksam machen, dass der Weg in einem Datenraum ein anderer ist als der, den physische Objekte (Briefe wie Reisende) innerhalb eines physischen Raums zurückzulegen haben. Dass ein Brief ›gereist‹ ist, tritt genau dann ins Bewusstsein, wenn er nicht reibungslos sein Ziel erreicht. Barths Brief zeugt damit von eben dem Phänomen, von dem er auch berichtet: von Unterbrechungen in der Bewegung von Menschen (Barth selbst, »noch immer hier«) wie in der Nachrichtenübermittlung (»ohne Brief aus Europa, und es sind nun 18 Monate, daß ich Zeilen von dort gesehen habe«). Die Adresse, unter der Timbuktu firmiert, ist infrastrukturell noch keineswegs gesichert.

Damit ist auch Barth nicht (mehr) adressierbar. Während er noch fast ein halbes Jahr auf eine Möglichkeit wartet, Timbuktu wieder verlassen zu können, vermu-

ten ihn seine europäischen Bekannten, die ihn innerhalb des Datenraums und dem für diesen konstitutiven Paradigma der Bewegung wahrnehmen, längst *anderswo*. Seine Adresse ist abhanden gekommen, paradoxerweise gerade weil er sich nicht bewegt hat. Er ist verschollen.

So endet Petermanns erster Artikel ebenso spektakulär, wie er begonnen hat. Noch bevor er seinen Helden den größten Triumph seiner Forscherlaufbahn erleben lässt, hat sich eine neue *terra incognita* geöffnet, in der sich die Spur Barths, das heißt in eigentümlicher Verschränkung sein Leben ebenso wie seine wissenschaftliche Leistung, verliert in einem Geflecht von Gerüchten: »Und wenn die inzwischen erfolgte traurige Nachricht seines Todes sich bestätigen sollte, so wäre leider kaum zu hoffen, dass seine auf diese höchst interessante Reise bezüglichen Tagebücher und Papiere zu retten sind.«¹⁴

Mit diesem – eigentümlich beiläufigen, fast versteckt erscheinenden – Hinweis, der Barth in ein Zwischenreich aus Leben und Tod, aus gesichertem Wissen und Gerüchten verbannt, hat Petermann gegen Ende seines ersten Artikels für die *Mittheilungen* einen veritablen *cliffhanger* konstruiert. Damit erweist er sich publizistisch als weitaus geschickter als sein Konkurrent Thaddäus Eduard Gumprecht, Herausgeber der Berliner *Zeitschrift für Allgemeine Erdkunde*, dem der faux pas unterläuft, einen verfrühten Nachruf auf Barth zu veröffentlichen. Da auch Gumprecht über keine besseren Informationen verfügt als Petermann, entwirft er darin gleich eine ganze Reihe von möglichen Todesarten: der Reisende habe sich übermäßigen Strapazen ausgesetzt, er sei dem Fieber erlegen, er sei von seinen eigenen Dienern aus Habgier ermordet worden, er habe schließlich seinen Reiseweg »sehr unpolitisch« gewählt und sich »heidnischen Negern« ausgeliefert, denen »die Weißen ihrer Waffen und geistigen Ueberlegenheit wegen gewöhnlich als Zauberer gelten«, obwohl er deren feindseliges »Mißtrauen [...] gegen jede ihnen ungewöhnliche Erscheinung« nur zu gut hätte kennen müssen: »Dürfte man sich also wundern, daß sie Barth, sobald er in ihre Hände kam, aus dem Wege räumten?«.¹⁵ Nichts davon ist durch die unsicheren Nachrichten gedeckt, aber Gumprecht tut das, was noch das aktuelle deutsche Verschollenheitsgesetz vorsieht:¹⁶ er versucht, den Spielraum für ein mögliches Fortleben einzugrenzen. Dazu bezieht er sich einerseits auf das, was Barth in früheren Briefen etwa über seinen Gesundheitszu-

¹⁴ Mittheilungen (wie Anm. 9), S. 13.

¹⁵ T[haddäus] E[duard] Gumprecht: Heinrich Barth's Leben und Wirken, in: *Zeitschrift für Allgemeine Erdkunde*, Bd. 4, Berlin 1855, S. 51–89, hier S. 85.

¹⁶ Nachdem das Gesetz den Status des Verschollenen als ambivalent definiert hat (»ernstlich Zweifel an seinem Fortleben«, aber keine Zweifellosgkeit seines Todes), bemüht es sich, die Ambivalenz zeitlich einzuhegen, indem es für verschiedene Szenarien wie Kriege, Schiffbrüche oder Flugzeugabstürze Fristen definiert, nach denen die Wahrscheinlichkeit hoch genug ist, um eine Person für tot zu erklären (VerschG, § 1, §§ 4–7).

stand selbst mitgeteilt hat. Vor allem aber setzt er an die Stelle der vagen Kenntnisse des Einzelfalls ein topisches Wissen über die Gefahren, denen europäische Reisende in Zentral-Afrika ausgesetzt sein sollen. Aufzulösen ist das Nicht-Wissen über das Schicksal der Verschollenen in einem vermeintlich gesicherten Wissen – einem *Stereotyp* – über die Umstände und den Raum ihres Verschwindens.

Wenn Petermann demgegenüber in der Konjunktiv-Form des zitierten Gerüchts bleibt, dann erspart er sich nicht nur, einen voreiligen Nachruf zurücknehmen zu müssen. Er beweist vor allem einen besseren Instinkt für die Eigendynamik eines auf Aktualität ausgerichteten Periodikums. Während Gumprechts Nachruf die Geschichte Barths abschließt, um sie dann vom Ende her zu erzählen, öffnet das Gerücht die eigentlich ja schon recht weit in der Vergangenheit liegende Geschichte – Barths Einzug in Timbuktu lag bei Erscheinen des ersten Hefts der *Mittheilungen* immerhin 18 Monate zurück – auf eine unbestimmte Zukunft hin, zumindest auf die Zukunft des nächsten Heftes. Der Verschollene wird geboren aus dem Periodikum, und er existiert im Intervall zwischen den Heften ebenso wie in den unkalkulierbaren Intervallen zwischen den Briefen der Reisenden. Hier öffnet sich ein Raum der Potentialität, der nicht geschlossen werden kann von einem gesicherten Ende, sei es ein narrativer Schluss oder der »Endzweck aller geographischen Forschungen«. Erschlossen wird dieser Raum der Potentialität von vagen Ängsten wie Hoffnungen, und seine Nachrichtenform ist das Gerücht. Während die von Gumprecht aufgerufenen Stereotype die Widerstände dingfest machen sollen, die wilde Länder und wilde Völker den Forschern entgegensetzen, verlagert das Gerücht den Widerstand in den Prozess der Datenverarbeitung selbst.

In der Grauzone zwischen Tod und Leben wird der verschollene Forscher selbst zu einer mythischen Figur – wie es Timbuktu nicht mehr ist. Mythisch ist sie insofern, als nicht klar ist, wie sie innerhalb des Daten-Raums moderner Geographie repräsentiert werden könnte – während sie aber auch nicht einfach aus ihm ausgeschlossen werden kann.

3. Den dunklen Schleier lichten

Petermann organisiert die geographische Erschließung der Welt als eine Folge spektakulärer Auf- und Abtritte. Während Barth in die Heimat zurückkehrt und beginnt, seine Geschichte aufzuschreiben, verlagert Petermann die Aufmerksamkeit auf Eduard Vogel. Auch sein neuer Protagonist ist schon seit einigen Jahren in Afrika unterwegs, hat aber seinen Auftritt in den *Mittheilungen* erst, nachdem Barth abgetreten ist. Damit konfiguriert sich auch die Geschichte Barths neu, denn nun wird klar, dass sein spektakulärer Marsch nach Timbuktu aus einem Scheitern geboren war. Eigentlich hätte er vom Tschad-See aus nach Osten vordringen und

das nahezu vollständig unbekannte Wadai erkunden sollen, um dann weiter bis zum Indischen Ozean zu wandern. Vogel unternimmt nun einen neuen Angriff auf dieses Territorium, ist dabei jedoch nicht erfolgreicher als Barth. Seine letzte Nachricht kündigt seinen Aufbruch in Richtung Wadai an, dann tauchen, Monate später, Gerüchte auf, er habe Wara, die vermeintliche Hauptstadt des Landes, erreicht, er sei dort gefangen genommen, er sei dort ermordet worden. Einmal mehr hat Petermann einen verschollenen Forschungsreisenden. Diesmal wird der Fall über Jahre offen bleiben, und die *Mittheilungen* veröffentlichen kontinuierlich die letzten Neuigkeiten, wie inkonsistent, widersprüchlich und verwirrend sie auch sein mögen.

So berichtet etwa ein »Dr. Robert Hartmann, der vor Kurtzem aus den Nil-Ländern zurückgekehrt ist«, von einer Begegnung »mit dem Elephantenjäger Teodoro Evangelisti aus Lucca«, der erzählt habe, »ein nach Mekka pilgernder Fellatah (aus Bornu oder Bagirmi)« habe ihm 11 Monate zuvor erzählt, er habe im Süden Wadais selbst gehört, Vogel »werde in Wara (Dar-Borgu oder Wadai) gefangen gehalten, vom zeitigen Sultan des Landes als Rathgeber benutzt, aber so streng bewacht, daß sein Entkommen unmöglich sei.« Zwar erscheint die verwickelte Übermittlungskette auch Hartmann selbst etwas abenteuerlich, aber er verweist zugleich auf den Fall eines jungen Franzosen, der gerüchtehalber in Darfur gefangen gehalten werde, um dann zu dem allgemeinen Schluss zu kommen, »daß derartige Internirungen von Franken in den wilden Central-Afrikanischen Staaten gar nicht selten sind«, somit auch für Vogel ein »wenn auch sehr matter, Hoffnungsdimmer« bleibe.¹⁷

Geschichten wie diese, die offensichtlich nicht den Anforderungen wissenschaftlicher Datenerhebung entsprechen, proliferieren im *Notizen*-Teil der *Mittheilungen* über Jahre und entfalten dabei ein Potenzial, das Petermann zu nutzen versteht. Um »den dunklen Schleier zu lichten, der über dem Geschehe dieses verdienten und unglücklichen Forschers hängt«, und um den Ort seines Verschwindens »vor das Forum der Öffentlichkeit« zu bringen, initiiert er ein *Hilfs-Comité*, das genug Geld einwirbt, um gleich drei Such-Expeditionen nach Afrika entsenden zu können, deren Ziel, Wara, nun erstmal auf einer Karte erscheinen kann (Abb. 2, S. 153).¹⁸ Für die nächsten Jahre wird es Timbuktu als ebenso zentralen wie uneinsehbaren Schauplatz des afrikanischen Dramas ablösen.

Denn nun wiederholt sich die Geschichte. Ausgerechnet derjenige von Vogels *Nachfahrern*, in den Petermann das größte Vertrauen setzt, Moritz von Beurmann,

¹⁷ *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Gotha 1861, S. 74.

¹⁸ August Petermann: Th. v. Heuglin's Expedition nach Inner-Afrika, zur Aufhellung der Schicksale Dr. Eduard Vogel's und zur Vollendung seines Forschungswerkes, in: *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Gotha 1860, S. 358–362.

folgt den Spuren Vogels bis in das Schattenreich zwischen Leben und Tod. Auch sein Weg verliert sich in einem Gewirr von Gerüchten, unzusammenhängend, verwirrend, fragmentarisch, aber in den *Mittheilungen* treulich wiedergegeben. Und wieder entfaltet sich die Geschichte innerhalb von Intervallen. So heißt es etwa einmal, Beurmann sei ermordet worden, von einem »Mann Namens Francesco Salemi, aus Scalati in Sicilien gebürtig«. Noch im gleichen Heft, einige Seiten später, folgt der Widerruf, mit der Erklärung, der Bogen mit der »nichts-würdigen Erdichtung« sei bereits fertig gedruckt gewesen, als die klärende Nachricht in Gotha eingetroffen sei, glücklicherweise habe die Richtigstellung aber noch auf dem folgenden Bogen eingerückt werden können.¹⁹

Während der Reisende selbst zwischen zwei Druckbögen verschollen geht, tauchen, im Zwischenraum, andere Figuren auf, wie jener Salemi, der in Konstantinopel gelebt hatte, dort mutmaßlich einen anderen Italiener getötet hatte und an die Peripherie des Osmanischen Reichs verbannt worden war. Beurmann bemüht sich, ihn, der mehrere Sprachen fließend spricht, als Dolmetscher zu engagieren. Tatsächlich scheint Salemi sich Beurmann, wie zuvor schon Vogel, für einige Zeit angeschlossen, sich dann aber wieder von ihm getrennt zu haben, weil er eine Reise ins Wadai angesichts politischer Spannungen für zu riskant gehalten hatte. Salemi oder auch der Elephantenjäger Teodoro Evangelisti sind nur zwei aus einer ganzen Reihe von Abenteurern, die im Umfeld der Verschollenen die afrikanische Bühne bevölkern, fragwürdige Existenzen, auch nicht-europäischer Herkunft, die ansonsten außerhalb der wissenschaftlichen Netzwerke geblieben wären. Die wiederkehrende Behauptung, dass nur Europäer – und das heißt: »seriöse« Europäer im Dienst der Wissenschaft – »bestimmten Aufschluss erlangen werden«,²⁰ kann man als vergeblichen Versuch verstehen, das Eindringen dieser Abenteurer einzudämmen. Andererseits tauchen, quasi als Nebenprodukt, Zweifel am Selbstbild und der Selbstdarstellung der Forscher auf. Wenn der Dolmetscher, den Beurmann mit viel Mühe engagiert hatte, ihn bereits nach wenigen Tagen im Streit wieder verlassen hat, wie hat er sich dann verständigt? Oder wenn Vogels Gesundheitszustand tatsächlich so bedenklich gewesen sein sollte, dass ein englischer Arzt in Tripolis »sich wundern müsse, wie man dazu gekommen sei einen solchen Mann nach einem so ungesunden und verderblichen Klima zu schicken; sein Magen habe nicht einmal Obst ertragen können, es sei also wohl sicher, daß die ungewohnten Nahrungsmittel ihn sehr bald aufs Krankenlager geworfen hätten, von welchem er aus Mangel an zweckmässiger Pflege nicht wieder aufgestan-

¹⁹ [August Petermann/Bruno Hassenstein]: Moritz von Beurmann's Aufenthalt in Mursuk und Reise von Mursuk nach Wau, Anhang F: Neueste Nachrichten über Herrn v. Beurmann, in: *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Ergänzungsheft X, Gotha 1862, S. 94–96.

²⁰ *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Gotha 1860, S. 440f.

den sei«²¹ – wie verhält sich das zu dem Bild des unaufhaltsam voranschreitenden Helden? Und wenn ein anderer Zeuge berichtet, Vogel solle »sich im Arabischen nur unvollständig haben ausdrücken können«,²² was soll man dann davon halten, dass er immer wieder mit hochgebildeten Würdenträgern der von ihm besuchten Städte über Politik, Religion und Kultur diskutiert oder sich in schwierigen Verhandlungen souverän behauptet haben will?

Solche Zweifel finden, anders als etwa fehlerhafte Positionsbestimmungen, die Petermann ausführlich diskutiert, kaum Eingang in die »offizielle« Version der Geschichte, aber sie zirkulieren in den *Geographischen Notizen*, mit denen die *Mittheilungen* auch eine Geschichtsschreibung des Marginalen und der Marginalien etabliert haben, die aufgrund ihrer »Rastlosigkeit« einen relativ unkontrollierbaren Raum öffnen. Hier entfaltet sich ein anderes Wissen, das an die Stelle energischen *Voranschreitens* die geduldige Relektüre alten Materials setzt, das Ge- und Umwichten des nur vermeintlich längst Bekannten, ein philologisches und ein kriminologisches Wissen, letztlich aber ein Wissen vom Menschen. Auch hier wird an Herrschaftstechniken gearbeitet, die mindestens so effizient sind wie die Karte.

Während die »großen« Geschichten, die in den Hauptartikeln erzählt werden, dem realistischen Modell der Karte verpflichtet sind, das richtige oder falsche Messungen, aber keine Grauzonen kennt, zersetzt sich in der Spurensuche und den Zeugenbefragungen, die durch das Verschwinden der Reisenden in Gang gesetzt werden, die autoritative Gewalt der einen Erzählung. Was sich in der Spurensuche »entlarvt«, sind nicht zuletzt die Suchenden selbst, die sich immer wieder in ihren rassistischen Stereotypen verfangen – und nebenbei auch die Verschollenen in einer Mischung aus Selbstüberschätzung und Naivität erscheinen lassen.

4. Im Dunkel der Vergangenheit begraben

Dies ist ein Teil der Geschichte, die Verne in seinem Martyrologium zusammenfasst. Petermann hat Vernes Roman 1863 gelesen, im folgenden Jahr präsentiert er dann sein eigenes Martyrologium, in Form einer Karte: *Vier Märtyrer Deutscher Wissenschaft in Inner-Afrika*.²³ Es ist eine eigentümliche Karte, nicht nur aufgrund ihres Titels, sondern auch, weil sie, wie Petermann betont, »keinen geographischen Werth beansprucht, vielmehr der Berichtigungen sehr bedarf«²⁴ – während eigentlich alle in den *Mittheilungen* erscheinenden Karten »das Endresul-

²¹ Ebd., S. 441.

²² Ebd., S. 347.

²³ Ebd., Tafel 2.

²⁴ August Petermann: Moriz [sic] von Beurmann's Tod, in: *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Gotha 1864, S. 25–30, hier S. 27.

tat neuer geographischen Forschungen zusammenfassen und graphisch veranschaulichen« sollen.²⁵ Tatsächlich hatte Petermann nur einen Monat zuvor, im Dezember 1863, mit den letzten beiden von insgesamt zehn Blättern seiner großen *Karte von Inner-Afrika nach dem Stande der geographischen Kenntniss in den Jahren 1861–1863* das ambitionierteste Projekt im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit für den Perthes-Verlag zu einem zumindest vorläufigen Abschluss gebracht. Damit lag eine Karte vor, die weitaus detaillierter und präziser das aktuelle geographische Wissen über das Innere Afrikas präsentierte als jene bereits veraltete Vorlage, auf die Petermann einen Monat später allein »der übersichtlichen Darstellung der Reiserouten« halber zurückgreift,²⁶ um ihr die Routen von vier Reisenden (wieder) einzuzichnen, die während des vorangegangenen Jahrzehnts in dem auf der Zehnblatt-Karte präsentierten Territorium ihr Leben verloren hatten oder verschollen waren. Kein neues, sondern ein anderes Wissen präsentiert die Karte der Märtyrer, und sie kehrt damit in gewisser Weise den kartographischen Prozess um, dessen *Endresultat* die Karte sein soll.

Ein Blick auf dieses (vorläufige) Endresultat, Petermanns große Afrika-Karte (Abb. 3, S. 157), kann die für das Feld der Kartographie konstitutive Interrelation von Erscheinen und Verschwinden – ein Territorium erscheint, wenn die Personen und Ereignisse, die dieses Erscheinen erlauben, verschwinden – illustrieren. Im Archiv des Perthes Verlags sind zwei Vorstufen dieser Karte erhalten:²⁷ ein erstes Konzept zeigt eine graphische Darstellung verschiedener Itinerarien, ein Netz von Routen. Im zweiten Entwurf, einer farbigen Handzeichnung, wird die Landschaft dominanter, Flüsse, Seen und Berge füllen nun den Raum zwischen den Routen, die aber immer noch sehr prominent präsent sind. Verschwunden sind allerdings bereits weitgehend die Zeitangaben, in denen im ersten Entwurf die Entfernungen gemessen werden – »2 1/2 Tage«, »10 Tage nach Burkhardt p. 67«, »7 Stunden«: das bezieht sich auf Wege, die individuelle Reisende tatsächlich gegangen sind, Reisende, die dabei vielfältigen Einflüssen unterworfen waren, die sie oft nicht kontrollieren konnten und die zu Abweichungen, Unterbrechungen, Irrwegen geführt haben. Das ist im zweiten Entwurf schon weniger erkennbar, der die Entfernungen nun in Meilen misst, die mit dem Stechzirkel gemäß dem einheitlichen Maßstab abzumessen sind. Auf der »fertigen« Karte schließlich sind die kontingenten Routen zu einem scheinbar festen Wegenetz

²⁵ August Petermann, Vorwort, in: Mittheilungen (wie Anm. 9), Gotha 1855, S. 2.

²⁶ Mittheilungen (wie Anm. 9), Gotha 1864, S. 27.

²⁷ Ausschnitte aus diesen Vorstufen sind zusammen mit dem entsprechenden Ausschnitt der fertigen Karte abgedruckt in Imre Josef Demhardt: *Der Erde ein Gesicht geben. Petermanns Geographische Mittheilungen und die Entstehung der modernen Geographie in Deutschland* (Katalog zur Ausstellung der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha 2005), Gotha 2006, S. 32–37.

geronnen, und aus den Punkten, an denen sie sich kreuzen, sind Dörfer und Städte geworden. Verschwunden ist dagegen das engmaschige Karo des Zeichenpapiers. An seine Stelle ist das sehr viel weitere Netz der Längen- und Breitengrade getreten, und während sich Routen und Landschaften in den Entwürfen noch auf dem Grund des leeren Papiers abzeichnen, ist das fertige Kartenblatt, ein kolorierter Kupferstich, einheitlich grundiert. Die Differenz zwischen Papier und Zeichen ist damit geschwunden, Punkte, Linien und Grund bilden einen homogenen Kartenraum, der auf einen ebenso homogenen Raum verweist, der Landschaften, Wege und Orte enthält und der sich nun vor dem Auge des Betrachters entfaltet. Die Karte erscheint »geschlossen«, sie gibt sich nicht mehr als das Ergebnis intensiver Datenverarbeitung, als mathematisch-geometrische Konstruktion auf Papier zu erkennen, sie erscheint damit auch nicht mehr als das Ergebnis von Bewegun-

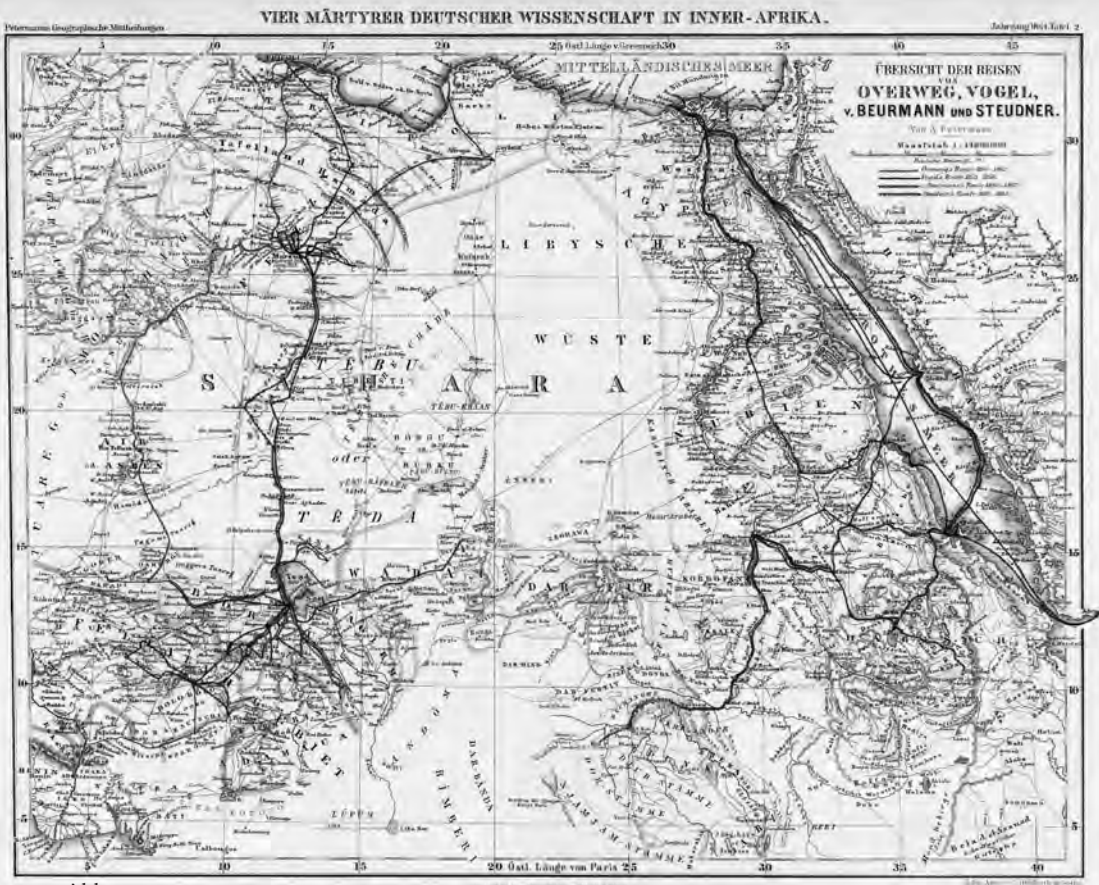


Abb. 3

gen, die die Messungen und Berechnungen ermöglicht haben; sie hat gleichsam ihr *off*, das im Papier des Entwurfs noch durchschimmerte, hinter der durchgehenden Grundierung versteckt.

Mit der Entwicklung zur »fertigen« Karte verändert sich der Charakter des Dargestellten wie der Darstellung. Zum einen verfestigt und verstetigt sich das eigentlich noch recht lückenhafte Wissen; die Karte suggeriert eine Sicherheit und Stabilität, die das zugrundeliegende Datenmaterial nicht gewährleisten kann. Aber nicht nur das geographische Wissen, sondern auch das dargestellte Territorium selbst ist, in der *Flächigkeit* der Karte gegenüber der *Linienhaftigkeit* der Skizze, homogener geworden. Verloren gegangen ist dabei die Erfahrung des Weges als konkretes physisches Phänomen, das weder auf eine zwei Punkte verbindende Linie beschränkt bleibt, noch eine homogene Fläche konstituiert; verloren gegangen ist auch die Heterogenität dieses Raumes als »undurchschautes« Geflecht physischer wie politischer Möglichkeiten und Widerstände. Die Karte, so wie sie Petermann als relationales Gefüge von Punkten auf einer Fläche konzipiert hat, definiert zugleich die Richtung, in der sie zu falsifizieren und zu verbessern wäre, durch genauere Ortsbestimmungen und Höhenmessungen nämlich. Diese zu liefern, war denn auch die vorrangige Aufgabe der Reisenden, die aufgebrochen waren, um zu Petermanns großem Kartenprojekt beizutragen. Was sie sonst noch an Erfahrungen liefern konnten, findet keinen Eingang in das Wissen der – physikalisch-topographischen – Karte.

Es ist also kein neues, sondern ein anderes, ein verlorengegangenes Wissen, das die Karte der Märtyrer demgegenüber präsentiert, wenn sie noch einmal hinter das *Endresultat* zurückgeht und dabei an den Prozess erinnert, dem sich dieses Endresultat verdankt. Es ist ein doppelter Prozess, der dabei greifbar wird: einerseits findet er, wie der Rückgriff auf die ältere Karte vergegenwärtigt, auf den Gothaer Zeichentischen statt, andererseits, darauf verweisen die eingezeichneten Routen, spielt er sich auf afrikanischem Territorium ab. So dokumentiert die *Märtyrer-Karte*, was die *Zehnblattkarte* zum Verschwinden gebracht hatte: das Verschwinden selbst, insbesondere das Verschwinden jener Reisenden, die verschollen sind. Sie repräsentiert ein Wissen um ihre Wege sowie um den Raum, in dem ihre Reisen ein unerwartetes Ende gefunden haben, ein Wissen um oft abenteuerliche Erlebnisse und tragische Schicksale, denen die Leserinnen und Leser der *Mitteilungen* manchmal über Jahre hinweg folgen konnten. Auf der Karte nimmt dieses Wissen die Form von Linien an, die große Flächen nahezu gerade, fast wie die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten, durchziehen, sich dann aber krümmen und zacken und gelegentlich zu bizarren Mustern verknoten – und unvermittelt abbrechen. In diesen arabischen Formen löst sich die Homogenität der Fläche wieder auf, und es formt sich ein Wissen um die physische, soziale oder politische Heterogenität eines Raumes, der den »kühnen, energisch vorwärts dringenden«

Forschern²⁸ unerwartete Widerstände entgegengesetzt, ihre Routen unberechenbar und sie selbst zu Duldern und schließlich zu Märtyrern werden lässt.

Dieses Wissen führt allerdings die Karte an die Grenze ihres Repräsentationsvermögens. Ob ein Reisender von einem *Endpunkt* auf der gleichen Route zurückgekehrt ist, auf der er dorthin gelangt war, oder ob er das Ende seines Lebens – oder nur das Wissen von ihm ein Ende – erreicht hat, ist den Linien nicht abzulesen. Grundsätzlicher aber ist, dass die *Übersicht*, laut Petermann das zentrale Versprechen jeder Karte, jene Unübersichtlichkeit nicht darzustellen vermag, die aus Forschern Märtyrer macht. Die Karte der Märtyrer braucht, mehr als jede andere, eine Legende.

Legenden in einem doppelten Sinn sind es, was die *Mittheilungen* in ausführlichen Erzählungen und in kurzen Miszellen entwerfen: Sie präsentieren und erläutern den wissenschaftlichen Apparat der Kartographie, sie verweisen aber auch auf das, was in den Karten unsichtbar geworden ist, ihre epistemischen Voraussetzungen ebenso wie die Phantasien, die in sie eingeflossen sind. In dem Artikel, dem die Märtyrer-Karte beigelegt ist, erinnert Petermann an Leiden und Durchhaltevermögen derer, die die Daten zusammengetragen haben, aufgrund derer die Karte, der er ihre Legenden einzeichnet, nun veraltet ist. Aber die Märtyrer-Karte führt nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in eine Gegenwart und Zukunft, die noch unerlöst ist. Nur zwei der vier Routen enden dort, wo sich die Gräber befinden, in denen die Märtyrer zur Ruhe gekommen sind. Die anderen beiden, die der Verschollenen, führen in einen Raum der Potentialität, der durch das Verschwinden, das die Linien gerade nicht bezeichnen können, eröffnet wird. Denn weder über den ontologischen Status der Verschollenen (tot oder lebendig) noch über ihren Aufenthaltsort kann etwas Verbindliches ausgesagt werden. Außer: mögen sie nun lebendig oder tot sein: sie, respektive ihre Leichen, müssen *irgendwo* sein. Nur befindet sich dieses Irgendwo an keinem etablierten Ort. Es ist anderswo.

Dieser unsichere Status der Verschollenen überträgt sich auf die Karte. Wenn eine Karte »alle Punkte und Räumlichkeiten nach horizontaler Lage und Entfernung messbar« werden lässt,²⁹ dann vermessen die Linien auf der Karte der Verschollenen Punkte und Räumlichkeiten von unterschiedlichem ontologischem Status, solche, die gemessen und berechnet werden können, und solche, die gerade nicht bestimmt werden können. Auf der Karte fixiert wird, als vermutete *letzte Orte*, was sich in der Wirklichkeit als ein kaum zu durchdringendes Geflecht aus Vermutungen und Gerüchten darstellt. Darauf, und nicht auf einen mit Koordi-

²⁸ August Petermann: Gerhard Rohlfs' Reise von Algier gegen Timbuktu hin, in: *Mittheilungen* (wie Anm. 9), Gotha 1864, S. 1–6, hier S. 1.

²⁹ Petermann: *Notiz* (wie Anm. 15), S. 581.

naten zu beschreibenden Ort, verweisen die im Nichts endenden Linien. Dieses Nichts zum Ort nicht einfach von Verirrung, Krankheit, Streit, Leid oder Tod, sondern zum Ort eines Martyriums zu erklären, sprengt den homogenen Raum der Geographie.

Wenn Stieler's *Hand-Atlas* 1891 den verschollenen Eduard Vogel für tot erklärt, dann stellt das den Versuch dar, die Homogenität des Territoriums, die Homogenität der Welt wieder herzustellen, auch wenn dafür, zumindest punktuell die Homogenität der Karte geopfert und ein Ereignis verzeichnet werden muss. Solchermaßen petrifiziert, vermag der Verschollene stellvertretend für die vielen anderen Verschollenen, noch einmal auf der Afrika-Karte zu erscheinen, bis er dann, mit der 10. Auflage von Stieler's *Hand-Atlas* (1920–1925), »im Dunkel der Vergangenheit begraben« wird.³⁰

³⁰ Nachtigal: Sahara und Sudan (wie Anm. 3), S. 171.

Zeigen im Verschwinden

Miroslav Petříček

DIE BEGRIFFSPAARE Erscheinen und Nicht-Erscheinen, Zeigen und Verschwinden, *appearing* und *disappearing* weisen auf ein Problem hin, das an der Kreuzung zwischen der Phänomenologie und der Semiotik liegt, d. h. am Schnittpunkt zweier philosophischer Richtungen, die – wenn auch in einer mehr oder weniger verwandelten Form – das Denken auch heute noch stark beeinflussen. Dass dem so ist, bezeugt vor allem das Interesse an den Phänomenen der Spur, der Ellipse oder des Geheimnisses, insbesondere in der französischen Philosophie seit den 1960er Jahren. Die Phänomenologie Edmund Husserls hat das Problem des Sich-Zeigens für das zeitgenössische Denken eröffnet – zugleich aber hat sie auch eine wichtige Frage hinterlassen, die einen ganzen Bereich der seltsamen Phänomenalität enthüllt: Was geschieht eigentlich an der Grenze des Erscheinens? Und ist das Zeigen des im Verschwinden sich Zeigenden noch eine Weise des Erscheinens, dessen Grund die Intentionalität sein sollte? Wie erscheint das, was sich dem Zeigen widersetzt? Das sind Fragen, welche die Husserlsche Phänomenologie ignoriert – nicht zuletzt darum, weil sie im Voraus das Zeichen als Zeichen eliminiert, weil sie die Indexikalität schon in den *Logischen Untersuchungen* nur als einen abgeleiteten Modus von »Bedeuten« fasst und sie reduziert. Aufgrund der Priorität der Sinngebenden Akte des intentionalen Bewusstseins ist die Semiologie für Husserl nur eine sekundäre Schicht des Erkennens.

Es zeigt sich aber, rückblickend betrachtet, dass gerade diese radikale ursprüngliche Entscheidung, auf der die Phänomenologie gegründet war, ihre philosophische Sonderstellung ans Licht bringt: sie ist ein Musterbeispiel dafür, wie das Denken – unter dem Druck seiner Widersprüche und Paradoxien – seine Absicht (bei Husserl enthalten sowohl in den *Logischen Untersuchungen* wie auch in den *Ideen I*) übersteigt und über seine Grenzen hinaus zielt. Die phänomenologische Methode der Untersuchung der Phänomene wächst über sich hinaus und führt zur Reflexion über das, was in ihr fehlt, was ihr abgeht und was sie von ihrer »Urstiftung« abbiegt; eben damit werden die Spuren von diesem Fehlen, von diesem *ab-esse* in ihr hier und da lesbar. Mit anderen Worten: die Phänomenologie zeigt, was sie nicht sieht. Oder aber, um es in der Sprache der Phänomenologie auszudrücken: die Indexikalität als ein schwierig reduzierbares Moment der Intentionalität verweist auf die im Voraus ausgeschlossenen Voraussetzungen des Erscheinens der Phänomene.

Um hier weiterzukommen, ist es notwendig, diese generellen Behauptungen zu konkretisieren. Das, was Husserl zu klären sucht, ist die Möglichkeit eines allgemein gültigen Erkennens, das er im Wesentlichen als eine Leistung der Identifikation, d. h. als Erfassen (bzw. Auffassen) von etwas als etwas sieht. Daher wird die entscheidende Rolle dem Begriff des Horizonts und der Welt als dem Horizont aller Horizonte zukommen. Denn gerade die jeweiligen Horizonte machen es möglich, dass z. B. ein wahrgenommenes Ding als dieses oder jenes Ding sichtbar wird; sein Sinn ist horizontmäßig vorgezeichnet. Gewiss, die Horizonte sind immer offen, sie zeichnen lediglich mögliche weitere Fortsetzungen des Erkennens im Rahmen einer Typik vor, aber immer gilt es (oder soll gelten, muss gelten), dass der aktuelle Mangel an Wissen über diesen oder jenen Aspekt – im Sinne von Abschattung – inaktuelles, künftiges Wissen ist. Eben das garantieren die Horizonte. Und das ist vielleicht auch der Grund, warum sich Husserl im Spätwerk so sorgfältig und ausführlich mit der Horizontstruktur des vorprädikativen, passiv sich konstituierenden Feldes der Erfahrung beschäftigt, in der jedes ausdrücklich-bewusste Verhältnis zu etwas gegründet werden muss. Dank dieser Erfahrung ist es dann möglich, die Apperzeption, das Auffassen von etwas als etwas, allererst zu begreifen.

In diesem Zusammenhang schreibt Husserl in *Erfahrung und Urteil*:

»Die Verwandtschaft oder Ähnlichkeit kann verschiedene Grade haben mit dem Limes vollkommenster Verwandtschaft, der abstandslosen Gleichheit. Überall, wo keine vollkommene Gleichheit besteht, geht Hand in Hand mit der Ähnlichkeit (Verwandtschaft) *Kontrast*: Abhebung des Ungleichen von einem Boden des Gemeinsamen. Wenn wir von Gleichheit zu Gleichheit übergehen, gibt sich das neue Gleiche als *Wiederholung*. Es kommt mit dem ersten hinsichtlich seines Inhaltes zu vollkommener abstandsloser Deckung. Dies ist es, was wir als *Verschmelzung* bezeichnen. Auch wenn wir von Ähnlichen zu Ähnlichem übergehen, tritt eine Art Deckung ein, aber nur eine partielle unter gleichzeitigem Widerstreit des nicht Gleichen.«¹

Weil es Husserl immer um die Konstitution der Idealitäten geht, welche die Objektivität des Wissens und der Wissenschaft stiften und verbürgen, verliert sich in seiner Sicht jener »Widerstreit des Gleichen« im selben Moment, in dem er sich bekundet: als ein Nichtidentifizierbares bleibt er irgendwie unter der Ebene der Welt als des Horizontes aller Horizonte; jenes Moment ist daher so etwas wie ein unheimliches Außen, etwas jenseits dessen, was auffassbar ist und was etwas »be-deutet«: keine Transzendenz in der Immanenz einer intentionalen Korrelation.

¹ Edmund Husserl: *Erfahrung und Urteil*, hrsg. von Ludwig Landgrebe, Hamburg 1985, S.77.

Dieses »Widerstreitende«, das merklich an Adornos Nicht-Identisches erinnert, wäre dann jenes Moment des Bewusstseins, das eben diesem Bewusstsein unvermeidlich entgeht, es wäre das, was sich im Phänomen (wie es die Phänomenologie versteht) niemals zeigen kann, es wäre die radikale Resistenz gegen (wieder) erkennende (im Sinne von *re-cognition*) Identifikation, d. h. gegen jenes Erkennen, dessen implizite Voraussetzung das Postulat der Identität von Sein und Denken ist.

Nun, wenn wir aber die Philosophie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachten, können wir behaupten, dass sie an Husserl anknüpft, insofern sie verschiedene und immer radikalere Konsequenzen aus dem Scheitern dieses Paradigmas der Identifikation, der *re-cognition* und Re-Präsentation, d. h. aus der Erfahrung der sich entziehenden Präsenz des Nichtpräsentierbaren zieht, was dann auch eine andere Deutung der Zeitlichkeit mit sich bringt, zum Teil beeinflusst durch das Konzept der Nachträglichkeit von Sigmund Freud.²

Damit sind wir wieder zurück bei der Semiologie, bei dem semiologischen Prozess, insofern das, worum es jetzt geht, nicht irgendein Erfassen der Phänomene ist, sondern die Suche nach den Spuren, vielleicht auch das Bezeugen von diesen Spuren. Und die Spur ist ein ausgezeichnetes indexikalisches Zeichen, das – in der Terminologie von Charles Sanders Peirce – der Kategorie von *secondness* zugehört:

»The index asserts nothing; it only says “There!” It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops. [...] Anything which focuses the attention is an index. Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two portions of experience. Thus a tremendous thunderbolt indicates that something considerable happened, though we may not know precisely what the event was. But it may be expected to connect itself with some other experience.«³

Als Index in diesem Sinn können wir aber auch den Widerstand verstehen, der sogar ein privilegiertes Beispiel von *secondness* darstellt, denn eine der beachtenswerten Weisen des Widerstehens ist gerade das Sich-Entziehen, der Entzug. Denn das, bei dem der Index sozusagen haltmacht, kann auch die Resistenz sein, die dasjenige leistet, was sich gegen die Vergegenwärtigung und Verdinglichung in der Identifikation wehrt, daher dasjenige, was in seinem Entzug und als sich Entziehendes gerettet sein will. Auf den ersten Blick mag das alles nur als ein apartes Paradox erscheinen, aber es ist klar, dass es eben auf diese Weise möglich ist, zum

² Als ob jetzt der methodische Grundimperativ lautete: es ist unausweichlich, das verschwinden zu lassen, was sich im Sich-Entziehen befindet, um es in diesem Verschwinden und Sich-Entziehen sich zeigen zu lassen.

³ Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*, Harvard University Press 1958, 3.361 und 2.288.

Beispiel ein Verhältnis zu einem traumatischen Ereignis und Erlebnis zu beschreiben: die Spur eines Traumas (als Index) verweist nicht auf etwas Gegenwärtiges, sondern auf die unaufhebbare Absenz seines Referenten. Im Zusammenhang mit der traumatischen und traumatisierenden Erfahrung des Holocaust beschreibt Maurice Blanchot die Resistenz gegen Vergegenwärtigung und die paradoxe Zeitlichkeit des Sich-Entziehens daher folgendermaßen: »A quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit désormais sera d'avant Auschwitz.«⁴

Vielleicht ist es aber gar nicht nötig, auf so starke Beispiele zurückgreifen. Für Adorno etwa ist die »geistige« Erfahrung im wahrstem Sinne eben jene Situation, in der wir ein Versagen des Begriffs erleben. Allgemein gefasst: auf dem Spiel steht das Zeigen des Sich-nicht-Zeigenden, das nicht absent, sondern irgendwie direkt unerreichbar ist, zu dem wir aber trotzdem oder eben darum in einer Beziehung stehen. Das ist ein Denkmodell, welches auf den ersten Blick wie eine Erfindung der komplizierten postmodernen Spekulationen anmuten könnte. Allerdings hat es eine Vorgeschichte schon in der Moderne. Etwa in dem berühmten Gedicht von Charles Baudelaire *A une Passante*:

»La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!«⁵

⁴ Maurice Blanchot: *Après coup*. Précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris 1983, S. 99.

⁵ »Es tost betäubend in der strassen raum. / Gross schmal in tiefer trauer majestätisch / Erschien ein weib • ihr finger gravitatisch / Erhob und wiegte kleidbesatz und saum • / Beschwingt und hehr mit einer statue knie. / Ich las • die hände ballend wie im wahne • / Aus ihrem auge (heimat der orkane): / Mit anmut bannt mit liebe tötet sie. / Ein strahl... dann nacht! o schöne wesenheit / Die mich mit einem blicke neu geboren • / Kommst du erst wieder in der ewigkeit? / Verändert • fern • zu spät • auf stets verloren! / Du bist

In diesem Gedicht geht die Art von Begegnung mit dem, was sich zeigt, ohne sich zu enthüllen, klar hervor; gerade der Widerstand dessen, was in seinem Vorbeigehen sich gibt und zugleich sich entzieht, ist ein Phänomen *sui generis*. Die Nichtverfügbarkeit – weil Unerreichbarkeit dessen, was seine Spur in dieser Begegnung hinterließ – besteht darin, dass es sich nicht ereignet und niemals ereignen wird, was sich ereignen könnte, obgleich es sich in einem vergänglichen Moment des Begegnens (ohne Dauer, daher *éclat*, Blitzschlag) zeigte. Der Charakter von Limite, der diesem »noema« zukommt, d. h. des Geheimnisses etwa im Sinne von Jacques Derrida, ist hier ganz deutlich: das, worauf diese Spur hinweist, wird völlig gegenwärtig erst »in der Ewigkeit«.

Walter Benjamin wird dann dieses Sonett mit der Figur des *flaneurs* verbinden, der ziellos in der Stadt umherwandert und Passanten an sich vorbeigehen sieht:

»Im Witwenschleier, schleierhaft durch ihr stummes Dahingetragenwerden im Gewühl, kreuzt eine Unbekannte den Blick des Dichters. Was das Sonett zu verstehen gibt, ist, in einem Satz festgehalten: die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, nur ein ihr feindliches Element zu haben –, wird ihm durch die Menge erst zugetragen. Die Entzückung des Großstädters ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick.«⁶

Das Echo auf diese Deutung ist hörbar auch in seinen Thesen »Über den Begriff der Geschichte«:

»Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ›Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen‹ – dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.«⁷

mir fremd • ich ward dir nie genannt • / Dich hätte ich geliebt • dich die's erkannt.« Charles Baudelaire: Einer Vorübergehenden, in: Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden, Bd. II, Stuttgart 1984, S. 309–310.

⁶ Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 509–690, hier S. 623.

⁷ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 691–704, hier S. 695.

Das alles ist bereits angelegt in Baudelaires Definition der Moderne:

»La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps intérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les metamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.«⁸

Wenn wir aus Baudelaires Bestimmung der *modernité* die Vergänglichkeit und ihre christlichen Konnotationen wegdenken und wenn wir in ihr nur das Bild eines flüchtigen und blitzartigen Zusammentreffens als das Paradigma des Verhältnisses zum Geheimnis beibehalten, dann stehen wir unmittelbar inmitten dessen, was den Namen der Postmoderne trägt, in deren Zentrum eine asymmetrische (das ist: nicht enthüllende) Relation zum absolut Anderen (Emmanuel Levinas), eine notwendig nicht realisierbare Relation zur Gerechtigkeit (Jacques Derrida) und indirekt, nämlich durch den Titel »Post-moderne« selbst, auch ein Verhältnis zur Moderne steht, ein Verhältnis, das wir als die Suche nach den Spuren eines anderen Projekts der Moderne bezeichnen können. Kurz gesagt: eine Relation, aber eine solche, die die Differenz der Termini anerkennt.

Damit hängt zusammen, dass die privilegierte Weise des Erscheinens nicht das Zeigen im Sinne der Phänomenologie ist, sondern der *Entzug*, im Sinne von Dieter Mersch, wenn er das Entziehen als ein Ereignis beschreibt: »(Es) zeigt (sich) – (es) gibt (sich) als ›Gabe‹ einer ursprünglichen Alterität« dabei betonend, dass »Wahrnehmen [...] nicht Erkennen, Unterscheiden, Bezeichnen oder Vorstellen [ist], sondern in erster Linie Antworten.«⁹ Das kann auch heißen, dass die Form der philosophischen Darstellung das Bezeugen werden kann, wie bei Lyotard, der sagt, dass es die Aufgabe der Philosophie ist, Zeugnis angesichts des *différend* abzulegen, oder wie bei Derrida, der sich der »Poetik und Politik des Zeugnisses« widmet, oder wie bei Maurice Blanchot, der den Entzug des Werks untersucht, oder wie bei Levinas, der im Gesagten die Spuren des Sagens zu hören sich bemüht. Und klare Analogien zu diesem Entzug-Motiv sind auch die Meditationen

⁸ Charles Baudelaire: Le Peintre de la vie moderne, in: ders.: Œuvres complètes II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1973, S. 683–724, hier S. 694.

⁹ Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002, S. 50 und S. 46.

über das »Kryptische« in den späten Texten von Jacques Derrida. Stets geht es um solche Weisen der Manifestation, die unverträglich mit irgendeiner identifizierenden Gewissheit, mit den Regeln eines kognitiven Diskurses, mit einer Enthüllung im Sinne von Entschleierung ist; immer geht es um eine Weise der Manifestation, die heterogen gegenüber der Logik des Bewusstseins, der Intentionalität, dem Bedeuten oder der Repräsentation ist.

Es ist eine seltsame Manifestation, daher nur schwierig beschreibbar. Es ist aber möglich sich dazu auf die Semiotik zu berufen, nämlich auf ihre breitere Peirce'sche Version, in der die Semiotik eine triadische Relation des Zeichens sowohl zum Objekt als auch zum Interpretant umfasst. Eine Schlüsselstellung nimmt in unserem Zusammenhang offensichtlich der Interpretant ein, der einerseits übliche Termini wie *meaning* und *signification* ersetzt, andererseits so etwas wie Interpretation in den semiotischen Prozess zurückbringt. Wichtig ist dabei, dass ein Interpretant *qua* Zeichen alles sein kann, was sich auf ein Objekt bezieht mit Rücksicht auf die Weise seines Bezeichnens, weil, wie Peirce schreibt, »meaning of any sign for anybody consists in the way he reacts to the sign«. ¹⁰ Mit anderen Worten: der Interpretant kann auch »conduct« oder »answering the question« sein. ¹¹ Als er sich mit dem Pragmatismus von William James auseinandersetzt, sagt Peirce ganz eindeutig: »we may take a sign in so broad a sense that the interpretant of it is not a thought, but an action or experience [...] or [...] mere quality of feeling«. ¹² Man kann sagen, dass diese Auffassung des »Bedeutens« (der Manifestation der Bedeutung) eine Beziehung zum Nicht-Vergegenwärtigenden nicht nur erlaubt, sondern sogar impliziert – siehe den endlosen Prozess der Semiosis – und daher nichts verfestigt, sondern unaufhörlich das, was sich entzieht, verfolgt, es manifest macht in seinem Verschwinden.

Wenn wir jetzt noch einmal auf die immer noch aktuelle (insbesondere französische) Philosophie zurückkommen, dann können wir die Situation ihrer Probleme – vielleicht – besser begreifen. Was Derrida oder Lyotard als Zeugnis thematisieren, ist die Weise eines ausgezeichneten Verhältnisses zum Ereignis, die imstande ist, das zu manifestieren, was mit der unersetzlichen Rolle des Zeugen verbunden ist, und kann daher nicht mittels eines kognitiven Diskurses verifiziert werden: das Zeugen (um nochmals Derrida zu paraphrasieren) ist versiegelndes und entsiegelndes Zeigen, das die Verantwortung für das, was das Zeugnis nach der Weise des Geheimnisses aufbewahrt, auf sich nimmt. Beantworten ist dann eine ausgezeichnete Form des Verhältnisses zu dem sich Entziehenden als sich im Entzug Entziehenden. Aber es ist eine antwortende Relation nur, insofern solche

¹⁰ Charles Sanders Peirce: Collected Papers, Harvard University Press 1958, 8.315.

¹¹ Ebd., 8.314.

¹² Ebd., 8.332.

Antwort ein Interpretant ist, der auf die Singularität dessen achtet, was der identifizierenden Auffassung trotzt.

Könnte man behaupten, dass der Diskurs der Semiologie den Diskurs der Phänomenologie – oder umgekehrt – ersetzt hat? Keineswegs: beide durchdringen sich, um auf sehr originelle Weise ein für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts kennzeichnendes Thema zusammenzufassen, nämlich das Thema des Verhältnisses zum Erscheinen dessen, was im Erscheinen verschwindet und was verschiedene Namen tragen kann: Index, Ellipse, Trauma und viele andere. Dieses Durchdringen und diese Transformation des philosophischen Diskurses ist aber kein End- oder Selbstzweck. Denn gerade diese Transformation stellt eine Antwort dar; die Umgestaltung des philosophischen Diskurses ist die philosophische Antwort auf die realen Geschehnisse des 20. Jahrhunderts. Und es ist vielleicht auch die Antwort auf die Frage von Jacques Derrida: *Comment ne pas parler?*

Méliès und die Materialität moderner Magie

Matthew Solomon

LANGE VOR 1896, dem Jahr in dem Georges Méliès das Repertoire seines Zaubertheaters um eine Filmkamera und einen Filmprojektor erweiterte, hatte er Menschen verschwinden lassen. Im Laufe des Jahrzehnts nach seiner Übernahme der Leitung des Théâtre Robert-Houdin 1888 schuf Méliès eine Reihe großer Bühnenillusionen, die der sinkenden Popularität des Theaters entgegenwirkten. Viele dieser neuen Illusionen beinhalteten schnelles Verschwinden. Unter den ersten war *Le Page Mystérieux*, die Méliès 1889 während der Weltausstellung in Paris vorstellte. Über *Le Page Mystérieux* ist nicht viel bekannt, außer dass es Jeanne d'Alcy (geborene Charlotte Faës) in der Titelrolle zeigte: Der Zauberer ließ sie von der Bühne verschwinden und dann rasch wieder im Publikum erscheinen. Obwohl Méliès die Funktionsweise dieser Illusion nicht offenlegte, können wir ziemlich sicher sein, dass d'Alcys geheimnisvolles Wiedererscheinen mit Hilfe einer Falltür bewerkstelligt wurde, da Méliès den Grundriss der Bühne des Théâtre Robert-Houdin recht genau beschrieben hat.¹

In seinem in der Zauberzeitschrift *Passez Muscade* veröffentlichten Bericht über das Théâtre Robert-Houdin betont Méliès, dass seine Großillusionen nicht ohne die ausgeklügelte Bühnentechnik möglich gewesen wären, mit der sein verhältnismäßig kleines Theater ausgestattet war. Solche »*expériences splendides*« wären ohne »*l'aide*« einer Vielzahl an Technologien wie Theatermaschinerie, Falltüren und elektrischer Geräte sowie des Geschicks der beteiligten Künstler »*matériellement impossibles*« gewesen.² In einem jener Artikel, die er in den späten 1920ern und frühen 1930ern für *Passez Muscade* verfasst hat, spricht Méliès zu seinen Lesern und Zauberkollegen sogar direkt von den Ressourcen: »*un vrai artiste ne doit rien regarder des ressources, petites ou grandes, de la Reine des Arts*«. ³ Viele dieser

¹ Georges Méliès: *Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925)*, Teil 3, in: *Passez Muscade* 43 (1928), S. 513–516. Dieser Artikel ist auch in deutscher Übersetzung und mit einem ausführlichen Kommentar erschienen, vgl. Georges Méliès: *Das Théâtre Robert-Houdin (1845–1925)*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5/2 (2014), S. 247–258; Katharina Rein: *Kommentar zu Georges Méliès' Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925)*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5/2 (2014), S. 259–265.

² Méliès: *Le Théâtre Robert-Houdin* (wie Anm. 1), S. 516.

³ Georges Méliès: *Aux Lecteurs de Passez-Muscade*, in: *Passez Muscade* 52 (1929), S. 584.

sogenannten »großen Ressourcen« waren zweifellos technische und schließen ebenso die von Méliès im Théâtre Robert-Houdin und später in seinen Filmstudios in Montreuil verwendete Falltür wie den Kinematographen ein, den er zu den Shows in seinem Zaubertheater hinzufügte.

Aber dieser Artikel befasst sich weniger mit den Technologien, auf die Méliès seine theatralen und filmischen Praktiken stützte – wenn wir seine Tätigkeit im Kino überhaupt von derjenigen im Theater unterscheiden können –, sondern mit den spezifischen Materialien, die seine Illusionen ermöglicht haben. Méliès selbst mag die spezifischen Materialien, die die von ihm auf Bühne und Leinwand geschaffenen Illusionen des Verschwindens bewerkstelligten, nicht als Bestandteile seiner Illusionen erkannt haben, aber dieser Artikel argumentiert, dass diese Materialien einige der wichtigsten »kleinen Ressourcen« der Zauberkunst ausmachten, die um die Jahrhundertwende die Brücke zwischen Theater und Leinwand schlugen. Auf solche »kleinen Ressourcen« stützten sich die von Méliès geschaffenen scheinbar in Luft auflösenden Effekte des Verschwindens auf Bühne und Leinwand. Dieser Artikel untersucht Méliès' Film *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* sowie die Bühnenillusion, auf der er beruhte, als eine historisch spezifische Fallstudie materieller Praktiken des Verschwindens.

Es ist wichtig, an dieser Stelle hervorzuheben, dass der Verlauf von Méliès' multimedialer Karriere durch einen Rückgriff auf die allgemein akzeptierte historische, theoretische und transitive Formulierung »vom Theater zum Film« nicht zufriedenstellend beschrieben werden kann. Filmhistoriker haben häufig behauptet, die Geschichte des Kinos sei von verschiedenen Formen der »Theatralität« hin zu eher »filmischen« Techniken verlaufen – nämlich Nahaufnahmen und das Zusammenschneiden von Aufnahmen, um zeitliche Ellipsen und örtliche Verlagerungen zu schaffen. Ebenso haben viele klassische Filmtheoretiker das Kino in Opposition zum Theater definiert, indem sie filmische Spezifität genau dort fanden, wo das Kino vom Theater abwich. Filmhistoriker wollen uns glauben machen, dass Filmemacher wie Méliès, Griffith und Welles (um nur einige zu nennen) sich vom Theater zum Film bewegten, aber eine umfassendere und weniger kinozentrierte Betrachtung ihrer Karrieren erzählt eine ziemlich andere Geschichte.⁴ Tatsächlich überschneiden sich Theater und Kino im Verlauf von Méliès' Karriere: Viele Jahre lang hat Méliès Theatershows und Filme gleichzeitig produziert, wobei er regelmäßig Filme in seine Theaterperformances integrierte und

⁴ Zu den Ausnahmen siehe jeweils Matthew Solomon: *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana 2010; David Mayer: *Stagestruck Filmmaker: D. W. Griffith and the American Theatre*, Iowa City 2009; Vincent Longo: *Multimedia Magic from Around the World: Orson Welles's Film-and-Theater Hybrid*, in: James Gilmore und Sidney Gottlieb (Hg.): *Orson Welles: Stage, Sound, Screen, and Society*, Bloomington, IL (noch nicht erschienen).

Filme drehte, die als Bestandteil von Theatershows und Revues anderer Produzenten projiziert wurden.⁵

Méliès' Karriere lässt sich genauer als eine Bewegung vom Theater/Kino zum Theater beschreiben: er hat 1913 aufgehört, Filme zu drehen und lenkte seine Aufmerksamkeit nach dem Ersten Weltkrieg auf die Inszenierung von Operetten im Live-Theater, das er in Montreuil auf dem Grundstück betrieb, auf dem zuvor das zweite seiner beiden Filmstudios gestanden hatte.⁶ Zwar behaupteten mehrere Generationen von Filmhistorikern, Méliès' sogenannter »Stop-Motion Substitutionstrick« habe lediglich als Ersatz für eine theatrale Falltür gedient (genauso wie sie beteuerten, in erster Linie transponierten Méliès' Trickfilme lediglich »theatrale« Performances in das neue Medium des Films), tatsächlich hat Méliès die Nutzung von Falltüren aber nie aufgegeben, wie einige seiner Filme aus dem Zeitraum von 1899 bis 1912 beweisen.⁷ Diese Interpenetration und Kopräsenz von theatralen und filmischen Techniken sollte in der Reflexion über die von Méliès geschaffenen Effekte des Verschwindens berücksichtigt werden.

Méliès' Eintritt in das Zaubertheater 1888 fiel mit der Blütezeit dessen zusammen, was er und seine Zeitgenossen »moderne Zauberei« nannten. Der berühmteste Vertreter moderner Zauberei war natürlich Jean-Eugène Robert-Houdin, der Namensgeber von Méliès' Zaubertheater. Im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert präsentierten moderne Zauberer Bühnenillusionen als vornehme Art des Spektakels für die Mittelschicht, als »Experimente«, die nicht eine Meisterschaft des Okkulten zeigten, sondern vielmehr der rationalen Wunder moderner Elektrizität, Mechanik, Pneumatik, Optik, Akustik und Chemie, wie unerklärlich die Illusionen selbst auch sein mochten. In dem Kompendium *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* von 1897 – größtenteils eine Zusammenstellung von zuvor im *Scientific American* und *La Nature* veröffentlichten Artikeln – beschrieb der Herausgeber Albert A. Hopkins ausführlich »the mirror and other optical tricks to which the *fin de siècle* magician is so largely indebted«, und schloss das Buch mit einem Kapitel zur »Projection of Moving Pictures«.⁸

Etwa zur selben Zeit, als Bewegtbilder Zauberverformances ergänzten, wurden auch Spiegel zu zentralen Komponenten von Bühnenillusionen. Der Zauber-

⁵ Siehe Stéphane Tralongo: *Faiseurs de féeries: Mise en scène, machineries et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Doktorarbeit, Université de Montréal, Université Lumière Lyon 2, 2012, S. 227–231.

⁶ Jacques Malthête: *Le Second Studio de Georges Méliès à la Montreuil-sous-Bois*, in: 1895, Nr. 7 (1999), S. 67–72, hier S. 70.

⁷ Matthew Solomon: Rezension zu Georges Méliès: *First Wizard of Cinema (1896–1913)* und Georges Méliès: *Encore (1896–1911)*, in: *Moving Image* 12/2 (2012), S. 189.

⁸ Albert A. Hopkins: *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, New York 1897, S. 27, 488–518.

historiker Jim Steinmeyer beschreibt ausführlich, wie für die *Mise en Scène* der modernen Zauberei die sorgfältige Platzierung von Spiegeln zu einem grundlegenden Verfahren wurde. Indem er von den Zauberern berichtet, die im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert Spiegel benutzten (und insbesondere Spiegel, die in 45-Grad-Winkeln in Bezug auf sichtbare Flächen platziert wurden), zeigt Steinmeyer, wie Reflexionen auf der Bühne manipuliert werden konnten, in Verbindung mit extra angefertigten Zauberapparaten und der sorgfältigen Platzierung von Licht, um bemerkenswerte Effekte des Verschwindens zu visualisieren. In jedem Fall verblieb dasjenige, was scheinbar zum Verschwinden gebracht wurde – sei es eine Person, ein Esel oder ein Elefant – an genau dem Fleck, an dem die Zuschauer es zuletzt gesehen hatten. Es war jedoch verborgen, meist durch angewinkelte Spiegel, die die Innenflächen eines Schrankes reflektierten, den sie so leer erscheinen ließen.⁹

Méliès wusste, wie Reflexionen und Spiegelbilder manipuliert werden konnten, um Illusionen zu schaffen. Er kannte sicherlich die Methode von Pepper's Ghost, eine Illusion, die durchsichtige Geister auf der Bühne sichtbar machte, wo sie scheinbar mit Schauspielern interagieren konnten. Die Illusion bediente sich einer angewinkelten Glasscheibe, um weiß gekleidete, sich unter der Bühne vor schwarzem Hintergrund bewegendes Darsteller zu reflektieren. Die Illusionen des Verschwindens, die Méliès am Théâtre Robert-Houdin und anschließend in seinen Studios in Montreuil schuf, scheinen keine Spiegel oder angewinkelten Glasscheiben verwendet zu haben (obwohl einige der statischen »*entresorts*«, die in der Lobby seines Zaubertheaters ausgestellt wurden, spiegelbasierte Illusionen waren). Manchmal erreichte Méliès ein scheinbares Verschwinden, indem er etwas in der Bühnengestaltung verbarg, wie er es im 1890 erstmalig aufgeführten Zaubersketch *Le Nain Jaune* tat. Das Finale einer Reihe von Illusionen um den schelmischen und geheimnisvollen gelben Zwerg bildete dessen Verschwinden aus einer Kiste auf der Bühne des Théâtre Robert-Houdin, gefolgt von seinem Wiedererscheinen in einer anderen Kiste, die über den Köpfen der Zuschauer, am hinteren Ende des Saals, aufgehängt war. Die Illusion entstand unter der Mitwirkung zweier identisch gekleideter und geschminkter, zotteliger gelber Zwerge, die abwechselnd verborgen und gegeneinander ausgetauscht wurden.¹⁰

Le Nain Jaune weist darauf hin, dass Méliès' bevorzugte Methoden des Verschwindens räumliche und nicht optische waren, da sie darauf basierten, das verschwindende Wesen vom Ort der Repräsentation zu versetzen, anstatt es in der Bühnengestaltung zu verbergen. Das trifft auf die Effekte des Verschwindens zu,

⁹ Jim Steinmeyer: *Hiding the Elephant: How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, New York 2003.

¹⁰ Goerges Méliès: *Le Nain Jaune*, in: *Passez Muscade* 3 (nouveau série, 1931), S. 18–24.

die Méliès filmisch durch den Stopptrick schuf, das *sine qua non* seiner filmischen Ästhetik – eine beinahe allgegenwärtige Technik, die etwa achtzehn Jahre des Filmschaffens durchzieht. Einer der frühen Einsätze des Stopptricks bei Méliès ist sein Film *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* von 1896, der in England und den USA schlicht als *The Vanishing Lady* vermarktet wurde. Unter den ersten einhundert Filmen, die Méliès 1896 und 1897 gedreht hat (deren Großteil derzeit als verloren gilt), war es einer von nur einer Handvoll, die sich um Zauberei drehen. Es ist ein früherer Eintrag in das, was Filmhistoriker als das Trickfilmgenre beschreiben, und Teil eines noch größeren historischen Genres, das Méliès als sein eigenes bezeichnete und als dessen Namensgeber er sich sah, das »genre Méliès.«¹¹ In Méliès' U.S. Star Film-Katalogen ist *The Vanishing Lady* als Nummer 70 gelistet, mit einer Länge von »about 65 feet« – eine Laufzeit von etwa einer Minute, wenn wir dem Titel von Méliès' etwas früherem Trickfilm, *Conjurer Making Ten Hats in Sixty Seconds*, glauben dürfen, für den ebenfalls eine Länge von »about 65 feet« verzeichnet ist.

In *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* erscheint Méliès als der exemplarische moderne Zauberer, in schwarzem Frack mit schwarzer Krawatte, nach der Art Robert-Houdins, und performt eine Variation der *Verschwindenden Dame*, eine Illusion, die Buatier de Kolta zehn Jahre zuvor auf der Bühne eingeführt hatte. Eine in einem Warwick-Filmkatalog erschienene Beschreibung schreibt die Magie einem »Hypnotiseur« zu: »A hypnotist introduces a lady, who mysteriously disappears in full view of the audience. Additional feats of the black art, which are of a surprising nature, make this a most interesting subject.«¹² Im Film ist Méliès der Hypnotiseur, dessen überraschende »feats of the black art« die Frau scheinbar verschwinden und später, nach einigen dazwischenliegenden Komplikationen, wiedererscheinen lassen. Die namensgebende verschwindende Frau ist Jehanne d'Alcy, die mindestens ein Jahrzehnt lang im Théâtre Robert-Houdin als Zaubersassistentin von Dickson, einem von Méliès' Vorgängern, aufgetreten ist, bevor Méliès die Leitung des Theaters übernahm.¹³

¹¹ Solomon: Disappearing Tricks (wie Anm. 4), S. 60–79; Solomon: Rezension von Georges Méliès (wie Anm. 7), S. 188.

¹² Warwick Trading Company Ltd. Film Catalogue, London 1901, S. 57, in: Early [Rare British] Filmmakers' Catalogues, 1896–1913 [microfilm], London 1983, Rolle 5.

¹³ Zu diesem Film, dieser Illusion und der Trope der verschwindenden Frau siehe Lucy Fischer: *The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies*, in: *Film Quarterly* 33/1 (1979), S. 30–40; Pierre Jenn: *Georges Méliès, cinéaste*, Paris 1984; Karen Beckman: *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*, Durham, N.C. 2003; Réjane Hamus-Vallée: *La sauce et le poisson: Pour une esthétique de l'effet méliésien*, in: André Gaudreault und Laurent Le Forestier, mit Stéphane Tralongo (Hg.): *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes 2013, S. 97–106; Katharina Rein: *Vanishing Tricks*, unveröffentlichter Vortrag, Weimar 2015.

Als Méliès 1896 *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* drehte, war die Illusion der *Verschwindenden Dame* bereits so etwas wie ein Klischee.¹⁴ Der Zauberer Charles Bertram, den de Kolta mit einer Lizenz ausstattete, um die Illusion in London aufzuführen, schrieb 1896: »Of course, hundreds of imitators sprung up. No place of entertainment was complete without its vanishing lady.«¹⁵ Neben unzähligen Imitationen auf der Bühne verfilmten unterschiedliche Produzenten um die Jahrhundertwende Variationen der *Verschwindenden Dame*. Méliès war ständig auf der Suche nach Neuheiten, und so kombinierte sein Film die *Verschwindende Dame* mit zwei anderen Illusionen, dem Erscheinen eines Skeletts auf dem leeren Stuhl und der Verwandlung des Skeletts in eine lebende Person. All das geschieht in etwa einer Minute, einschließlich der Zeit, die der Zauberer und seine Assistentin für ihren Auftritt und Abgang brauchen, sowie um noch einmal auf die Bühne zu kommen und sich mehrfach zu verbeugen.

In Bezug auf eine andere Illusion schrieb Méliès: »Robert-Houdin, suivant son habitude, présentait ce tour avec le plus grand sérieux du monde [...] mais, par la suite, j'en modifiai profondément la présentation.«¹⁶ Ebenso fügt Méliès, obwohl er dem Namen nach »l'escamotage [...] chez Robert-Houdin« vorführt, *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* komödiantische Züge hinzu, indem er den Zauberer scheinbar versehentlich ein Skelett an Stelle der Frau herbeizaubern lässt. Er weicht überrascht zurück, als er es im Stuhl sieht und kann erst dann die verschwundene Frau wiedererscheinen lassen, als er das Tuch über den Stuhl drapiert und es noch einmal versucht. Während der Stoff sowohl das Verschwinden als auch das Wiedererscheinen der Frau verdeckt, erfolgt das Erscheinen des Skeletts vor den Augen der Zuschauer – noch eine Abweichung von der typischen Aufführungsweise der *Verschwindenden Dame*. Skelette waren wiederkehrende Figuren in Zaubernummern. In Méliès' langlebigem Zaubersketch *American Spiritualistic Mediums, ou Le Décapité Récalcitrant*, der 1891 zum ersten Mal inszeniert wurde, trat ein laufendes Skelett als eine der Hauptfiguren auf. Im von den Zauberern Leon und Adelaide Herrmann während ihrer Saison 1897–1898 aufgeführten Zauberstück wurde das Skelett sogar in der Ankündigung erwähnt.¹⁷

¹⁴ Ob die *Verschwindende Dame* am Théâtre Robert-Houdin aufgeführt wurde oder nicht, bleibt unklar. Die Illusion »L'Escamotage d'une dame (reproduction du truc de Buatier de Kolta)« wird Georges Méliès zugeschrieben, vgl. [La Rédaction]: Georges Méliès, in: *Passez Muscade* 40 (1927), S. 487. Ich danke Katharina Rein für diese Referenz.

¹⁵ Charles Bertram: *Isn't It Wonderful? A History of Magic and Mystery*, London 1896, S. 127.

¹⁶ Georges Méliès: *Le Dessèchement Cabalistique*, Teil 1, in: *Passez Muscade* 50 (1929), S. 567.

¹⁷ Programmzettel für Leon Herrmann, Adelaide Herrmann, and the Original Herrmann the Great Company, People's Theatre, New York, 7. Februar 1898, Leon Herrmann



Fig. 1. — La femme est recouverte d'un châle de soie.



Fig. 2. — Le châle et la femme ont disparu subitement.

Abb. 1: Eine Illustration der *Verswindenden Dame*, die das Bedecken mit dem Tuch und das anschließende Verschwinden sowohl der Frau als auch des Tuches zeigt. Hier wird auch die Falltür unter der Zeitung sichtbar gemacht.

In vielen Bühnenversionen der *Verswindenden Dame* verschwand das über der Frau ausgebreitete Tuch genau in jenem Moment, in dem es entfernt wurde. Auf diese Weise *schienen* die Person und das Tuch im gleichen Moment zu verschwinden, nur den Stuhl und die Zeitung darunter zurücklassend.¹⁸ Bertram behauptete fest: »The trick was never complete without the veil being made to vanish [...] simultaneously with the lady's disappearance, [...] which caused an especial interest to the audience, and made our performance stand out in contrast to all imitations.«¹⁹ In Méliès' Version verschwindet das Tuch nicht: er wirft es zur Seite und nimmt es dann wieder auf, um das Skelett zuzudecken, als es in d'Alcy verwandelt wird; er wirft es wieder zur Seite, als d'Alcy sich vom Stuhl erhebt. Während viele Requisiten in einer Zaubershow – und in unzähligen Trickfilmen,

Playbills, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts. Ich danke Vincent Longo für diesen Hinweis.

¹⁸ In einigen Versionen der *Verswindenden Dame* kam die Frau mit einem Taschentuch in der Hand auf die Bühne und nur das Taschentuch blieb auf dem Stuhl zurück, nachdem sie verschwunden war. In Méliès' Version betritt d'Alcy die Bühne mit einem Fächer, der die gesamte Zeit über in ihren Händen verbleibt.

¹⁹ Bertram: *Isn't It Wonderful* (wie Anm. 15), S. 127f.

darunter auch die von Méliès – auf die Bühne gebracht, in einem Trick verwendet und dann wieder entfernt (oder zum Verschwinden gebracht) werden, verbleibt das Tuch auf der Bühne und ist von zentraler Bedeutung für die Inszenierung zweier distinkter und nicht-konsekutiver Illusionen.

Lange bevor er begann, professionell zu zaubern, war Méliès durch die Anstellung in der Schuhmanufaktur seines Vaters an die Arbeit mit Textilien gewohnt. Tatsächlich geschah es während eines einjährigen Praktikums in der Modeindustrie in London 1884, dass Méliès eine Aufführung der Zaubersketches von Maskeyne und Cooke an der Egyptian Hall sah (zwei Jahre bevor Bertram hier mit der *Verschwindenden Dame* auftrat). Diese Zaubersketches waren eine wichtige Inspiration für die Art von Magie, die Méliès später auf der Bühne und der Leinwand aufführen sollte.²⁰ Erwähnenswert ist auch, dass die Handhabung des Tuchs eine der schwierigsten Aufgaben bei der Ausführung der Illusion war. Da das Verschwinden des Tuchs schwieriger zu bewerkstelligen war als das der Person und deshalb mit größerer Wahrscheinlichkeit schiefgehen würde, unterließen es viele Zauberer, so auch Méliès.

Professor Hoffmanns Buch *More Magic* von 1890, die Fortsetzung seines Buches *Modern Magic* von 1876, schließt mit einer ausführlichen Erklärung der *Verschwindenden Dame* und diskutiert die Vor- und Nachteile des verschwindenden Tuchs: »If all goes well, the effect is extremely magical, the visible disappearance of the veil enhancing the marvel of the invisible disappearance of the lady. [...] In my own opinion, the additional effect of success is not sufficient to counterbalance the risk of failure, and this element of the feat is best omitted.«²¹ Wie Bertram, der die Illusion mit dem verschwindenden Tuch aufführte, 1899 betonte: »[M]any performers tried the trick afterwards: and most of them could ›vanish‹ the lady, but they could not cause the disappearance of the large silk covering.«²² Die schiere Größe des Tuches, im Unterschied zu den viel kleineren Taschen- und Seidentüchern, die Zauberer normalerweise verwenden, machte es schwer manipulierbar und ließ dessen Verschwinden zu einer besonderen Herausforderung werden.

Wenn die Erklärung in *Modern Magic* stimmt, musste das Tuch aus »very thin soft silk« bestehen, »so as to be capable of being folded or crumpled into very small

²⁰ Paul Hammond: *Marvellous Méliès*, London 1974; David Robinson: *Georges Méliès: Father of Film Fantasy*, London 1993.

²¹ Professor Hoffmann [pseud.]: *More Magic*, London 1890, S. 455. Hoffmanns Bericht von der *Verschwindenden Dame* erstreckt sich über die Seiten 448–456, auf S. 455 f. merkt er an, dass u. a. Hartz in seiner Aufführung der Illusion auf das Verschwinden des Tuches verzichtete.

²² Royalty's Magician: A Chat with Mr. Charles Bertram, in: *New Penny Magazine* 5/61 (1899), abgedruckt in: *The Wizard Exposed: Magic Tricks, Interviews, and Experiences*, Glenwood, Ill. 1987, S. 98.

dimensions«, und wurde rasch mit Hilfe eines Gummibands durch den Ärmel hochgezogen.²³ Das Bedecken mit dem Tuch spielte auch eine wichtige Rolle in der Bühnenillusion *Die Verschwindende Dame*, insofern es dazu diente, zu suggerieren, sie sei immer noch auf dem Stuhl, während sie tatsächlich bereits dabei war, die Bühne zu verlassen – um dann im Flügel oder im Zuschauerraum wieder zu erscheinen. Ein Rahmen aus Metalldraht ließ das Tuch die Form der Silhouette der sitzenden Frau behalten, während sie durch die Falltür in der Bühne herabsank; der Rahmen fiel außer Sicht, als das Tuch entfernt wurde. Eine unter dem Stuhl platzierte Zeitung verhinderte angeblich den Gebrauch einer Falltür, aber die Zeitung war entweder speziell ausgeschnitten und exakt auf die Öffnung der Falltür aufgelegt oder sie bestand aus Gummi und verfügte über einen verborgenen Schlitz, der groß genug war, eine Person hindurchschlüpfen zu lassen.²⁴

In Méliès' *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* scheint das Tuch dicker zu sein als Seide, und an einigen Stellen im Film scheint es etwas schwierig handhabbar gewesen zu sein. Als Méliès das Tuch hochhebt, nachdem er es über die auf dem Stuhl sitzende d'Alcy gelegt hatte, lässt er einen Teil von ihr unverteckt und sie verschwindet augenblicklich. Ähnlich lässt er eine Ecke des Stuhls offen, als er das Tuch über das Skelett legt und in einem Moment bewegt sich das Tuch, um unsere Sicht auf den Stuhl komplett zu verdecken – in eben diesem Augen-



Abb. 2: Jehanne d'Alcy im Kostüm, auf einer Zeitung stehend. Zu ihrer rechten liegt das Tuch, das ihr Verschwinden verdecken wird und zu ihrer linken ist der Zauberer, der es angeblich bewirkt, Georges Méliès. *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), Detail

²³ Hoffmann: *More Magic* (wie Anm. 21), S. 453 und S. 209f.

²⁴ Vgl. die Illustrationen in Hopkins: *Magic* (wie Anm. 8), S. 42f.; *La Nature* (20.07.1891), S. 176.

blick ist d'Alcy wieder auf dem Stuhl. Diese scheinbar versehentlichen schlechten Handhabungen des Tuchs verraten die Tatsache, dass der Film keine räumliche Illusion ist, sondern ein Trick, der auf der Manipulation von Zeitlichkeit beruht. Wie auf der Bühne ereignet sich das Verschwinden der Frau, bevor die Gesten des Zauberers signalisieren, dass es sich ereignet hat. Ebenso nimmt sie den Platz des Skeletts dann ein, wenn der Zauberer das Tuch über die Knochen zu legen beginnt. Sie bleibt einige Sekunden lang unter dem Tuch sitzen, während er einige Zaubergesten über ihrem Kopf ausführt um das Tuch schwungvoll wegzieht.

Der Stoff, aus dem die Kostüme gemacht waren, die die Frauen in den Aufführungen der *Verswindenden Dame* auf der Bühne und Leinwand trugen, ist ebenfalls von Bedeutung. Charles Bertram (der im August 1886 begann, die Illusion an der Egyptian Hall zu zeigen, kurz nachdem de Kolta sie erstmals in Paris aufgeführt hatte) gibt an, dass seine Assistentin, Mademoiselle Patrice, ein »long white silk Grecian costume, trimmed with gold lace, and with a long yellow silk cloak hanging from her shoulders« trug.²⁵ Dieses Kostüm machte es Mademoiselle Patrice vermutlich einfacher, rasch durch die Falltür zu schlüpfen, nachdem ein »large red silk shawl, seven feet square [...] was lightly placed over her head and tied at the back [...] so as to completely envelope her.«²⁶ Im Gegensatz dazu ist das von d'Alcy in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* getragene Kleid voller, mit Puffärmeln und einem dunkleren Mieder mit Ornamenten im unteren Teil. Das Kleid gehörte vermutlich d'Alcy und war gar kein Theaterkostüm – der Film geht auf den Frühling 1896 zurück und das Kleid, das sie trägt, ist vorteilhaft für die Jahreszeit. Viele frühe Filmdarsteller trugen ihre eigene Kleidung, und Méliès hatte keinen Kostümbestand bevor sein erstes Filmstudio in Montreuil einsatzbereit war.²⁷ In direktem Sonnenlicht aufgenommen, lassen der weiße Stoff und der Tupfendruck von d'Alcys Kleid ihren Unterkörper auffallend vor dem grauen Hintergrund herausstechen, ein Effekt, der an das weiße, getupfte Kleid eines Modells in Monets Gemälde *Femmes au jardin* (ca. 1866) erinnert. Diese Kostümwahl zwingt uns, d'Alcys Auftritt und Abgang von der Szene mit unseren Augen zu folgen und schafft eine merkliche Leere, wenn sie verschwindet. Ein leerer Stuhl und danach ein sitzendes Skelett nehmen im Folgenden die Bildmitte ein, aber keines von beiden füllt die von d'Alcy und ihrem Kleid zurückgelassene visuelle Leere. Wie der kunstvoll bestickte Mantel, den Méliès in *Le Voyage dans la*

²⁵ Bertram: Isn't It Wonderful? (wie Anm. 15), S. 127.

²⁶ Ebd., S. 126.

²⁷ Priska Morrissey: La garde-robe de Georges Méliès: Origines et usages des costumes de vues cinématographiques, in: Gaudreault und Le Forestier (Hg.): Méliès, carrefour des attractions (wie Anm. 13), S. 177–188. Ich danke Priska Morrissey für ihre hilfreichen Antworten auf mehrere Fragen zu Kostümen im frühen Film.

lune (1902) und einigen anderen Filmen trug, sollte d'Alcys Kleid als eine materielle Erinnerung an alles dienen, was in einem so immateriellen und ephemeren Medium wie dem Film greifbar und taktil ist, selbst im Augenblick des Verschwindens.

Einige französische Filmhistoriker sahen in der Positionierung des Schnitts in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* eine unmittelbare Ersetzung der Benutzung einer Falltür im Theater. Georges Sadoul weist darauf hin, dass der Film nicht im Théâtre Robert-Houdin aufgenommen wurde, wo das Licht ungenügend gewesen wäre, sondern draußen, im Sonnenlicht, auf dem Grundstück der Familie Méliès in Montreuil, bevor an dieser Stelle ein Jahr später Méliès' gläsernes Filmstudio gebaut wurde. Sadoul zufolge drehte Méliès auf einer Plattform vor einem relativ einfachen Bühnenbild, hielt die Kamera an und verharrte in seiner Position, während d'Alcy das Blickfeld verließ, und filmte dann weiter, um den Effekt des Verschwindens zu erzeugen.²⁸ Im zweiten Band ihrer *Histoire comparée du cinéma* liefern Jacques Deslandes und Jacques Richard eine Beschreibung dieses Films, die mehr oder weniger dieselbe ist wie Sadouls und zitieren die Impraktikabilität des Drehens im Theater.²⁹ Ebenso repräsentiert Méliès' Einsatz des Stopptricks für Jean Mitry den schlichten Transfer einer Theaterillusion in den Film.³⁰ Solche klassischen Darstellungen vereinfachen Méliès' Technik des Stopptricks grob, indem sie sie fehlerhaft als »stop motion substitution trick« beschreiben. Jacques Malthête bemerkte allerdings 1981:



Abb. 3: Claude Monet, *Femmes au jardin* (ca. 1866), Detail.

Die Kamera an und verharrte in seiner Position, während d'Alcy das Blickfeld verließ, und filmte dann weiter, um den Effekt des Verschwindens zu erzeugen.²⁸ Im zweiten Band ihrer *Histoire comparée du cinéma* liefern Jacques Deslandes und Jacques Richard eine Beschreibung dieses Films, die mehr oder weniger dieselbe ist wie Sadouls und zitieren die Impraktikabilität des Drehens im Theater.²⁹ Ebenso repräsentiert Méliès' Einsatz des Stopptricks für Jean Mitry den schlichten Transfer einer Theaterillusion in den Film.³⁰ Solche klassischen Darstellungen vereinfachen Méliès' Technik des Stopptricks grob, indem sie sie fehlerhaft als »stop motion substitution trick« beschreiben. Jacques Malthête bemerkte allerdings 1981:

²⁸ Georges Sadoul: *L'invention du cinéma, 1832–1897*, Bd. 1 *Histoire générale du cinéma*, Paris 1977, S. 391.

²⁹ Jacques Deslandes und Jacques Richard: *Du cinématographe au cinéma, 1896–1906*, Bd. 2 *Histoire comparée du cinéma*, Tournai 1968, S. 422.

³⁰ Jean Mitry: *Histoire du cinéma: Art et industrie*, Bd. 1: 1895–1914, Paris 1967, S. 117.

This effect [stop camera] is always associated with a splice. [...] I know of no exception to this rule. Every appearance, disappearance or substitution was of course done in the camera but was always re-cut in the laboratory on the negative and for a very simple reason: this trick effect [...] will not work if the rhythm is broken. But the inertia of the camera was such that it was impossible to stop on the last frame of the »shot« before the »trick,« change the background or the characters, and start up again on the first frame of the »shot« after the »trick« without having a noticeable variation in speed.³¹

Der Stopptrick ist die Grundlage fast aller von Méliès geschaffenen filmischen Effekte des Verschwindens und Erscheinens.

Peter Wollen hat Filmtechnikhistoriker dazu angehalten, weniger das Aufnehmen und die Projektion in den Fokus zu nehmen: »Real breakthroughs have been in the technology of film stock, in chemistry rather than mechanics [...] the steady development of stock – chemical rather than optical or electronic – has never been comprehensively chronicled. [...] Even an apparently extraneous and trivial invention like Scotch tape had an enormous impact on editing technique.«³² Der Schnitt war aber nicht nur eine Technik, sondern auch ein physischer und chemischer Prozess. Da augenblickliches Verschwinden kein reiner Kamera-Effekt ist, sondern sozusagen auf Postproduktion beruht, musste Méliès für dessen Erzeugung zwei Streifen Film zusammenfügen. Eine Illustration dieses Vorgangs sehen wir in der Zeichnung, die André Méliès später von seinem Vater anfertigte, der, über einen Tisch gebeugt, eine brennende Zigarette im Mundwinkel und eine Lupe in der Hand, auf einen von einer nackten Glühlampe beleuchteten Filmstreifen schaut und versucht, genau die richtige Stelle für den Schnitt zu finden; eine Schere und eine kleine Flasche mit Chemikalien und der Aufschrift »ACE« stehen in Méliès' Reichweite auf dem Tisch, zusammen mit einem mit Zigarettenstummeln gefüllten Aschenbecher.³³ Laut dem *Handbook of Kinematography* von 1911 »[a] reliable formula for film cement consists of commercial Acetone and Amyl Acetate in equal parts.«³⁴

³¹ Jacques Malthête: Brief vom 1. Mai 1981, zit. in: André Gaudreault: *Theatricality, Narrativity, and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliès*, übers. v. Paul Attalah, mit Tom Gunning und Vivian Sobchack, in: Matthew Solomon (Hg.): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany 2011, S. 42.

³² Peter Wollen: *Cinema and Technology: A Historical Overview*, in: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London 1982, S. 169–171.

³³ Die Zeichnung ist abgedruckt in: *Cinémathèque Méliès 18* (1991), S. 36. Die komische Ironie der Zeichnung ist, dass Méliès père rauchend vor einem Schild sitzt, auf dem steht »Défense formelle de fumer«, gezeichnet »G. Méliès.« Nitrofilm ist bekanntlich hochentzündlich.

³⁴ Colin N. Bennett: *The Handbook of Kinematography: The History, Theory, and*

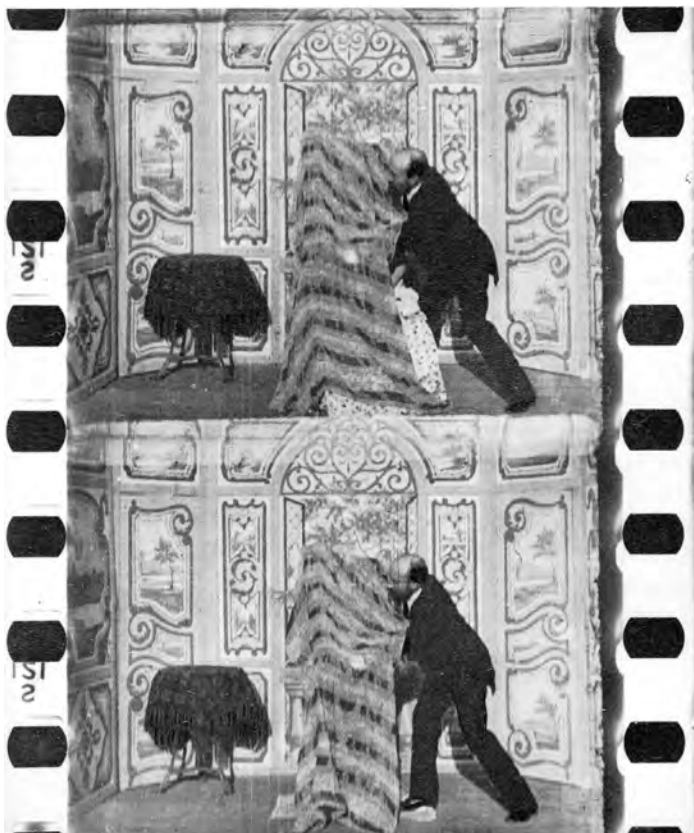


Abb. 4: Die für den Stopptrick notwendige Montage in einer Filmkopie von *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, der Jehanne d'Alcy während der Projektion auf der Leinwand verschwinden lässt.

Als unmittelbarer Beleg für den physischen Montagevorgang können die erhaltenen Positivabzüge von Méliès' Marke *Star Films* angesehen werden. Die sichtbaren Schnitte in diesen Abzügen offenbaren, wie Méliès' wichtigster Trick entstand, wenn diese Methode auch weit davon entfernt war, geheim zu sein. *The Handbook of Kinematography* ist einer der vielen Orte, wo man sie unter der Überschrift »joining films« findet. Für einen Schnitt musste man den Filmstreifen zuerst etwas hinter dem gewünschten Bild schneiden und die Emulsion abkratzen. Nachdem die Rahmenlinien und die Perforationslöcher sauber ausgerichtet und Film-

Practice of Motion Photography and Projection (1911), London 21913, S. 217, meine Hervorhebung.

kitt aufgetragen worden war, konnte ein anderer Filmstreifen darübergelegt und angeklebt werden.³⁵ Diese Überlappung erzeugte eine dicke Verbindungsstelle, die eine auf folgenden Generationen von Positivkopien sichtbare Spur hinterließ.³⁶

Wie Zelluloid waren die im Filmkitt verwendeten Chemikalien Produkte der modernen organischen Chemie, wie sie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts von einer Anzahl multinationaler Unternehmen entwickelt und industrialisiert wurde. Wirtschaftshistoriker Michael G. Smith beschreibt das als die »industrialization of chemicals«, die sich in Frankreich mit der zweiten industriellen Revolution ereignete.³⁷ Moderne Zauberei mag von Maschinen erzeugt worden sein, aber sie ist zum großen Teil aus industriellen Materialien und Chemikalien gemacht. Erwähnenswert ist, dass die künstlichen Rauchwolken, die Méliès häufig in Verbindung mit gefilmten Effekten des Verschwindens verwendete, und die Anilinfarben, die Mannschaften von Koloristen sorgfältig Bild für Bild auf Zelluloidpositivabzüge auftrugen, ebensolche Produkte der modernen organischen Chemie waren, die im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in großen Mengen hergestellt wurden.

Analoge Filmprojektion basiert auf einer kontinuierlichen Alteration projizierter Standbilder und eines Sekundenbruchteils Dunkelheit auf der Leinwand, wenn die Blende die Linse verdeckt. In *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* wird diese Alteration als eine von Leben und Tod thematisiert: d'Alcy wird durch ein Skelett ersetzt, einen Moment später ersetzt sie wiederum das Skelett; die Verwandlungen werden von einem Schleier verdeckt, der d'Alcy und das Skelett jeweils für einen Augenblick unsichtbar macht – nicht unähnlich der Blende, die hinter der Linse des Projektors flackerte, der den Film zeigte. (Méliès muss mit dem Mechanismus vertraut gewesen sein, da er einen von Robert W. Pauls Projektoren auseinandernahm, um ihn zu einer Kamera umzubauen.³⁸) In seinen Memoiren behauptete Méliès, dass *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* die erste seiner »vues extraordinaires« gewesen sei.³⁹ Méliès' Artikel »Les Vues Cinématographiques« von 1907 liefert allerdings einen aufschlussreicheren Bericht dessen, was er als »la première idée d'appliquer le truc au cinématographe« beschreibt:

³⁵ Ebd., S. 220–222.

³⁶ Siehe z. B. die in *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination* 7 abgedruckte Bildvergrößerung eines Abzugs von *Le Voyage dans la lune*.

³⁷ Vgl. Michael Stephen Smith: *The Emergence of Modern Business Enterprise in France, 1800–1930*, Cambridge, Mass. 2006.

³⁸ Laurent Mannoni: 1896, *Les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès*, in: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.): *Méliès, magie et cinéma*, Paris 2002, S. 117–133.

³⁹ Georges Méliès: *La Vie et l'œuvre d'un pionnier du cinéma (1935)*, hrsg. v. Jean-Pierre Sirois-Trahan, Paris 2012, S. 46.

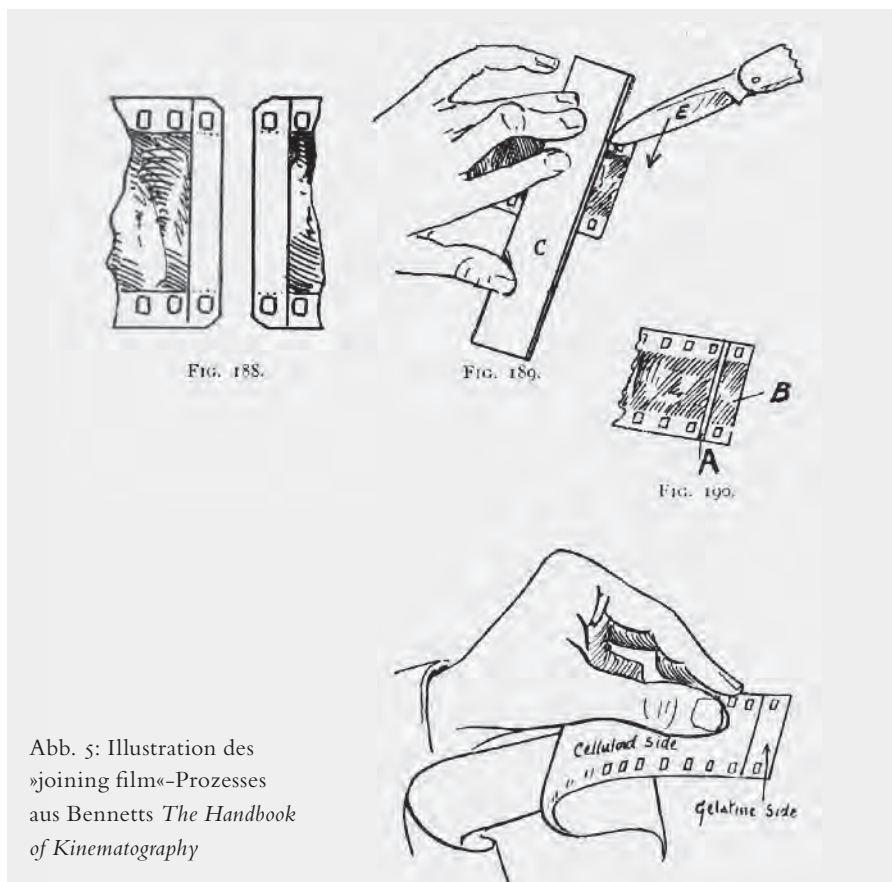


Abb. 5: Illustration des »joining film«-Prozesses aus Bennets *The Handbook of Kinematography*

Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la Place de l'Opéra: une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit *truc à arrêt*, était trouvé, et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes, et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès.⁴⁰

⁴⁰ Georges Méliès: Les Vues cinématographiques, in: Roger Aubry (Hg.): Annuaire général et international de la photographie 16, Paris 1907, S. 385.

Diese Anekdote über den Ursprung des »truc par substitution, dit *truc à arrêts*« (Mé-liès' Hervorhebung) ist zwar von Kennzeichen der Fiktion durchzogen, aber was Méliès ausdrücklich angibt ist, »la bande« sei »ressoudée« gewesen. Folglich war der Effekt nicht einfach das Ergebnis eines Anhaltens der Kamera.

Die hier den Lesern angebotene Anekdote ähnelt einer anderen, häufig wiederholten (und noch fadenscheinigeren) Geschichte aus den Kindertagen des Kinos, die Martin Loiperdinger zurecht als den »Gründungsmythos« des Kinos beschrieben hat: die unendlich nacherzählte Geschichte von den Zuschauern, die vor der namensgebenden Ankunft der Eisenbahn in *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Lumières fliehen.⁴¹ Die häufig thematisierte Genderthematik in Méliès' Geschichte vom Place de l'Opéra (die durchaus eine feministische Analyse in der Art von Lucy Fischer und Karen Beckman verdient) einmal beiseitegelassen, legt die Verwandlung der Straßenbahn in einen Leichenwagen auch eine allegorische Lesart nahe, die mit der Verwandlung einer lebenden Person in ein Skelett in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* kongruiert.

Diese Spannung zwischen Leben und Tod war Bestandteil der chemischen Zusammensetzung des Zelluloidfilms, auf dem *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* ursprünglich aufgezeichnet, kopiert und vervielfältigt wurde.⁴² Wie ein 1913 erschienenes Buch über die Nitrozelluloseindustrie erklärte: »Broadly speaking, the framework of the individual cell – the predominating constituent of plant tissues – the structural basis of all vegetable organisms – is cellulose. It is the plant itself minus its protoplasmic contents.«⁴³ Zelluloid war der Stoff des Lebens selbst. Es mag zwar nicht lebendig gewesen sein, aber es war nicht verschwunden. Stattdessen war es in Film verwandelt und mit fotografischer Emulsion beschichtet worden – und wurde von der Kamera und dem Projektor mit neuem Leben auf der Leinwand erfüllt.

Aus dem Englischen von Katharina Rein

Bildnachweis

Abb. 1: *La Nature* 946 (18. Juli 1891), S. 176.

Abb. 5: Colin N. Bennett: *The Handbook of Kinematography: The History, Theory, and Practice of Motion Photography and Projection* (1911), London ²1913, S. 221.

⁴¹ Martin Loiperdinger: *Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*, übers. v. Bernd Elzer, in: *Moving Image* 4/1 (2004), S. 98–118.

⁴² Ich danke Katy Peplin für diese Anregung im Anschluss meiner Präsentation einer früheren Version dieses Artikels in einem Kolloquium des Department of Screen Arts and Cultures an der University of Michigan am 9. April 2015.

⁴³ Edward Chauncey Worden: *Nitrocellulose Industry: A Compendium of the History, Chemistry, Manufacture, Commercial Application and Analysis of Nitrates, Acetates and Xanthates of Cellulose as Applied to the Peaceful Arts*, Bd. I, New York 1911, S. 1.

im auftreten / verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo

Bettine Menke

ERSCHEINEN UND VERSCHWINDEN sind in Bezug auf das Theater sehr konkrete Operationen des Auftretens und Abtretens. Sie sind als physische zugleich symbolische, wirklichkeitsgenerierende und -setzende Operationen. Auftreten ist In-Erscheinung-Treten im Übertritt über die Schwelle des Schauplatzes und als solches – wie das Abtreten auch – auf die Grenze zwischen *on-* und *off-stage* bezogen. Jedes Auftreten muss wie das Abtreten diesen Bezug verhandeln und sucht zugleich die Bindung ans *off* des *backstage* vergessen zu machen. Das geschieht im Prozess der Etablierung von dramatischen Personen und einem homogenen szenischen Zeit-Raum, als dessen Grammatik sich auch dessen Bezug auf die *anderen* Räume und Zeiten jenseits der Bühnenschwelle eingeschrieben haben soll. Auftritte ermöglichen Vorgänge des Sich-Zeigens und des Wahrnehmens allein in der Bindung ans Anderswo, das nicht nur als innerdiegetisches *off* sondern auch als faktische Räume jenseits des begrenzten Bühnenraums, als a-symbolische diffuse oder ungestalte Räume zu denken ist. Daher fügt der Auftritt sich nicht der hierarchisierenden Entgegensetzung von Erscheinen und Verschwinden, sondern ist vielmehr ein riskanter und instabiler *Vorgang zwischen* Erscheinen und Verschwinden.

Zeitgenössische Theaterarbeiten entziehen dem Zuschauer oftmals einen Großteil ihrer Darbietung und machen Backstagebereiche durch vermeintliche Video-Live-Übertragungen aus dem *off* sichtbar. Dem gibt René Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* eine spezifische Ausprägung, indem die Darsteller beim Abgehen von der Bühne auf ein Filmset gelangen. Bei den Übertragungen aus dem *off* handelt es sich keineswegs um die kontinuierliche Ausweitung der Sichtbarkeit, und – trotz der Klage: »Das war doch mal Tradition, dass man von der Bühne abgehen konnte ...«¹ – um keine Illustration der Schwierigkeit zu verschwinden. Vielmehr verhandelt die theatrale Präsentation mit ihrem geteilten und heterogen gefügten Ort ihr Verhältnis zum Anderswo.

¹ René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital*, in: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Stücke, Texte Interviews, Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 171–224, hier S. 211.

Auftritte erfolgen in einen Raum, der und dessen ihn konstituierende Grenzen bestimmen, was in Erscheinung treten kann. Jeder Schau-Raum ist, als durch seine Begrenzung konstituierter, auf andere Räume angewiesen, aus denen er »gespeist« wird. Schwellenfiguren haben für Schauräume die Funktion, deren Bezug auf den *anderen* Raum im Bild zu reflektieren.² Anders als die Schwellenfiguren der Tafelgemälde kommen auf die Theater-Bühne Figuren nicht nur aus einem innerdiegetischen, bereits von innen angeeigneten Außenraum, sondern vielmehr auch aus einem *anderen off*, dem *backstage*.

In-Erscheinung-Treten ist als Auftreten stets auch ein physisches Eintreten, das die symbolische Schwelle aus dem *off* quert. Jeder Zutritt über die Schwelle manifestiert die Bindung des gerahmten Schauplatzes und des in diesem Rahmen als »jemand« Erscheinenden ans *offstage*. Insofern birgt jeder Auftritt, ohne den es auf der Theaterszene nichts zu sehen gäbe, eine *Krise* der Darstellung, eine Krise im und des Auftritt(s).³ Mit diesem Eintritt in den Sichtraum der Zuschauer ist die »Gefahr zufälliger Ankünfte und wilden Erscheinens« verbunden.⁴ Die Frage: wie kommen die Personen auf die Bühne? richtet sich nicht auf »etwas« nun auf der Bühne Befindliches, was *vor* der Schwelle schon gegeben wäre. Was in Erscheinung tritt und als *dramatis persona* auftreten soll, wird *im Passieren* hervorgebracht worden sein. Umgekehrt führt jeder Auftritt jemanden oder *irgendwas* strukturell Fremdes über die Bühnenschwelle,⁵ was in Funktion einer kohärenten Handlung möglichst umgehend schon gar nicht mehr als solches, als kontingente Unterbrechung bemerkt, vielmehr dem dramatischen Rahmen integriert werden soll. Auch das Verschwinden vom Schauplatz muss sich als Abtreten in diesem Rahmen halten, darf nicht den Abgrund eines nicht von der Handlung her erschlossenen anderen Raumes öffnen. Formen und Formate, die das Hervortreten, Sichtbarwerden und theatrale Sprechen von Figuren und Personen regeln, geben Aufschluss darüber, welchen Bedingungen sich eine Figur unterwirft, wenn sie auftritt, wenn sie über die Schwelle tritt und sich als etwas zu sehen gibt, und wie das Abgehen zu verstehen ist.

² Beate Söntgen: *Ins Bild kommen, im Bild sein. Versuch über den Auftritt in un-/bewegten Bildern*, in: Juliane Vogel und Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 189–215, hier S. 189f.; zur Argumentation hier vgl. in diesem Band Bettine Menke: *Suspendierung des Auftritts*, in: ebd., S. 249–275.

³ Vgl. Juliane Vogel: »Who's there?« *Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater*, in dies., Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne (wie Anm. 2)*, S. 22–37, hier S. 28, 26ff.

⁴ Ebd., S. 23 f.

⁵ Vgl. Juliane Vogel und Christopher Wild: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, in dies. (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne (wie Anm. 2)*, S. 7–20, hier S. 10f.

Das Vorkommen auf der Bühne ist ein *Vorkommnis*, das nicht es ›selbst‹, leer bleiben kann, sondern jemanden hervorgebracht haben muss, der sich als Gesicht der Rede etabliert. Die Figuration der Unterbrechung soll das, was sich zeigt, damit es nicht *irgendwas Unlesbares*: Störstellen, Flecken wäre,⁶ als eine dem Dargestellten sich fügende *dramatis persona* verstehbar machen. Sie vollzieht sich in Abspaltungen, in Ausschlüssen der Kontingenzen (der Physis) und allein derart als Integration im Rahmen des Dramatischen. Sie hat statt als ›Zusammenfügung‹ der Szene »zu neuer Einheit, zum Gesamtbild einer neuen Situation« (so Beate Söntgen), dies aber *im* Vollzug des Auftretens: über die ganze »temporale Erstreckung« des theatralen Geschehens.⁷

Was in den szenischen Raum gelangt, bedurfte der *Bewegung* aus dem *off*, die, auf die Bühne führend, unterbrochen wird. Das theatrale ›Vor-Ort-Sein‹ ›ist‹ allein, so Samuel Weber, »in und als diese Abgebrochenheit« und daher »nicht allein das stabile Resultat der Unterbrechung«, sondern »impliziert in der Bewegung, die Bewegung sistiert«,⁸ indem die Bewegung figuriert, ein fiktiver Zustand (der Person) ›vor Ort‹ hervorgebracht wird, in dem die Bindung ans *off* vergessen wäre. Aber »everything that takes place on stage relates, constitutively, to what has taken and will take place off-stage [...]. Every speech on stage is already an echo of itself and a response to other parts, inscribed elsewhere.«⁹ Was im dramatischen Theater auftretend als Jemand, als erkennbare Person sich ›hier‹ auf der Bühne präsentiere, »[is] never just on the stage but always somewhere else as well‹: wie alles Geschehen ›vor Ort‹ an das ausgeschlossene *anderswo* verwiesen: »split between [...] both here and everywhere«¹⁰, zwischen – und sowohl – hier und überall »elsewhere«. Was theatral ›vor Ort‹ ›ist‹, ist »strukturell« »nie ganz in sich abgeschlossen«, nicht als es selbst präsent.¹¹ Am »taking place« des Theaters macht Weber die nicht-abgeschlossene Zeitlichkeit kenntlich.¹²

⁶ Von Chaosstelle spricht Gabriele Brandstetter: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung, in: dies., Sibylle Peters (Hg.): *de figura*. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München 2002, S. 247–264, hier S. 247f.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 365f.

⁸ Samuel Weber: *Vor Ort*. Theater im Zeitalter der Medien, in: Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf (Hg.): *Grenzgänge*. Das Theater und die anderen Künste, Tübingen 1998, S. 31–51, hier S. 33f.

⁹ Samuel Weber: *The Incontinent Plot (Hamlet)*, in: Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München 2006, S. 233–252, hier S. 236.

¹⁰ Ebd., S. 237. Das kennzeichnet dramatische Personen wie Gespenster.

¹¹ Weber: *Vor Ort* (wie Anm. 9), S. 34.

¹² Samuel Weber: *Introduction: Theatricality as Medium*, in: ders.: *Theatricality as Medium*, New York, NY 2004, S. 1–30, hier S. 7.

Jeder Auftritt wird im Übertritt in den dramatischen Rahmen das durch diesen ausgeschlossene *off*: anderswo, mit- und einschleppen. Derart zeigt sich im Auftritt die Bindung des im Schauraum sich Zeigenden ans *off*, und zwar sowohl das des *backstage*, konkrete andere Räume mit anderen Zeiten, aus denen das Geschehen »vor Ort« sich speist, alle Bewegungen auf die Szene kommen, denen alle auftretenden Personen als Gespenster der Skripte, als kontingente Effekte von Wiederholungen, Proben usw. verhaftet sind, als auch das *off* des strukturell Nicht-Sichtbaren, Diffusen, Ungestalten – vor und diesseits der darstellenden Figuration. Das »im Rahmen« des theatralen Geschehens Auftretende bleibt an diesen Rand, an das Ungestalte zurückverwiesen, aus dem alle Gestalten stammen müssen – an jenes Toten-Reich, aus dem »Stimmen« zu ihrem Auftritt auf die gegenwärtige Szene exzitiert werden mögen, das im *off* liegend, knapp hinter dem Bühnenrand vermutet werden muss. Dieser Bezug macht den Raum der Darstellung zu einem der Geister-Beschwörung.¹³

»Was machen wir denn jetzt? Was wird denn jetzt gleich erscheinen, wenn sie auf der Bühne erscheint?«, fragt irgendeiner / in Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* (203). »Sie ist da!«, sind die ersten Worte des Pollesch-Stücks (173), aber wer? Es bleibt »in der Schweben«, ob hier »etwaige[...] Personen eines Dramas« dargestellt werden.¹⁴ »Was ist das? Wer ist diese Frau?« (174) – evoziert die ersten Worte von Shakespeares *Hamlet*: »Who's there?« wird die mit jedem Auftritt verbundene Frage ausgegeben, werden durch einen Wächter »questionable shapes« an der Bühnengrenze zur Selbst-Identifizierung aufgefordert, jene Operationen aufgeführt, mithilfe derer »die grenzenlose Population [dieser] [...] unrealisierten Gestalten, die im *off* des Theaters ein namenloses Dasein führen, in den Modus der Kenntlichkeit überführt« werden.¹⁵ Der Auftritt auf die Theaterbühne, in dem figuriert werden muss, was hier sich zeige, damit dieses nicht *irgendwas* Unverständliches sei, ist ein instabiler, nicht resultathaft abgeschlossener sich »vollendender« Prozess, dessen Abschluss sich aufhält in der »temporalen Erstreckung«, in der das theatrale Geschehen in flüchtigen und transitorischen Figurationen sich vollzieht, »so daß einiges schon versinkt, während neue Momente sich eben erst ankündigen«: Die im Auftreten konstituierte dramatische Person, »ist« stets noch im Aufschub: »in der *Ankunft*«. ¹⁶

¹³ Vgl. Günther Heeg: Szenen, in: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i. Br. 1999, S. 251–269, hier S. 254f.; Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 361, 282.

¹⁴ Diedrich Diederichsen: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. René Polleschs kulturtheoretisches Theater erfindet die Serienkunst neu, in: Theater heute 3/2002, S. 56–63, hier S. 58.

¹⁵ Vgl. Vogel: »Who's there?« (wie Anm. 3), S. 27, 30–34.

¹⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 442f., 365f.

Auftreten ist *im* Vollzug, im Verzug,¹⁷ solange das Theaterstück fort dauert. Die Scheidung der Figur vom Grund ist nicht durchgesetzt, sondern die Figur bleibt zurückgebunden an den diffusen Grund des Möglichen, aus dem sie vortreten, sich konturieren müsste und sich doch – *im* Geschehen – nicht endgültig ablöst. Vielmehr bleibt sie – auf der Schwelle – *virtuelle* Nicht-/Personen,¹⁸ nicht gelöst von, unter Schatten potentieller anderer Leben als ihrem unentscheidbar tiefen Grund als einer unbestimmten *Reserve* möglicher Leben und Reden.

Die Anordnung des *on* und *off*, die das Zeigen und Sehen im Theater in der unauflösbaren Relation von An- und Abwesendem bestimmt, wird mit und auf dem Theater verhandelt. Wenn gegenwärtige Theaterarbeiten oftmals das Geschehen »vor Ort« – mindestens in großen Teilen – der Sicht der Zuschauer entziehen,¹⁹ so ist das keine beschwerliche oder gar ärgerliche Marotte. Das Theater ist vielmehr seit der Antike bestimmt durch die in der theatralen Präsentation ausgetragene Relation des Gesehenen zum Nicht-Sichtbaren, zum »hier« Abwesenden. Diese Relation wird im antiken Theater durch die *Skene* artikuliert, eine Zeltwand, dann ein »steinernes Bühnenhaus«, das die Spielräume »nach hinten begrenzt« und »gleichzeitig« als nicht-einsehbarer Ort für Zurüstungen und »Hintergrund des Spiels«, als Außenwand des »Hauses«, fungierte. »Die »Realität« der griechischen Theaterszene ist nicht einfach gegeben, sondern in der Relation zum Abwesenden fundiert«: »Die antike Szene konstituiert sich gerade durch optische Vorenthaltung dessen, wovon wortreich berichtet wird«,²⁰ und dem Platz der theatralen Präsentation ist mit der *Skene* ein anderer Raum des *verborgenen* Inneren eingefügt. Solche Einfügungen von Vorrichtungen des sichtbaren Vorenthalts von Sichtbarkeit auf dem »Schauplatz« kennen wir etwa als die Mülltonnen in Samuel Becketts *Endgame* oder als die gegenwärtig vielfach die Bühne einnehmenden geschlossenen Container (z. B. von Frank Castorfs Dostojewski-Theater wie auch Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital*), aus deren der Visibilität entzogenen Inneren auf daneben angebrachte Screens übertragen wird.

Diese geläufige Neu-Installation der Bühne, die das in Teilen *hinter* die die Szene begrenzende Rück-Wand entzogene Geschehen durch Video-Live-Übertragungen supplementiert, führt Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital*²¹ in einer

¹⁷ Vgl. Menke: Suspendierung des Auftritts (wie Anm. 2), S. 251; Weber: Vor Ort (wie Anm. 8), S. 45 f.

¹⁸ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 442; vgl. Weber: Vor Ort (wie Anm. 8), S. 41.

¹⁹ Vgl. André Eiermann: Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste, Bielefeld 2009, S. 13.

²⁰ Heeg: Szenen (wie Anm. 13), S. 253, 255.

²¹ Den Titel motivieren RAF-Dokumentationen, in denen Kapitalisten auf Sofas sitzen und über Liebe reden, statt übers Geld (Liebe ist kälter als das Kapital, S. 182 ff.).

spezifischen Lesart aus: Die Darsteller gelangen beim Abgehen von der Bühne u. a. durch die Türen der konventionellen Rückwand auf Film-Sets: »F: Ich spiele irgendwas, und wenn ich abgehen will, dreh ich einen Film. Wir schieben unsere Körper dauernd von der Bühne vor eine Kamera und wieder zurück.« (181) Den Darstellenden ist zwar einerseits *das* Verschwinden versagt, das in bipolarer Opposition zum Erscheinen aufgefasst würde. Sie bleiben dem Zuschauer-Blick ausgesetzt,²² was in immer wiederholten Formeln beklagt wird: »Das war doch einmal Tradition, dass man von der Bühne abgeht und dann war man in der Wirklichkeit!« (211). Andererseits aber: Tritt hier denn überhaupt irgendjemand Bestimmtes, Konturiertes, Wiedererkennbares in Erscheinung?

Dass man im *backstage* nicht in der Wirklichkeit, sondern im Filmdreh sich findet, das ist zum einen ein Kommentar zum Backstage-Film, hier Cassavetes *OPENING NIGHT* (1977), dessen Anordnung realisiert wird, indem sie aufs Theater »zurückgeholt« wird. Dies geschieht in einer theatralen Installation, die zum andern als eine spezifische Ausprägung der aus einer Fülle von Theaterarbeiten bekannten Verkoppelung von vorenthaltener Visibilität »vor-Ort« und (vermeintlichen) Video-Live-Übertragungen aus dem *backstage* auf zusätzlich installierte *screens*, die theatrale Präsentation verhandelt. Wenn hier hinter der Bühne, wenn man von ihr abgeht, Filme gedreht werden, nicht etwa wie in Backstage-Filmen gefilmte Realität angesiedelt ist, dann wird mit der geläufigen Anordnung der Backstage-Filme die des Theaters kenntlich. Bekanntlich proben in *OPENING NIGHT* Schauspieler an einem Stück, das in New Haven seine Test-Aufführungen erfahren soll, dabei fällt die von Gena Rowlands verkörperte Schauspielerin Myrtle Gordon aus der Rolle und hin, bleibt aus usf., ein »Krisenfall« für die dargestellte Theaterproduktion, »nicht aber für den Film«, für den dieser »bestens auf[geht] im Psychodrama um die alternde Diva Myrtle Gordon.«²³ In *Liebe ist kälter als das Kapital* sagt K. (die auch deklariert: »ich bin Liv Ullmann« (174)): »als Frau, die sich daneben benimmt, bin ich das Ereignis« (179), C: »Alles, was gedreht wird, sind nur Erfolgsgeschichten. Es ist ganz egal, was so ein Film erzählt. Wenn er Erfolg hat, erzählt er nur die Erfolgsgeschichte der Beteiligten.« (185). Mit *OPENING NIGHT* wird ein Darstellungs- und Wahrnehmungs-Modell berufen, indem es beklagt wird: »Ich werde hier dauernd mit Psychologie neutralisiert« (189), die »Revolte« werde derart immer zum »Opfergang« (179), dem die »Beeindruckungsmaschine«

²² Patrick Primavesi: Schauspielen (das gab es doch mal) bei René Pollesch, in: Jens Roselt und Christel Weiler (Hg.): Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten, Bielefeld 2011, S. 157–176, hier S. 165.

²³ Christian Rakow: Das machen die öfters, Stückkritik zur Aufführung von *Liebe ist kälter als das Kapital* im Rahmen der 33. Mülheimer Theatertage 2008, <http://www.nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier5/stueckkritik> (01. 10. 2015).

(186) dient (– oder umgekehrt?), die von OPENING NIGHT nicht nur als die des Broadway-Theaters (an den das Stück nach seiner Voraufführung am Rande gehen soll) thematisiert wird, sondern an der der Film selbst mit seinen berühmten SchauspielerInnen, insbesondere Gena Rowlands partizipiert.

»S [als deren Rolle »Myrtle Gordon« angegeben ist]: ... und ich bedeute dann nur eine Frau, die Ärger macht, weil sie sich nicht schlagen lassen will. Und alles nur, weil ich das Leben bedeuten soll! Meine Revolte muss doch nicht immer zum Opfergang werden!« (212)

Hinter der Bühnen-Rückwand, die die Szene begrenzend erstellt, die mit ihren Türen und Treppen oder auch Fensteröffnungen, dem Geldautomaten usw. mehr oder auch weniger ordentliche Auftritte und Abgänge ermöglicht (Abb. 1), ist, anders als Backstage-Filme es wollen, nicht die gefilmte Realität angesiedelt, sondern werden angeblich Filme gedreht.



Abb. 1: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

Genauer aber wird dort – trotz eines umfänglichen verbalen Apparats des »Films«²⁴ von Filmen wie »CDU – unsere [oder »meine«] Welt ist die richtige« (180, 199), »RAF der Wüstenfuchs« (178, 181), »Monströse Versprechen« (175, 191), »Die unglaubliche Geschichte des geschrumpften Mister C« (215 ff.) u. a. – mit Videohandkameras aufgenommen und direkt-übertragen (»S: das war doch mal anders. Hier wurden doch mal richtige Filme gedreht. Und was gibt es jetzt? Praktikanten mit Handkameras da draußen! Die kreativ ihr Elend verwalten!«

²⁴ Aufgerufen wird die Zusammengesetztheit des Films und der filmischen Realität: Ton, Kamera, Maske, Wind (Pollesch, Liebe ist kälter als das Kapital, S. 175, 178), die auf Zerlegung beruht, durch disjunktive Klappen: 17/3, die 2. (S. 178 u. ö.), 16/7, die 8. (S. 199), »und cut« (S. 175, vgl. 182).

(185)), sonst würden wir, im Theater sitzend, von dort jetzt gar *nichts* zu sehen bekommen.

»Das war doch einmal Tradition, dass man von der Bühne abgeht und dann war man in der Wirklichkeit«; die Grenze, die als klare Trennung der Orte, als anachronistische Topologie des Theaters von Backstage-Filmen behauptet wird,²⁵ um mit dem *backstage* die theatral gesteigerte Wirklichkeit, die Wirklichkeit gesteigerter Theatralität, für die die Hysterie der Schauspielerin steht, in Anspruch zu



Abb. 2: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

nehmen,²⁶ ist bestimmend für das dramatische Darstellen von jemandem oder etwas, dessen Rahmenbedingungen hier, indem dieses Konstrukt *in* den Bühnen-Raum und ins theatrale Geschehen gestülpt ist, verhandelt werden. Dies geschieht durch die gegen diese verstoßende Anordnung *im* Bühnenraum, in der videoapparative Bilder, von der »Rückseite«²⁷ der Szene, aus dem traditionellen *backstage* (irgendwo ist dort auch eine Garderobe, *der* Zurüstungs- und Durchgangsraum installiert) zu sehen gegeben werden (Abb. 2).

»K: Was ist denn mit der Realität passiert? Die war doch immer hier hinten. [...] Ich kann so nicht spielen, wenn du immer die Regeln kaputt machst, auf denen unsere Realität basiert. Man konnte doch mal von der Bühne abgehen, das war doch Tradition.« (176)

Lädiert werden, so heisst es, die Spielregeln des Theaters, die einen begrenzten und abgeschlossenen Zeit-Raum schaffen, um so etwas wie die Darstellung ›einer Welt‹, ›eines Lebens‹ zu ermöglichen; das wäre eine Weise »unsere Realität«: als dargestellte, zu verstehen. Abgrenzend müsste gesichert werden können, was ›dazu gehört‹, was als etwas, als dramatische Person und deren Handlung zu sehen ist,

²⁵ Vgl. Stefanie Diekmann: Backstage. Konstellationen von Theater und Kino, Berlin 2013, S. 21, 29f., 89, 95ff.; vgl. 107ff.; nicht nur wird das Theater auf eine überkommene Raumordnung festgelegt, sondern der Backstage-Film macht umgekehrt *sein* filmisches Operieren vergessen (S. 71–76; zu *OPENING NIGHT* vgl. S. 38f., 97f. u. ö.).

²⁶ In *OPENING NIGHT* tritt für: »I have lost the reality of reality«, so Gena Rowland als Myrtle Gordon, die ganze »Beeindruckungsmaschine« der Film-Schauspielerin ein (Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 175).

²⁷ Diese macht das Theater aus, vgl. André Bazin: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 189f., 191f.

und entschieden werden können, was jetzt, etwa als bloße Zufälle, *nicht* ›dazu‹, *nicht* zum Schau-Spiel gehört: »Realität, die war doch immer *hier hinten*«; das wäre die andere Weise »unsere Realität« aufzufassen (Abb. 3).

Wenn man ›nicht mehr‹ »von der Bühne abgehen« kann, die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht gesichert ist, dann wird umgekehrt auch so etwas wie eine dargestellte »Wirklichkeit« nicht konsistent etabliert, die als ›unsere‹ wiedererkennbar sein sollte. *Das* sollte die berühmte fiktive vierte Wand, nach Diderot, als Schirm zwischen Darstellungsraum und Zuschauerraum sichern, mit dem die Wahrnehmung der imaginären geschlossen dargestellten Welt im Modus der Projektion, ungestört von allen Kontingenzen hier und jetzt im Theater, gedacht wurde.



Abb. 3: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

»B: Hier wird nur Identität geregelt, aber damit komm' ich bei dir nicht weiter, du ziehst dich jeder Spielregel und jedem narrativen Ideal von Identität, diesem Spiel, das uns einen Zusammenhang verleihen soll. Aber vielleicht gibt es keinen. [...]

S: Wie soll ich denn auch zusammenhängen, wenn ich hier vorne irgend was spiele, und dann geh ich nach hinten und dreh einen Film? Das geht doch gar nicht.« (195)

Die andere Anordnung der Bühne und ihrer Räume versagt die Konstitution eines geschlossenen Darstellung-Raums und damit das dargestellte in sich zusammenhängende ›Leben‹. Im Gefüge sichtbarer und nicht-sichtbarer Räume (und Flächen), von Ab- und Anwesenheiten ist kein ›geltender‹ Darstellungs-Zeit-Raum lokalisierbar, sind seine Begrenzungen, damit auch Anfang und Ende ungewiss.

»C.: Und jetzt sollte es doch losgehn, oder? Oder aus sein? [...] Aber ich bin so verunsichert, wenn ich hier nie weiß, geht's jetzt los oder hört's jetzt auf? Ich renn dauernd zwischen Film und Theater hin und her und frag mich dauernd, wann es denn endlich losgeht.« (194)

Auch wenn zum pantomimischen »sie ist da!« in der zweiten Minute (Abb. 4) Smusikalisch der *große* glänzende Herrscherauftritt einzitiert ist, ist hier – bevor als nächste Worte »Du gehst jetzt raus« gesprochen werden, vergehen 16 Minuten – *im*



Abb. 4: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

in dessen Rahmen jemand auftreten und sich als dramatische Person etablieren würde. Was zu sehen ist, ist – wie auf der Probe, als die *Liebe ist kälter als das Kapital* sich zuweilen aus gibt (203) – die »gezeigte Einübung in etwas, von dem man noch nicht weiß, was es sein wird«,²⁸ wie vielleicht immer auf dem Theater (worüber eventuelle Kenntnis von Skript oder Literaturgeschichte nur hinwegtäuscht).

Hier wird das Modell der dramatischen Darstellung, der darstellenden Verkörperung, deren Regulierungen die hier »draußen« sich Zeigenden (oder die Schauspieler/innen?) zu folgen, demzufolge sie sich selbst zu disziplinieren hätten, angesprochen, als verlorenes ebenso wie als doch wiederkehrend auferlegtes (und zwar durch alle möglichen Mündler) beklagt – und überall suspendiert. Um der Darstellung willen darf, was auf der Bühne in die Sicht der Zuschauer gebracht wird, nicht als eingeschleppte Kontingenz der Physis und der Leben begegnen. Im Sinne der Verpflichtung auf die darstellende Verkörperung (der Reden) muss fortwährend versucht werden, die Scheidung zwischen allem Möglichen sichtbar und vernehmbar werdenden und dem, was der Darstellung angehöre, durchzusetzen, die aber doch hinsichtlich des theatral (Sich-)Zeigenden, und suche dieses auch noch so sehr dem Modell des Dramatischen sich zu beugen, nie gesichert werden kann.

»S: NEIN! NEIN! Man kann mir doch nicht sagen irgendeine Rolle, mit der ich mich identifizieren soll, verweist auf die Wirklichkeit. Die verweist immer nur auf Theater. [...] Das zielt aufs Theater, wie der Polizeistaat, der will, dass ich mich auf meine Rolle

²⁸ Bettina Brandl-Risi: »Ich bin nicht bei mir, ich bin außer mir«. Die Virtuosen und die Imperfekten bei René Pollesch, in: Roselt, Weiler (Hg.): *Schauspielen heute* (wie Anm. 22), S. 137–155, hier S. 146.

diszipliniere, dass mein Körper von meiner Subjektivität diszipliniert wird, der Polizeistaat, der beim Besuch des Schahs aus der Rolle fällt.« (209)

So herum-redend werden übers ›aus der Rolle Fallen‹, das, den Plot von *OPENING NIGHT* bestimmt,²⁹ die dramatische Darstellung und die »Evidenz des Sichtbaren«³⁰ der Realität unter dem Namen »Polizeistaat« als fragliche analog geführt. ›Aus der Rolle fallen‹, das wäre, so heisst es, »eine zusammengebrochene Realität« (die darstellend errichtet werden musste) (176, 190 ff.).

»S: Vielleicht brauchen wir wieder den Besuch vom Schah, um den Polizeistaat zu sehen, der sich hier so offensichtlich gegen seine Staatsbürger richtet. Diese Irritation, die unsere unausgesprochenen sozialen Regeln oder Realität zusammenbrechen lässt. Vielleicht brauchen wir die? [sic!] Regeln, die ansonsten so unsichtbar bleiben. C: Solltest du dich jetzt nicht mit deiner Rolle identifizieren?« (176 f.)

Die Fraglichkeit des ›Erscheinens‹: »was wird denn jetzt gleich erscheinen, wenn sie auf der Bühne erscheint?« (202 f.) – modelliert die der Evidenz der Wirklichkeit, der ›dargestellten Leben‹ oder des Polizeistaats, die von der Durchsetzung ihrer ›Gesetze‹ abhängen, die ihrerseits im Zusammenbruch der Rolle oder Darstellung sichtbar würden (191 f., 196). Für die »Polizei« wie die »Kunst« der Bühne aber gelte: »Was hier angeblich die Wirklichkeit zeigt, reguliert sie nur« (203). – Hier oder da aber gibt es keine konsistente Person und daher keine Position, die einer solchen zugerechnet und derart verstanden werden könnte. Wenn das Erscheinen auf der Szene (von wem?) das Darstellen ›einer Person‹ nach Skript abzustreifen sucht, dann bekommt man keineswegs unmittelbare Wirklichkeit jenseits des darstellenden Spiels; *das* wissen hier alle. Die Gesten des Abstreifens müssen (wie es Myrtle Gordon und Gena Rowlands ergeht) erneut ›für etwas‹ stehen, »ein Leben bedeuten« oder ›eine Welt‹ repräsentieren.

»K: Die Wirklichkeit kommt mir plötzlich nicht mehr wirklich vor. Ich steh hier doch nicht etwa für eine Welt, die nichts mehr glauben kann, die so sehr den Boden unter sich beseitigt hat, dass die nur noch den Verdacht kennt und die Paranoia!« (177)

²⁹ Myrtle Gordon stellt die Bindung durch das Bühnen-Skript und die vorgegebene Rolle zur Disposition. Der Film macht ihr ›aus der Rolle‹ und hin-fallen oder auch besoffen, durchs Labyrinth des Backstage, doch noch auf die Bühne Gelangen zum ›Ereignis‹. Wiederholt wird das in *Liebe ist kälter als das Kapital* als die »unerhörte[] Chance, den Text zu stürzen, nach dem hier gehandelt werden soll« (S. 212 bzw. 179).

³⁰ Zu deren theatraler Erwidern vgl. Krassimira Kruschkova: Einleitung, zu dies. (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film (Maske und Kothurn 51/1)*, Wien 2005, S. 9–29, hier S. 13; vgl. dieses Heft insgesamt.

Wenn S das wiederholt: »Ich steh hier doch nicht etwa für eine Welt, [...] die nur noch den Verdacht kennt und die Paranoia!?, kriegt sie prompt zurück, »K: Doch das tust du wohl.« (180)

Der als umlaufende Rede einzitierte Gemeinplatz wird als der »Verdacht, dass da was hinter [oder unter] der Oberfläche sei«, »irgendetwas Geheimnisvolles«, »was sich aber dauernd wieder entzieht« (196 u. 201 f.), nicht nur als die Vorgabe der dramatischen Darstellung als vermeintlicher »Vereinigung von Körper und Seele« (201), derzufolge die sichtbar werdenden Körper als darstellende Verkörperung eines Inneren sollen wahrgenommen werden können, eines dramatischen oder melodramatischen Theater-Modells kenntlich.³¹ Und dem wird nicht nur vorgehalten: »Für Sarah Kane entzieht sich da einfach nichts« (201 f.), sondern einem solchen Konzept des Theaters erwidert vor allem das Bühnen-Gefüge heterogener Räume und Zeiten.

Das Medium des Theaters, das mit dem aufgerufenen Verdachtsmodell keineswegs zureichend aufgefasst würde, wird als ›taking place‹, als ›dislocation‹ eines ›hier‹/›wo?‹, das es – ohne Selbst-Identität und ohne Selbst-Präsenz – gar nicht anders als in der abgeschnittenen Bindung ans ›anderswo‹ gibt,³² durch die Bühnen-Neuanordnung gedacht. Daran hat gerade auch die Installation für (vermeintliche) Video-Live-Übertragungen teil, die als Intermedialität nicht zureichend aufgefasst wäre, die vielmehr der *theatralen* Präsentation einen »gespaltenen Ort« gibt.³³ Videoeinspielungen dienen, anders als zuweilen vermutet wird, keineswegs der kontinuierlichen Ausweitung und Steigerung von Sichtbarkeit im Sinne von simultaner Präsenz und präsentischer Simultaneität, so aber fasst Gertrud Koch »den Film beim Theater« auf, der gegenwärtig doch aus Video-Aufnahmen und -Übertragungen besteht.³⁴ Die (vermeintlichen) Video-Live-Übertragungen aus dem

³¹ Nur dies erreicht Boris Groys: *Unter Verdacht*, München Wien, 2000, vgl. etwa S. 18–25. Unhaltbar ist Groys Zumutung, dass Medientheorie nach diesem Modell funktioniere(n müsse) (S. 20–24, 50, 48–54, 87, 89 usw., 95).

³² Mit diesen Bestimmungen Webers erfährt auch die von Hans Christian von Herrmann als »realräumlich an einem bestimmten Platz verankertes Heterotop« (Art. »Medialität« in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 196–199) eine Verschiebung: »such happenings« »are ongoing. This in turn suggests that they can neither be contained within the place where they unfold nor entirely separated from it.« (Weber, Introduction (wie Anm. 12), S. 7).

³³ Primavesi: *Schauspielen (das gab es doch mal)* (wie Anm. 22), S. 169; die Videokamera »vermittelt« daher aber nicht »zwischen Film und Theater«, so aber ebd., S. 170. Vgl. Birgit Wiens: *Verkabelte Bühnen. Szenographie im Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien*, in: Norbert Eke, Ulrike Hass und Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, München 2014, S. 171–189, hier S. 172.

³⁴ So aber Gertrud Koch: *Was wird Film, was wird Theater gewesen sein?*, Ms. 2011, S. 5

backstage, von der ›Rückseite‹ der Szene, fungieren vielmehr als videoapparativ ausgeführte *Teichoskopien*. Die Teichoskopie (Mauerschau) und der Botenbericht, verbale Einspielungen des Nichtsichtbaren aus entfernten Räumen in die Darstellungs-Szene, bezeichnen gerade die Entzogenheit der *anderen* Räume (*ob-scenae*), und setzen diese *als off*. Umgekehrt hat derart am Dargestellten die Fiktion des Absenten, das sichtbar Unsichtbare und die Absenz, das *off* anderer Räume teil. Die video-apparative Übertragung aus dem *off* mag einerseits als Kompensation für die durch die Rückwand besorgte Sicht-Sperrung betrachtet werden, re-markiert aber *als* Supplement andererseits die theatrale Teilung im Vorenthalt der Sichtbarkeit des ›vor Ort‹ Gebrachten, indem sie sich mit ihrem Schirm hinzufügt.³⁵

Der Bühnenaufbau hat teil an der auch zwischen den Personen geführten »Diskussion um Schauspiel und Darstellungspolitik«, indem er auf »die Frage nach der Unmittelbarkeit« mit *der* Trennung ›antwortet,‹³⁶ die allerdings nicht als fiktiver



Abb. 5 René Pollesch: *Schmeiß Dein Ego weg!*
(Volksbühne Berlin, 2011/12)

Schirm Darstellende von der ›Welt‹ und den Zuschauern scheidet, wie die fiktive vierte Wand die in sich geschlossene Darstellung *schirmte* und (als der Inbegriff der Transparenz des Mediums) gerade an der vergessenen Zäsur die vermeintlich unmittelbare Teilhabe der Zuschauer als projektive Wahrnehmung modellierte. Was hier die Darstellenden der Sicht der Zuschauer entzieht, ist vielmehr die *realisierte* Scheidung.³⁷ Statt als

u. 10, engl. publ. *What Will Have Been Film, what Theater?*, in: dies., Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 126–136.

³⁵ Der Screen, auf den die Videoübertragung angewiesen ist, gehört selbst zu den vielen Vorrichtungen visuellen Vorenthalts des Geschehens *vor Ort*, vgl. Menke, *Suspendierung des Auftritts* (wie Anm. 2), S. 259 f.; Eiermann: *Postspektakuläres Theater* (wie Anm. 18), S. 23, 13.

³⁶ Annemarie M. Matzke: *It's magic! Vom Zauber des Vorhangs bei Forced Entertainment und René Pollesch*, in: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg 2009, S. 91–104, hier S. 101 ff.

³⁷ In Polleschs *Schmeiß dein Ego weg!* (Premiere 12. Januar 2011, Volksbühne Berlin) nimmt

Schirm zwischen dem einen und dem anderen zu fungieren, wird hier die konventionelle Szenenwand als Abscheidung kenntlich, insofern sie den Bühnenraum in dessen Inneren durchzieht, um die theatrale Entzweiheit *vor Ort* als Scheidung *im Bühnenraum*, SchauspielerInnen und Darstellende der Sicht der Zuschauer entziehend, zu *realisieren* und *zugleich* die diese stabilisierende Ordnung der (vergessen gemachten) konstitutiven Abscheidungen auszusetzen. Niemand ist hier/wo? jemand ›selbst‹; die Trennung von Bühne und Wirklichkeit ist weder gesichert noch eingezogen, sondern durchzieht vielfach das vermeintlich Innere: ungewiss potentiell überall.

Als Supplemente zerlegen die angeblichen Live-Übertragungen dislozierend die vermeintliche, präsentisch imaginierte Einheit *vor Ort*: von Körpern, Sichtbarkeit und Verständlichkeit, der als darstellender Zusammenhang von sichtbaren Körpern und deren gestalt-haft vorgestellten Verständlichkeit sollte auffassbar sein, dessen Inbegriff (nach Diderot) die Szene als imaginäres *Bild* stellte, durch dessen abscheidend regulierende Vorgabe der Schauplatz und dessen abgeschnittene Bezogenheit auf andere Räume vergessen gemacht wurde. Anders als im Backstage-Film, der das *backstage* zum ›eigentlichen Schauplatz‹ macht, der auf die vermeintlich feste und bestimmbare Grenze zwischen *on-* und *off-stage* setzt, um einen anderen Blick der Enthüllung eines Verhehlten zu ermöglichen, sind diese Grenzen hier im, u. a. durch videoapparative *Teichoskopie*, neu angeordneten, geteilt gefügten Bühnenraum unlokalisierbar. Durch die vermeintliche Live-Übertragung aus dem *off* werden nicht nur verstellte, rückwärtige *andere* Räume sichtbar und derart das Verhältnis von Präsentiertem, Gezeigtem und Abwesendem verhandelt, sondern ist zugleich völlig ungewiss, um welche Räume? wo? es sich handelt, werden andere Räume *als* unbestimmt entfernte übermittelt: von mehreren bewegten Kameras, im anderen Medium elektronischer Bilder, das die Bilder und Stimmen von den Körpern ablöst, die daher trotz allen Live-Appeals *ungewissen* Zeiten angehören und unbestimmte Räume konstituieren. An eingefügten Randzonen sind Geschehnisse in heterogenen *para-* und *Zwischen-Räumen* ungewisser Lage und aus Zeiten, über die – durch Video-Übertragung –

sich das Theater heraus, die fiktive *vierte Wand*, die doch figürlich eigentlich etwas anderes: die in sich geschlossene Darstellung und die entsprechende projektive Wahrnehmung der Zuschauer meinte, zu *realisieren*: in hölzerner Ausführung das vormalige *on-stage* szenischer Darstellung sperrend, ins *off* verstellend; dabei wird auch diese Sichtsperrung durch die videoapparative Übertragung aus dem verstellten Bühnenraum supplementiert (Abb. 5). Die Groteske der hölzernen *ausgeführten* »Redensart« der vierten Wand macht die Abscheidungen diskutierbar, die konstitutiv sind für die um den Charakter und die Handlung organisierte dramatische Darstellung; vgl. Menke, Suspendierung des Auftritts (wie Anm. 2), S. 256–261, 265 ff.; vgl. auch Eiermann: Postspektakuläres Theater (wie Anm. 18), S. 92 f., 25, 28, 56–61.

Gewissheit nicht zu erlangen ist, zu sehen und zu vernehmen. Die Bühne fungiert »quer zu theaterüblichen Erwartungen offenkundig nicht als ›Präsenzfeld«; sie bietet »kein Ereignis dar[...], das der Zuschauer im Bild der Bühne hätte überblicken und ›lesen‹ können«. ³⁸ Die theatrale Präsentation hat statt im Gefüge der Bühne aus diversen Darstellungsflächen und -räumen in verschiedenen medialen und ›ontologischen‹ Zuständen, in einer »Diversität von Räumen, die von unterschiedlichen Medien generiert werden«, ³⁹ in Bezug auf die die Wahrnehmung aufgefächert, auseinandergelegt und zusammengesetzt ist. »Für den Zuschauer wird der Abend zum unmöglichen Puzzle. Er kann das Geschehen niemals ganz in den Blick bekommen« und »muss sich [jeweils]entscheiden«. ⁴⁰ So etwas wie eine verständliche Gestalt wird, wo *nicht* die (nur vorgeblich) homogene Szene der Darstellung permanent errichtet und gehalten wird, in den *disjunktiven Koppelungen* zwischen heterogenen Darstellungsräumen und Sichtflächen nicht in Erscheinung getreten sein, sondern bleibt in der Zeit wie an verschiedene (auch unbestimmte) Orte verteilt, auf verschiedene Flächen und Räume aufgeteilt, *zwischen* diesen. Wie es ›hier‹/wo? keine vollendet figurierten Auftritte als jemand gibt, so ist unklar, in welchen Räumen, man (als wer?) ›verschwindet‹, wenn man abgehend in einem der *anderen* verstellten Räume landet, aus dem – optisch und/oder akustisch – übertragen werden mag. Aus der (zusammengesetzten) Zwischenzone, die u. a. das ehemalige *backstage* ist, kann man zwar weggehen, dann tritt vielleicht jemand auf; man kann auch mitunter aus dem ›Bild‹ verschwinden, aber nicht ordnungsgemäß: im dramatischen Rahmen, abtreten; denn dann wäre irgendwas unbestimmt irgendwo, neben jedem Rahmen, in dem jemand sich konstituieren könnte, in einem der Räume, von denen ungewiss ist, ob sie ›dazu‹, zur Darstellung gehören.

Derart wird das Medium Theater reflektiert, indem es durch den Umbau im Bühnenraum verhandelt (keineswegs ›offenbart‹) wird. Der Schauplatz als vielfacher Schwellenraum, Gefüge heterogener, perforierter Zwischen-Zonen erlaubt keine bestimmende Lokalisierung, so dass alles Geschehen *oszilliert* zwischen In-Erscheinung-Treten und Verschwunden-sein, Abtreten und anderswo Sein. ›Hier‹ (wo?) gibt es keinen lesbaren, sich vollendenden Auftritt als etwas oder jemand Bestimmtes; stets bleibt hier oder dort fraglich, ›wer erscheint, wenn sie erscheint?, und wo eigentlich ›gilt es? Alles ›Erscheinende‹ ›ist im Erscheinen / im Verschwinden auch *somewhere else* (das nicht darstellend bestimmt ist). Samuel Webers Überlegungen zum Vollzug des theatralen »taking place« als »come to pass«, »ongoing«, »passing away« setzen fort und machen mit der Spezifik des Theaters

³⁸ Wiens: Verkabelte Bühnen (wie Anm. 33), S. 178 u. 180.

³⁹ Ebd., S. 181.

⁴⁰ Matzke: It's magic! (wie Anm. 36), S. 102.

dessen Witz für die Frage des Verschwindens explizit: «such happenings [...] take place, [...], and yet simultaneously also pass away – not simply to disappear but to happen somewhere else».⁴¹ Was von der Bühne verschwindet, ist oder ereignet sich ›irgendwo anders‹. Das exponiert Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* im Gefüge der Bühne. Die Anordnung *im* Bühnenraum gibt einem »taking place« Raum, das keinen *einen* Platz einnimmt, der zum Ort einer darstellenden Etablierung des Erscheinenden werden könnte, was vielmehr geschieht *im* Vorbeigehen oder ›Verschwinden‹ in verschiedenen ungerahmten Räumen, was aus einem jeweiligen provisorischen Darstellungsraum verschwinden mag, um *anderswo*, in *unbestimmten* anderen Räumen, in anderen Zonen zu passieren. Aber wer? Oder was?

⁴¹ Weber: Introduction (wie Anm. 12), S. 7.

Abstracts

*Antonio Somaini: Walter Benjamin's media theory and the tradition of the *media diaphana**

The article presents an in-depth analysis of Benjamin's use of the German term *Medium*, in order to show how his entire media theory may be interpreted as centered on the interaction between the historically changing realm of the technical and material *Apparate*, and what he calls in the artwork essay the »*Medium of perception*«: the spatially extended environment, the atmosphere, the *milieu*, the *Umwelt* in which sensory experience occurs. This notion of »*Medium of perception*« is then located within the long, post-Aristotelian tradition of the *media diaphana*, whose traces can be found in the 1920s and 1930s in the writings of authors such as Béla Balázs, Fritz Heider, and László Moholy-Nagy.

Der Artikel präsentiert eine eingehende Analyse von Benjamins Gebrauch des deutschen Begriffs »Medium«, um zu zeigen, dass seine gesamte Medientheorie fokussiert ist auf die Interaktion zwischen dem historisch veränderlichen Bereich der technischen und materiellen Apparate einerseits und dem, was er in dem Kunstwerkaufsatz das »Medium der Wahrnehmung« nennt: die räumlich ausgedehnte Umgebung, die Atmosphäre, das *Milieu*, die *Umwelt*, in der sinnliche Wahrnehmung erfolgt. Dieser Begriff des »Mediums der Wahrnehmung« wird dann innerhalb der langen, nacharistotelischen Tradition der *media diaphana* verortet, deren Spuren in den 1920er und 1930er Jahren in den Schriften von Autoren wie Béla Balázs, Fritz Heider und László Moholy-Nagy zu finden sind.

*Barbara Baert: Die spätmittelalterlichen eingefassten Gärten oder *horti conclusi* in den Niederlanden*

Die eingefassten Gärten oder *horti conclusi* der Augustiner-Schwestern von Mechelen in Belgien stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert und bilden einen außergewöhnlichen Teil des spätmittelalterlichen Kulturerbes. Aufgrund von mangelndem Verständnis und Interesse sind die meisten eingefassten Gärten verloren gegangen. Nicht weniger als sieben dieser Gärten sind allerdings bis in das späte 20. Jahrhundert in ihrem ursprünglichen Kontext erhalten geblieben: Der kleinen Gemeinschaft der Augustiner-Schwestern in Mechelen. Gleich »schlafenden Schönheiten« sind sie in den Zellen der Schwestern als Hilfestellung bei der Andacht verborgen geblieben. In meinem Beitrag stelle ich diese Gärten vor als eine Symbolisierung des Paradieses und der mystischen Unio, als ein Heiligtum der Verinnerlichung, als eine Sublimierung des *sensorium* (insbesondere des Geruchs), als Gartenbau, der im Prozess der Entstehung Sinn gewinnt und als ein Paradigma des Nests.

The early sixteenth-century Enclosed Gardens or *horti conclusi* of the Augustinian Hospital Sisters of Mechelen, Belgium, form an exceptional part of late medieval world heritage. Most Enclosed Gardens have been lost, through the ravages of time exacerbated by lack of understanding and interest. No fewer than seven Enclosed Gardens, however, were preserved until the late twentieth century in their original context: the small community of Augustinian nuns in Mechelen. Like »sleeping beauties«, they remained secluded in the

sisters' rooms as aids to devotion. In this paper I discuss these gardens as a symbolisation of Paradise and the mystical union, as a sanctuary for interiorisation, as a sublimation of the *sensorium* (particularly smell), as horticulture that gains meaning in the making process and as a paradigm for the nest.

Mark B. N. Hansen: Appearance In-Itself, Data-Propagation, and External Relationality: Towards a Realist Phenomenology of »Firstness«

Drawing on American philosopher Charles Sanders Peirce's »phaneroscopy«, and particularly on its point of disjunction from more orthodox phenomenology concerning the status and necessity of reception, this article argues that today's databases phenomenalize the aesthetic dimension of worldly sensibility. Although database phenomenologizing explicitly substitutes for the phenomenologizing performed by consciousness on standard accounts of phenomenology, the important point is that it does so without severing contact with human experience. What is ultimately at stake here is the status of the phenomenon itself: insofar as it hosts the self-manifestation of the world without necessarily manifesting it to anyone or anything, the phenomenon can be disjoined from its subjective anchoring in consciousness (or any of its avatars) and ascribed to the operability of worldly sensibility itself.

Gestützt auf die sog. »phaneroscopy« des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce und insbesondere auf ihre Differenz zur orthodoxeren Phänomenologie in Bezug auf den Status und die Notwendigkeit der Rezeption argumentiert dieser Beitrag, dass die heutigen Datenbanken die ästhetische Dimension weltlicher Sinnlichkeit phänomenalisieren. Auch wenn die Phänomenalisierung durch Datenbanken diejenige durch Bewusstsein explizit ersetzt, bleibt es

bedeutsam, dass dies geschieht, ohne den Kontakt mit menschlicher Erfahrung abzubrechen. Worum es letztlich geht, ist der Status des Phänomens selbst: Insoweit es die Selbst-Manifestation der Welt beherbergt, ohne sie notwendigerweise für irgendjemand oder irgendetwas zu manifestieren, kann das Phänomen von seiner subjektiven Verankerung im Bewusstsein (oder jedem seiner Avatare) gelöst werden und der Operationalität weltlicher Sensibilität selbst zugeschrieben werden.

Stefan Herbrechter und Karin Harrasser
Debatte: Posthumanismus

Posthumanismus hat sich als neues Theorie-Paradigma etabliert. Wie alle gesellschaftlichen Diskurse, ist auch dieser eine Summe aus Machtkämpfen, Subjektpositionen, Identitäten und deshalb voller Konflikte. In diesem Diskurs, der vor allem zeitgenössische und somit technokulturelle Motive beinhaltet, aber natürlich auch eine lange Vorgeschichte hat, gibt es keine Einigung darüber, was das Posthumane eigentlich ist, d. h. ob es sich bei ihm um das Beste oder das Schlechteste handelt, das dem Menschen, seiner Humanität, der Menschheit und der humanistischen Tradition widerfahren könnte; noch besteht Übereinstimmung darüber, ob Posthumanismus unvermeidlich, bereits Realität oder nur ein Trugbild ist; oder ob er politisch, kulturell, sozial progressiv oder im Gegenteil vielleicht sogar regressiv ist; ob er allein durch technologischen Wandel oder hauptsächlich konstruiert und somit ideologisch motiviert ist. Die Debatte zwischen Stefan Herbrechter und Karin Harrasser geht den Gründen für die Karriere posthumanistischer Motive und den damit zusammenhängenden Befürchtungen und Hoffnungen nach.

Posthumanism has established itself as a new paradigm of theory. Like all social discourses, it is a sum of power struggles, subject positions, identities – and thus full of conflict. In

this discourse, which includes mainly contemporary and hence techno cultural motifs, but which of course also has a long history, there is no agreement about what the posthuman actually is, that is if it is the best or the worst that could happen to man, to his humanity, to mankind and the humanistic tradition in general. Neither is there agreement as to whether posthumanism is inevitable, already a reality or just a mirage; or whether it is politically, culturally, socially progressive or to the contrary perhaps even regressive; whether it is solely produced by technological change or mainly constructed and thus ideologically motivated. The debate between Stefan Herbrechter and Karin Harrasser explores the reasons for the career of posthumanistic motives as well as related fears and hopes.

*Georges Didi-Huberman: Glimpses.
Between Appearance and Disappearance*

Einige fragmentarische Bemerkungen zu Erscheinen und Verschwinden in poetischem und philosophischem Stil.

Some fragmentary reflections, in a poetic and philosophical way, about appearance and disappearance.

*Claudia Blümle: Das verhüllte Rätsel.
Verschwinden und Erscheinen in der
surrealistischen Kunst*

Das Verhältnis von Verschwinden und Erscheinen wurde in der bildenden Kunst nirgends so explizit behandelt wie im Surrealismus. Exemplarisch kann dabei *Das Rätsel des Orakels* von Giorgio de Chirico und *The Enigma of Isidore Ducasse* von Man Ray herangezogen werden. Eingerahmt von einem Manifest zur Rolle des Traums wurde Man Rays *Enigma* bereits auf der ersten Seite der ersten Ausgabe der Zeitschrift *La révolution surréaliste* abgedruckt. Wie im Beitrag gezeigt werden soll, wird die Beziehung von Verschwinden und Erscheinen im Surrealismus nicht

nur visualisiert, sondern diese wird in ihrer Struktur von Anwesenheit und Abwesenheit analytisch und zugleich sinnlich sezziert.

No epoch of the visual arts has treated the relation of disappearance and appearance as explicitly as surrealism. Especially Giorgio de Chirico's *The Enigma of the Oracle* and Man Ray's *The Enigma of Isidore Ducasse* can be used as examples. Framed by a manifesto on the role of the dream, Man Ray's *Enigma* was printed on the first page of the first issue of the journal *La révolution surréaliste*. In this paper I show how in surrealism, the relation of disappearance and appearance is not only visualized, but dissected in an analytical and at the same time sensual way.

*Wolfgang Struck: Aus der Welt gefallen.
Eine geographische Phantasie*

Während im 19. Jahrhundert die »weißen Flecken« von den Landkarten verschwinden, erscheint eine eigentümliche Figur in der geographischen Imagination, die Figur eines Forschers, der verschollen ist. Das Verschwinden jedoch findet unter Beobachtung statt, es wird in Erzählungen und Karten organisiert, es schreibt sich in Protokolle ein, die das Verschwinden wahrnehmbar machen und zugleich die Wahrnehmung eines homogenen geographischen Raums und die Bedingungen seiner Repräsentation formieren.

While, during the 19th century, the »white spots« disappear from the maps, a peculiar figure appears in the geographical imagination: the figure of a researcher who has been lost. However, the disappearance takes place under observation, it is organized in narratives and maps, it is inscribed in protocols that make the disappearance perceptible and simultaneously form the perception of a homogeneous geographical space and the conditions of its representation.

Miroslav Petříček: Zeigen im Verschwinden

Der Beitrag behandelt die Denkfigur des »Sich-Zeigens im Verschwinden« an der Schnittstelle zwischen Phänomenologie und Semiotik. Das Interesse an dieser Denkfigur bezeugt sich an den Phänomenen der Spur, der Ellipse oder des Geheimnisses, insbesondere in der französischen Philosophie seit den 1960er Jahren. Die leitende Frage lautet: Gibt es ein Erscheinen, das sich erst in seinem Verschwinden zeigt?

The article deals with the figure of thought »appearance in disappearance« at the interface between phenomenology and semiotics. The interest in this figure of thought manifests itself in the phenomena of the trace, the ellipse or the secret, especially in French philosophy since the 1960s. The main question is: Is there an appearance that appears only in its disappearance?

Matthew Solomon: Méliès und die Materialität moderner Magie

Der Artikel befasst sich mit den spezifischen Materialien, die dem Zauberkünstler und Kinopionier Georges Méliès seine Illusionen ermöglicht haben. Die Materialität, die die von ihm auf Bühne und Leinwand geschaffenen Illusionen bewerkstelligt, besteht gleichermaßen aus dem Einsatz von Elektrizität, Mechanik, Pneumatik, Optik, Akustik und Chemie. Der Einsatz dieser Ressourcen lässt sich nicht nach Theaterillusionen und Leinwandillusionen unterscheiden, vielmehr ist die Kopräsenz von theatralen und filmischen Techniken in der Reflexion über die von Méliès geschaffenen Effekte des Verschwindens zu berücksichtigen.

The article deals with the specific materials that enabled the Magician and cinema pioneer Georges Méliès to produce his illusions. The materiality that accomplished the illusions created by him on stage and screen consists equally of the use of electricity, mechanics,

pneumatics, optics, acoustics and chemistry. The use of these resources can not be divided into theater illusions and screen illusions; on the contrary, any reflection on Méliès' effects of disappearance has to consider the co-presence of theatrical and cinematic techniques.

Bettine Menke: im auftreten / verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo

Erscheinen und Verschwinden sind als Auf- und Abtreten physische und symbolische Operationen, die sich auf die den Schauplatz abscheidend konstituierenden Grenze zwischen on-stage und backstage beziehen, aus dem das Geschehen auf der Bühne sich speist. Auftreten ist derart als ein riskanter und instabiler Vorgang *zwischen* Erscheinen und Verschwinden zu kennzeichnen. Am Beispiel zeitgenössischer Auseinandersetzungen mit den Bedingungen des Theaters, die die Bühne als Gefüge diverser Darstellungsflächen und -räume nutzen, bekommt die Verwiesenheit der theatralen Präsentation auf das *Anderswo* einen spezifischen Witz für das Verschwinden: was hier »verschwindet« ist irgendwo anders.

As entrances and exits, appearance and disappearance are physical and symbolic operations, which refer to the border between onstage and backstage that constitutes the scene and with it the action on stage. To make an entrance is thus a risky and unstable operation *between* appearance and disappearance. Using the example of contemporary explorations of the conditions of theater that use the stage as a structure of various presentation areas and -spaces, the dependence of the theatrical presentation on an Elsewhere produces a specific pun on disappearance: that which »disappears« here is somewhere else.

Autorenangaben

Barbara Baert ist Professorin an der Universität Leuven und dort Mitglied am *Illuminare – Centre for the study of Medieval Art*. Arbeitsschwerpunkte: Ikonologie, Kunsttheorie und -analyse sowie Kunst des Mittelalters. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A contribution to the Study of Aby Warburg* (Leuven 2014); *Late Mediaeval Enclosed Gardens of the Low Countries Contributions to Gender and Artistic Expression* (Leuven 2015); *Pneuma and the Visual arts in the Middle Ages and early Modernity. Essays on Wind, Ruach, Incarnation, Odour Stains, Movement, Kairos, Web and Silence* (Leuven 2015).

Claudia Blümle ist Professorin für Geschichte und Theorie der Form am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik und Kunsttheorie, Recht und Bild in der frühen Neuzeit, Wissenschaft und Kunst im 19. Jahrhundert, französische Bildtheorie des 20. Jahrhunderts. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Laccans Bildtheorie* (Berlin/Zürich 2005); *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes* (München 2011); zus. mit Jan Lazardzig (Hg.): *Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren* (Berlin/Zürich 2012).

Georges Didi-Huberman, Philosoph und Kunsthistoriker, lehrt an der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* in Paris. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Bilder; Wissenschaftliche Ikonografie im

19. Jahrhundert und deren Gebrauch in den Künsten des 20. Jahrhunderts. Ausgewählte Publikationen: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (München 1999); *Bilder trotz allem* (München 2007); *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte* (Paderborn 2014).

Mark Hansen ist Professor für Literature and Arts of the Moving Image an der Duke University in Durham (USA). Arbeitsschwerpunkte: Kritische Theorie, Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie, Populärkultur, Filmtheorie und -geschichte, Medientheorie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *New Philosophy for New Media* (Cambridge MA 2004); *Bodies in Code: Interfaces with New Media* (New York/London 2006); *Feed Forward: On the Future of 21st Century Media* (Chicago 2014).

Karin Harrasser ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz. Arbeitsschwerpunkt: Körper-, Selbst- und Medientechniken, Populärkultur / Science Fiction, Geschlecht und agency. Neben ihren wissenschaftlichen Tätigkeiten war sie an verschiedenen kuratorischen Projekten beteiligt, z.B. NGBK Berlin, Kampnagel Hamburg, TQ Wien. Ausgewählte Veröffentlichung: zus. mit Elisabeth Timm (Hg.): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften; Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen* (Bielefeld 2013); *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne* (Berlin 2015).

Stefan Herbrechter ist freier Autor und Kulturwissenschaftler. Arbeitsschwerpunkte: Media and Cultural Studies, Posthumanismus in

Literatur, Medien, Theorie und Kultur. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Posthumanism: Cy-Borges: Memories of the Posthuman in the Work of Jorge Luis Borges* (Lewisburg 2009); *Posthumanist Shakespeares* (New York 2012); *A Critical Analysis* (London 2013).

Markus Klammer ist Schaulager-Professor für Kunsttheorie am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel und Vizedirektor von eikones NFS Bildkritik. Arbeitsschwerpunkte: Kunsttheorie und Ästhetik, Epistemologie der Psychoanalyse, Theorien der Bilder, Französische Philosophie des 20. Jahrhunderts, Situationismus. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds* (Wien 2013); zus. mit Beate Fricke und Stefan Neuner (Hg.): *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie* (München 2011).

Louis Marin (1931–1992) war ein Philosoph, Historiker und Kunsthistoriker. Als Professor war er unter anderem an der University of California in San Diego, der Johns Hopkins University in Baltimore und an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Centre de Recherches Historiques in Paris tätig. Marin hinterließ ein überaus umfangreiches Werk, unter anderem veröffentlichte er zu den Problemen der Repräsentation, zur Utopie, zur Autobiographie sowie zur Kunst und dem Denken des 17. Jahrhunderts. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Die Malerei zerstören* (2003); *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (Zürich 2004); *Das Porträt des Königs* (Zürich 2006).

Bettine Menke ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Sie forscht in den Bereichen Literatur- und Texttheorie, Dekonstruktion, Gender, Rhetorik, Gedächtnis, poetische und sakrale Zeichenordnungen, zu

Allegorie, zum Witz und den Medien Schrift, Bild, Schall und zum Theater (Schauplatz und Auftritt). Ausgewählte Publikationen: zus. mit Christoph Menke (Hg.): *Tragödie. Trauerspiel. Spektakel* (Berlin 2007); zus. mit Armin Schäfer und Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram: ein Medienbastard* (Berlin 2013); zus. mit Thomas Glaser (Hg.): *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität* (München 2014).

Miroslav Petříček ist Professor am Institut für Philosophie und Religionswissenschaft der Karls-Universität Prag. Arbeitsschwerpunkte: Phänomenologie, Poststrukturalismus, Philosophiegeschichte des 20. Jahrhunderts. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Úvod do (současné) filosofie* (Prag 1991); *Znaky každodennosti* (Prag 1993); *Myšlení obrazem* (Prag 2009).

Matthew Solomon ist Associate Professor am Department of Screen Arts and Cultures der University of Michigan. Arbeitsschwerpunkte: Film und Performativität, Filmgeschichte und frühes Kino, Hörspiel, Hollywoodfilm. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century* (Urbana 2010); (Hg): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon* (Albany 2011).

Antonio Somaini is Full Professor in Film, Media, and Visual Culture Theory at the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. His current research deals with the history of the concept of medium, with a focus on the theories that have interpreted it as environment, atmosphere, milieu, Umwelt. Selected publications: *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio* (Torino 2011); with Andrea Pinotti: *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositive* (Torino 2016); *Sergei M. Eisenstein's Notes for a General History of Cinema* (Amsterdam 2016).

Wolfgang Struck ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Erfurt. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Film in historischer und theoretischer Perspektive, Literatur und Wissen. Ausgewählte Veröffentlichungen: Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter

der Restauration (Tübingen 1997); Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik (Göttingen 2010); zus. mit Hansjörg Bay (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahren – Revisionen (Köln/Weimar/Wien 2012).