

Jacques Derrida
Die Wahrheit in der Malerei

Herausgegeben von Peter Engelmann

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe
Titel der Originalausgabe: *La vérité en peinture*
Aus dem Französischen von Michael Wetzel
Bearbeitung der Übersetzung von Dagmar Travner

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Universität Würzburg
Institut für Philosophie
Residenz, Südflügel
97070 Würzburg

+5054-10329

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-7092-0174-9
3., unveränderte Auflage 2015
© 1978 by Flammarion, Paris
© 1992 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
<http://www.passagen.at>
Grafisches Konzept: Ecke Bonk
Druck: Ferdinand Berger & Söhne GmbH, 3580 Horn

INHALT

Vorwort des Herausgebers	11
PASSE-PARTOUT	15
1. PARERGON	31
I. Lemmata	33
II. Das Parergon	56
III. Das Ohne des reinen Einschnitts	105
IV. Das Kolossalische	145
2. +R (zu allem Überfluß)	177
3. KARTUSCHEN	219
4. RESTITUTIONEN von der Wahrheit nach Maß	301
Anmerkungen des Übersetzers	443
Verzeichnis der Illustrationen	462



„15 lateinische Einschnitte“ – Lukrez (Detail)

RESTITUTIONEN von der Wahrheit nach Maß'

für J.-C. . . sztejn

„POINTURE (lat. *punctura*), alt. Synonym für Stich. Term. der Drucktechnik: Kleine Metallklinge, die einen Stift trägt, der dazu dient, das zu bedruckende Blatt auf dem Preßdeckel zu fixieren. Loch, das sie im Papier macht. Term. der Schuhmacherei und Handschuhmacherei: Anzahl der Maßpunkte eines Schuhs, eines Paares Handschuhe.“

Litré

„Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde Sie Ihnen sagen.“

Cézanne

„Aber sie ist mir so lieb und teuer, die Wahrheit, und auch die *Suche danach, wahr zu machen*, schließlich glaube ich, ich glaube, daß ich es noch vorziehe, Schuster zu sein, als Musiker mit den Farben.“

Van Gogh

Der erste Teil dieses Polylogs (zu n + 1 – weibliche – Stimme) wurde in der Nr. 3 der Zeitschrift *Macula* innerhalb einer Sammlung mit dem Titel *Martin Heidegger und die Schuhe Van Goghs* veröffentlicht. Ich beziehe mich dort auf einen in derselben Nummer von *Macula* unter dem Titel *Das Stilleben als persönlicher Gegenstand* publizierten Aufsatz von Meyer Schapiro. Es handelt sich um eine Kritik an Heidegger, genauer an dem, was er in *Der Ursprung des Kunstwerkes* über die Schuhe Van Goghs sagt. Der Artikel Schapiros, der dem Gedächtnis Kurt Goldsteins gewidmet ist („der als erster, sagt der Autor, meine Aufmerksamkeit auf diesen Aufsatz (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) lenkte, den er in einer Vorlesung 1935 und 1936 vorstellte“), erschien zuerst 1968 in *The Reach of Mind: Essays in memory of Kurt Goldstein* (Springer Publishing Company, New York).

– Und dennoch. Wer sagte – ich erinnere mich nicht mehr –, „es gibt keine Gespenster in den Bildern Van Goghs?“ Nun, wir haben da sehr wohl eine Gespenstergeschichte. Aber wir sollten warten, bis wir mehr als zwei sind um anzufangen.

– Eher um abzulegen/sich zu paaren,² und sogar mehr als drei.

– Da sind sie. Ich beginne. Was für Schuhe? Was, Schuhe? Wessen Schuhe sind es? Woraus sind sie? Und sogar, wer sind sie? Das sind sie, die Fragen, das ist alles.

– Werden sie da bleiben, abgelegt, im Stich gelassen, vernachlässigt? So wie diese offensichtlich leeren, aufgeschnürten Schuhe, die mit einer gewissen Ab- und Aufgelöstheit (*détachement*)³ darauf warten, daß man kommt und sagt, daß man dazu kommt zu sagen, was man braucht, um sie wieder zu schnüren?

– Was ich sagen will, ist, daß es gewesen sein wird wie die paarweise Zusammenstellung einer Korrespondenz zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger. Und daß, um die Mühe einer kleinen Formalisierung auf sich zu nehmen, diese Korrespondenz auf die im Augenblick abgelegten Fragen zurückkommen würde.

– Sie würde darauf zurückkommen. *Zurückkommen* (*revenir*)⁴ wird von einer großen Tragweite für diese Debatte sein (*Tragweite* (*portée*)⁵ auch), zumindest wenn es darum geht zu wissen, auf wen oder was gewisse Schuhe, und vielleicht Schuhe im allgemeinen, *zurückkommen*. Wem oder was man infolgedessen, wenn man eine Schuld abträgt, sie *restituieren*, sie zurückgeben müßte

– Warum sagt man ständig von der Malerei, daß sie zurückgibt? Daß sie restituieren?

– eine mehr oder weniger phantmartige Schuld abtragen, die Schuhe restituieren, sie dem rechtmäßigen Besitzer zurückgeben; wenn es darum geht, zu wissen, von wo sie *zurückkommen*, von der Stadt (Schapiro) oder von den Feldern (Heidegger), wie Ratten, denen sie, wie ich bemerke, ähneln (welcher ist dann der Rattenmann dieser Ratten?), es sei denn eher Fallen aus Schnürbändern, die dem Umherwandelnden mitten im Museum auf-lauern (wird er es vermeiden können, beschleunigten Schrittes mit den Füßen hineinzutappen?); wenn es darum geht zu wissen, welche Einkünfte (*revenu*) noch ihr herrenloses Außer-Gebrauch-Sein erzeugt, welcher Mehrwert die Annullierung ihres Gebrauchswertes entfesselt: *außerhalb* des Bildes, *im* Bild und, drittens, als Bild oder, um es mit einem sehr zweideutigen Wort zu sagen, *in ihrer Wahrheit als Malerei*; wenn es darum geht zu wissen, welcher Schritt eines Revenants – Städter oder Bauer – immer noch in ihnen haust („*the ghost of my other I*“, das andere Ich von Vincent, dem Unterzeichner, legt Schapiro Knut Hamsun zitierend nahe, aber Heidegger macht es auch an anderer Stelle); wenn es darum geht zu wissen, ob die in Frage stehenden Schuhe von Gespenstartigem behaust sind oder die *Revenance* (Wiederkehr/Geistern) selbst sind (aber was sind dann, wer sind in Wahrheit, von wem von was, diese Sachen?). Kurz, auf was kommt das zurück, läuft das hinaus? Auf wen? Wem, was restituieren, wieder züsnüren, genau wiederanpassen

– in welcher Größe genau, nach Maß, adäquat

– und von wo? Wie? Wenn es zumindest um Wissen geht, wird „zurück-kommen“ eine große Reichweite haben.

Was ich sagen will ist, daß es eine Korrespondenz zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger gegeben haben wird.

Der eine sagt 1935: Es, dieses Paar, kommt von den Feldern zurück, kommt einem Bauern und sogar einer Bäuerin zu

– von woher hat er die Gewißheit, daß es sich um ein *Paar* Schuhe handelt? Was ist ein Paar?



Alte Schuhe mit Schnürbändern

– Ich weiß es noch nicht. Auf jeden Fall hat Heidegger in dieser Hinsicht keinen Zweifel, es ist ein Paar Bauernschuhe*. Und das kommt, dieses unauflösbare Ganze, dieses Ding-Paar, von den Feldern und kommt dem Bauern, sogar der Bäuerin zu. Heidegger antwortet dabei nicht auf eine Frage, er ist sich der Sache vor jeder anderen Frage sicher. Jedenfalls scheint es so. Der andere, überhaupt nicht einverstanden, sagt dreiunddreißig Jahre später nach reifer Überlegung, wobei er die Beweisstücke vorlegt (aber ohne sich darüber hinaus zu fragen und ohne andere Fragen zu stellen): Nein, es ist Irrtum und Projektion, wenn nicht Täuschung und Falsch-Zeugnis, das, dieses Paar, kommt aus der Stadt

– von woher hat er die Gewißheit, daß es sich um ein Paar Schuhe handelt? Was ist in diesem Fall da ein Paar? Oder im Fall von Handschuhen und anderen ähnlichen Dingen?

– Ich weiß es noch nicht. Auf jeden Fall hat Schapiro in dieser Hinsicht keinen Zweifel und läßt keinen aufkommen. Und ihm zufolge kommt das aus der Stadt, kommt einem Städter und sogar einem solchen „*man of the town and city*“ zu, dem, der das Bild signiert hat, Vincent, Träger des Namens Van Gogh sowie der Schuhe, die ihn so zu ergänzen scheinen, ihn oder seinen Vornamen, in dem Augenblick, wo er so mit einem „das kommt mir zu“ diese gewölbten Dinge wiederaufnimmt, die er von seinen Füßen gezogen hat

– oder diese hohlen Dinge, aus denen er sich zurückgezogen hat.

– Das macht nur einen Anfang, aber man hat schon den Eindruck, daß das in Frage stehende Paar – wenn es ein Paar ist – auch niemandem zukommen könnte. Die beiden Dinge könnten also – selbst wenn sie nicht dafür gemacht wären, ihn zu enttäuschen – den Wunsch nach Zuschreibung, nach Wiederzuschreibung samt Mehrwert, nach Restitution mit dem Gewinn einer Belohnung (*rétribution*) erschöpfen. Dem *Tribut* trotzend könnten sie auch dafür gemacht sein dazubleiben.

– Aber was will in diesem Fall *bleiben* besagen?

– Stellen wir als Axiom auf, daß der Wunsch nach Zuschreibung (*attribution*) ein Wunsch nach Aneignung (*appropriation*) ist. Im Bereich der Kunst wie überall sonst. Zu sagen: Dies (diese Malerei oder diese Schuhe) kommt X zu, das läuft darauf hinaus zu sagen: Das kommt mir zu auf dem Umweg des „das kommt (einem) mir zu“. Nicht allein: Das kommt eigentlich dem- oder derjenigen zu, dem Träger oder der Trägerin („*Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe . . . Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe*“* sagt der eine 1935, „*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant*“ erwidert der andere 1968, und ich unterstreiche), sondern das kommt *mir* eigentlich zu auf einem kurzen Umgehungsweg:⁶ Die Identifikation, unter vielen anderen Identifikationen, Heideggers mit dem Bauern und Schapiros mit dem Städter, jenes mit dem verwurzelten Seßhaften, dieses mit dem entwurzelten Emigranten. Die Beweisführung folgt, denn zweifeln wir nicht daran, in diesem Restitutionsprozeß geht es auch um Schuhe, ja sogar um Holzschuhe, und, wenn man auch im Augenblick kaum höher aufsteigt, um die Füße zweier berühmter abendländischen Professoren, weder mehr noch weniger.

– Es geht gewiß um Füße und um viele andere Dinge, vorausgesetzt, Füße sind irgendwelche Dinge und für sich identifizierbar. Ohne selbst anderswo oder höher zu suchen, setzt die *Restitution*, in seine Rechte oder sein Eigentum wieder ein, indem sie das Sujet in seiner Stanze,⁷ in seiner Institution wiederaufrichtet. „. . . *the erect body*“, schreibt Schapiro.

– Betrachten wir also die Schuhe als eine Einrichtung, als ein Monument. An diesem *produit*⁸ ist nichts Natürliches. Für das *produit* (Zeug*) interessiert sich Heidegger bei der Analyse dieses Beispiels. (Zur bequemen Vereinfachung übernehmen wir die Fassung von „*produit*“ als Zeug*. Sie wird in *Unterwegs* . . . für die Übersetzung von *Der Ursprung des Kunstwerkes* benutzt. Zeug* ist, wie man präzisieren und fortan in Erinnerung behalten muß, sicherlich ein *produit*, ein Artefakt, aber auch ein Zuhandenes, ein allgemein dienliches Zeug, weshalb die erste Frage Heideggers der „Dienlichkeit“ gilt). Von diesem Artefakt sagt der eine, noch bevor er sich befragt oder irgend eine andere Frage stellt: Dieses Paar kommt dem einen (oder der einen) zu. Dem anderen, antwortet der andere, den Beweis in der Hand, aber kurzerhand (*sans autre forme de procès*), und der eine kommt nicht auf

den anderen zurück. Aber in beiden Zuschreibungen kommt das vielleicht durch einen kurzen Umgehungsweg auf dasselbe hinaus, auf ein Subjekt, das ich sagt, auf eine Identifikation.

– Und diese Schuhe schauen sie an. Sie sehen/gehen uns an.⁹ Ihre Auflöslichkeit ist evident. Aufgeschnürt, vernachlässigt, abgelöst vom Subjekt (Träger, Inhaber oder Eigentümer, sogar Autor-Unterzeichner) und aufgelöst in sich selbst (die Schnürbänder sind gelöst)

– gelöst der eine vom anderen, selbst wenn sie als Paar zusammengestellt sind (*appareillées*), aber mit einem Supplement an Auflösung unter der Voraussetzung, daß sie kein Paar ausmachen würden. Denn woher haben sie alle beide, ich meine Schapiro einerseits, Heidegger andererseits, die Gewißheit, daß es sich da um ein Paar Schuhe handelt? Was ist in diesem Fall ein Paar? Werden Sie meine Frage verschwinden lassen? Um nicht zu hören, daß Sie den Wechsel dieser Stimmen, dieser ungleichen Worttiraden beschleunigen? Ihre Strophen verschwinden mehr oder weniger schnell, sind zugleich unterbrochen und verflochten, am Kreuzungspunkt ihrer Unterbrechungen selbst zusammengehalten. Es sind offensichtliche Zäsuren, Sie werden es nicht leugnen, und eine gänzlich vorgetäuschte Vielheit. Ihre Satzperioden bleiben ohne nennbaren Ursprung, ohne Bestimmung, aber ihnen ist die Autorität gemeinsam. Und Sie halten mich entfernt, mich selbst und meine Frage, in Maßen, ich werde vermieden wie eine Katastrophe. Nun, unausweichlich beharre ich: *Was ist in diesem Fall ein Paar?*

– auf jeden Fall gelöst, schauen/gehen sie uns an, mit offenem Mund, das heißt stumm, wobei sie schwatzen lassen, verduzt (*interloquées*) vor denen dastehend, die sie sprechen lassen („Dieses hat gesprochen“*, sagt einer der beiden großen Gesprächspartner (*interlocuteurs*)) und die sie in Wirklichkeit sprechen lassen. Sie werden wie sensibel, bis zum unerschütterlicher Weise zurückgehaltenen Lachausbruch, für die Komik des Dings. Vor einem Schritt von so unumstößlicher Selbstsicherheit, lacht das Ding, Paar oder nicht.

– Man müßte auf das Ding selbst zurückkommen. Und ich weiß noch nicht, von wo ausgehen. Ich weiß nicht, ob man davon reden oder davon

schreiben muß. Einen Diskurs über sein Sujet halten, über das Sujet von was immer es auch sei, das ist vielleicht das erste, was man vermeiden sollte. Man hat mich um einen Diskurs gebeten. Man hat mir ein Bild (aber welches genau?) und zwei Texte vor Augen gelegt. Ich habe soeben zum ersten Mal *The still life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh* gelesen. Und *Der Ursprung des Kunstwerkes* ein weiteres Mal gelesen. Ich werde hier nicht die Chronik meiner früheren Lektüren aufstellen. Ich halte allein folgendes für den Anfang fest. Ich war immer von der festen Notwendigkeit der heideggerschen Fragestellung überzeugt, selbst wenn sie hier, im schlechten wie guten Sinne des Begriffs, die traditionelle Philosophie der Kunst *wiederholt*. Und vielleicht gerade in diesem Maße. Aber ich habe jedesmal die bekannte Stelle über „ein bekanntes Gemälde von Van Gogh“ wahrgenommen als das Moment eines pathetischen, lächerlichen und symptomatischen, bezeichnenden Zusammenbruchs.

– Bezeichnend(es) (für) was?¹⁰

– Keine Eile hier. Kein Losstürzen (*précipitation*) auf die Antwort. Die Überstürzung (*précipitation*) des Schritts/Nicht (*pas*), das ist es vielleicht, was man vor der Provokation dieses „bekannten Gemäldes“ nicht vermeiden können wird. Dieser Zusammenbruch interessiert mich. Schapiro entdeckt (*détecte*) es auch auf seine Weise (die auch die eines Detektivs ist) und seine Analyse interessiert mich von daher, selbst wenn sie mich nicht befriedigt. Muß man, um auf die Frage zu antworten, was ein solcher Zusammenbruch bedeutet, sie auf einen Disput über die Zuschreibung der Schuhe reduzieren? Muß man, in Malerei oder in Wirklichkeit, sich um die Schuhe streiten (*disputer*)? Und allein sich fragen, „(von) wem sind sie?“. Ich habe nicht daran gedacht, aber ich fange jetzt an mir vorzustellen, daß, trotz der offensichtlichen Ärmlichkeit dieser Restitutionsquerelen oder dieser Behandlung der Schuhe, eine gewisse Handelsabmachung dabei gut und gerne alles durchgehen lassen könnte. In seiner enormen Größe könnte das Problem des Ursprungs des Kunstwerkes gut durch diese Löcher für Schnürbänder schlüpfen, durch die Ösen dieser Schuhe (einer Malerei) von Van Gogh. Ja, warum nicht? Aber unter der Bedingung, daß diese Behandlung natürlich weder den Händen Martin Heideggers noch den Händen Meyer Schapiros überlassen wird. Ich sage wohl, nicht überlassen (*abandonné*) wird, denn wir

verstehen uns auch darauf, uns ihrer Hände, sogar überdies ihrer Füße zu bedienen.

Die Wahl der einzuschlagenden Vorgehensweise (*démarche*) ist schwierig. Es gleitet. Sicher ist, daß es zwischen Heidegger und Schapiro Korrespondenz gegeben haben wird. Und daß es dort als Paarbildung im Widerstreit das Rätsel einer komplementären Angleichung der beiden Seiten, eines Randes an den anderen, gibt. Aber ich weiß noch nicht, von wo ich ausgehen soll, wenn davon geredet oder geschrieben werden soll, noch in welchem Ton, welchem Code, hinsichtlich welchen Schauplatzes. Und in welchem Rhythmus, demjenigen des Bauern oder dem des Städters, im Zeitalter des Handwerkers oder des industriellen Technikers? Diese Fragen, auch diese Bedenken, stehen nicht außerhalb der von Heidegger um das Kunstwerk herum angeregten Debatte.

Aber habe ich denn Lust, diese Vorgehensweise einzuschlagen?

Ich werde damit beginnen, eine Gewißheit axiomatischer Gangart (*allure*) zu festigen. Indem ich mich darin wie an einem Ort einrichte, wo es sich nicht zu bewegen scheint, wo es nicht mehr gleitet, werde ich von da (sehr schnell) aufbrechen, nachdem ich dort einen meiner Füße festgemacht habe, eine meiner Spitzen, unbeweglich und abgewinkelt vor dem Startschuß. Dieser Ort, den ich, vor dem Rennen, langsam zu besetzen beginne, das ist vielleicht nur ein Sprachort.

Hier haben wir die Fragen der behinderten (hinkenden oder schiefen?) Vorgehensweise, die Fragen des Typs: „Wohin die Füße stellen?“, „Wie wird das gehen?“, „Und wenn das nicht geht?“, „Was passiert, wenn das nicht geht (oder wenn man seine Schuhe an der Garderobe abstellt oder aus den Schuhen fällt)“, „Wenn es aufhört – und aus welchem Grund – zu gehen?“, „Wer geht?“, „Mit wem?“, „Mit was?“, „Auf wessen Füßen?“, „Wer läßt wen gehen?“, „Wer läßt was gehen?“, „Was läßt wen oder was gehen?“, und so weiter, all diese idiomatischen Figuren der Frage scheinen mir, gerade hier, notwendig.

– *Notwendig*: Das ist eine Zuschreibung (*attribut*).

– Die Schuhe auch. Das schreibt sich einem Subjekt zu, macht sich daran durch eine Operation fest, deren logisch-grammatisches Äquivalent mehr oder weniger zulässig ist.

– *Notwendig* bleibt ein Adjektiv, das noch ein wenig vage, locker, offen, weit ist. Man sollte vielmehr sagen: Idiome von Fragen, deren Form sehr *passend* ist. Sie paßt sich an. Sie gleicht sich auf strikte, enge, gut geschnürte, eng anliegende Weise aber mit Biegsamkeit dem Vokabular, dem Buchstaben oder der Figur, selbst dem Körper dessen an, was Sie hier Lust haben, zum Gegenstand zu machen, nämlich die Füße. Die beiden Füße sind in erster Linie wichtig.

– Aber man sagt nicht, ein Paar Füße. Man sagt ein Paar Schuhe oder Handschuhe. Was ist ein Paar in diesem Fall, und woher haben sie beide, daß Van Gogh ein Paar gemalt habe? Nichts beweist es.

– Ich für meinen Teil habe oft und in allen Bedeutungen den Marsch/Gang/Stufe (*marche*)¹¹ und – das ist beinahe „dasselbe“ Wort, „derselbe“ Sinn¹² – die Markierung (*marque*) und *Marges* (Ränder), die ich als einen Titel genommen habe, behandelt. *Pas* (Schritt/Nicht) war ein anderer Titel¹³. Habe ich damals von Füßen gesprochen? Ich bin mir dessen nicht sicher (man müßte nachschauen), auch nicht eines gewissen Erfordernisses (*nécessaire*)¹⁴ – das ist das Wort – des Marsches, das heißt in allergrößter Nähe zum Boden, auf unterstem, subjektivstem oder untergeordnetem¹⁵ Niveau dessen, was man Kultur oder Einrichtung nennt, dem Schuh. Genau genommen, dem Schuhpaar.

– *La double séance* (Die doppelte Aufführung)¹⁶ kreist um die Fußspitzen der Tänzerin, analysiert „die Syntax des Punkts/Garnicht und des Schritts/Nicht“¹⁷ und sagt, wie „jedes Paar in diesem Kreislauf immer auf irgend etwas anderes verwiesen haben wird, wobei es ferner die Operation des Bezeichnens bezeichnet . . .“

– Aber die Spitze trägt den Fuß nicht im Kontakt mit einer Oberfläche. Sie nimmt darauf keinen Raum ein. Genauer genommen ist es das Schuhpaar und sogar das Sohlenpaar, um sich auf das zu beschränken, worauf die Fußsohle über dem Boden – der Städte oder der Felder, das macht wenig Unterschied – gehalten wird. Seine äußere und folglich untere Oberfläche steht am tiefsten, und von ihr habe ich, wie ich glaube, nie gesprochen. Sie liegt tiefer als der Fuß.

Ich schreite jetzt voran: Was hat es mit Schuhen auf sich, wenn das nicht geht? Wenn sie zur Seite gelegt sind, für einen mehr oder weniger langen Zeitraum, sogar für immer, außer Gebrauch bleiben? Was bedeuten sie? Was sind sie wert? Mehr oder weniger? Und nach welcher Ökonomie? Worauf verweist ihr Mehr(oder Weniger)-Wert? Gegen was können sie getauscht werden? In welchem Sinn/welche Richtung (*en quel sens*) (wer? was?) lassen sie marschieren? und sprechen?

Das ist das Sujet, das sich ankündigt.

Es kommt langsam zurück. Aber immer noch zu schnell – kein überstürzter Schritt/keine Übereiltheit –, mit dem Kopf voran, um aufrecht, auf der Stelle, die verlassenen Orte zu besetzen. Um die außer Gebrauch geratenen Orte zu umschließen (*investir*) und sich anzueignen, als ob sie nur durch Zufall (*accident*) und nicht durch die Struktur bedingt unbesetzt blieben.

Nachdem sich das Sujet angekündigt hat, lassen wir hier einstweilen die Schuhe. Es *passiert* etwas, etwas *hat statt*, wenn Schuhe zurückgelassen werden, leer, einstweilen oder für immer außer Gebrauch, offensichtlich von den Füßen abgelöst wenn sie, getragen oder Träger sind und in sich selbst abgelöst, wenn es Schnürschuhe sind, immer der eine vom anderen, aber mit dem Supplement an Ablösung in der Annahme, daß sie ungleich (*dépareillées*) seien.

– Ja, stellen wir uns zum Beispiel zwei rechte Schuhe (zum Schnüren) vor oder zwei linke Schuhe. Das macht kein Paar mehr aus, das schielt oder hinkt, ich weiß nicht, auf befremdliche, beunruhigende, vielleicht bedrohliche und ein wenig diabolische Weise. Bisweilen habe ich diesen Eindruck bei solchen Schuhen Van Goghs, und ich frage mich, ob Schapiro und Heidegger nicht übereilt ein Paar bilden, um sich zu beruhigen. Vor aller Reflexion beruhigt man sich mit dem Paar.

– Man weiß dann, sich in Denken orientieren.¹⁸

– Von da an, wo die verlassenen Schuhe keinen strengen Bezug mehr auf

ein tragendes oder getragenes Sujet haben, werden sie zum anonymen, befreiten und entleerten (aber umso gewichtigeren, als er seiner opaken Schwere überlassen ist) Träger (*support*) eines abwesenden Sujets, dessen Name wiederkehrt, um die offene Form heimzusuchen.

– Sie ist eben niemals ganz offen. Sie bewahrt eine Form, die Form des Fußes. Vom Fuß in-formiert, ist sie eine Form, beschreibt sie die äußere Oberfläche oder die Hülle von dem, was man einen „Leisten“ (*forme*) nennt, das heißt – ich zitiere wieder Littré – ein „Stück Holz, das die Form des Fußes hat und das dazu dient, einen Schuh aufzuziehen“. Diese Form oder diese Gestalt des Fußes

– Schapiro wird die „Gestalt“ Van Goghs in „seinen“ Schuhen sehen.

– Diese „Form“ oder diese Gestalt des Fußes aus Holz ersetzt den Fuß, wie eine Prothese, deren Schuh immer geformt bleibt. All diese Phantom-Glieder kommen und gehen, gehen mehr oder weniger gut und passen nicht immer.

– Was macht man dann, wenn man Schuhe zuschreibt? Wenn man sie gibt oder wenn man sie zurückgibt? Was macht man, wenn man ein Bild zuschreibt oder wenn man einen Unterzeichner identifiziert? Und vor allem, wenn man soweit geht, gemalte Schuhe (in der Malerei) dem mutmaßlichen Unterzeichner der besagten Malerei zuzuschreiben? Oder umgekehrt, wenn man ihm das Eigentum daran bestreitet?

– Darüber wird es vielleicht zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger eine Korrespondenz gegeben haben. Ich habe Interesse an der Tatsache, daß sie statt gehabt hat. Augenscheinlich. Aber wir wissen noch nicht, was diese Stätte ist und was in diesem Fall statt haben bedeutet, wo, wie, und so weiter.

– Es wurde gerade gefragt: Was macht man, wenn man (reale) Schuhe dem mutmaßlichen Unterzeichner einer Malerei zuschreibt, von der man vermutet, daß sie diese gleichen Schuhe repräsentiert? Präzisieren wir: *Sujet*-Schuhe (*Träger*, der dazu bestimmt ist, seinen Träger über den Boden

der Städte oder der Felder zu tragen, Träger, der hier das erste *Substrat* darstellen würde, außer wenn der Träger davon einen anderen Gebrauch als den zum Marschieren machte, in welchem Fall das Wort Gebrauch der Meinung mancher nach Gefahr laufen würde, pervertiert zu werden), aber selbst *Sujet* einer Leinwand, die ihrerseits das *Sujet* oder die eingerahmte Unterlage ausmacht. Und es ist dieses doppelte *Sujet* (die Schuhe in der Malerei), das die beiden Plädierenden dem wirklichen *Sujet* zurückerstattet sehen wollen: dem Bauern oder der Bäuerin auf der einen Seite, dem städtischen Maler auf der anderen (ein wenig mehr *Sujet*, da es der Unterzeichner des Bildes ist, das vermutlich seine eigenen Schuhe repräsentiert, sogar er selbst in Person: Alle *Sujets* sind hier, scheinbar, sich selbst am allernächsten).

Wo ist die Wahrheit dieses Statt-Habens? Der *Ursprung des Kunstwerkes* gehört einem großem Diskurs über die Stätte und über die Wahrheit an. Durch alles, was sich gerade angekündigt hat, sieht man ihn mit der Frage des Fetischismus kommunizieren (geschieht es ohne Wissen seines „Autors“?), verlängert über ihren Stellenwert in der „politischen Ökonomie“ oder in der „Psychoanalyse“ im strengen Sinne hinaus, ja sogar über die einfache und traditionelle Gegenüberstellung des Fetischs und der Sache selbst hinaus.

Alles geschieht als ob man die Wahrheit zum *Sujet* des Fetischs sagen wollte. Werden wir hier uns daran wagen?

– Man müßte dazu in dieser Debatte zwischen den beiden großen Professoren soviel anderen Texten Widerhall verschaffen. Marx, Nietzsche, Freud

– der strenger vom Schuhfetischismus spricht. Im ersten Teil oder im Auftakt seines Essays von 1927 über den *Fetischismus* Die Genealogie, die er dabei für den Fetischismus vorschlägt (als Substitut des Phallus der Frau oder der Mutter), würde ihm zufolge Rechenschaft über das dem Fuß oder dem Schuh zuerteilte Privileg geben

– die Schuhe oder der Schuh?

– der Schuh. Diese Vorliebe hinge von der Tatsache ab, daß der „Knabe“ bei der erschreckenden Erfahrung, die er durch das gemacht hat, was er als die Kastration der Mutter ansah, „von unten her“ geschaut hat. Er soll seine Augen langsam erhoben haben. Vom Boden her.

– Der Schuh, Kompromiß oder beruhigendes Substitut, wäre also eine Prothesen-„Form“, aber immer als Penis und zwar Penis der Frau. Ablösbar und wiederanbringbar. Wie soll man unter diesen Umständen erklären, daß in der *Einführung in die Psychoanalyse (Die Symbolik im Traum*¹⁹) der Schuh und der Pantoffel als Symbole für die Genitalorgane der Frau klassifiziert werden? Ferenczi erkennt darin die *Vagina (Sinnreiche Variante des Schuhsymbols der Vagina, 1916*²⁰), aber das ist nur eine individuelle Variante, und man wird umgekehrt genauer sein müssen –

– Wäre dem so, weil der Schuh, wie ein Handschuh, den man wendet, bald die konvexe „Form“ des Fußes (Penis), bald die konkave Form, die den Fuß umhüllt (Vagina), hat?

– In diesen letzteren Texten geht es nicht um Fetischismus (Phallus der Mutter), und wenn es darum geht, sagt Freud nicht, daß der Fuß (oder der Schuh) das ersetzt, was vermutlich *wegen seiner Form*, sondern was wegen seiner *Lage* fehlt, die Syntax einer Bewegung nach oben, von weit unten her, dem untersten, ein System von Beziehungen in der angeführten Generation des Fetischs. Und Freud bestimmt unter diesen Umständen nicht etwas, ein mehr oder weniger ablösbares Ganzes, zum Beispiel „den Fuß“ oder „den Schuh“. Er präzisiert: „oder ein Teil von diesen“, das relativ ablösbare Teil eines immer *teilbaren* Ganzen.

– Der große Zeh zum Beispiel? Stellt der Schuh für sich selbst nicht eine große abgelöste Zehe dar? Auf diesem Markt der Größen sollte sich der Widerhall der Angebote, der Anfragen, der steigenden und fallenden Aktien um eine Spekulation auf Bataille bereichern (*Der große Zeh, Die Verstümmelung als Opfer und das abgeschnittene Ohr Van Goghs, Van Gogh Prometheus*).

– Auf jeden Fall ist für Freud *der Schuh*²¹ nicht mehr Penis als Vagina. Sicherlich erinnert er, gegen Stekel, daran, daß gewisse Symbole nicht *zugleich* männlich und weiblich sein können. Sicherlich präzisiert er, daß lange und geschlossene Gegenstände nicht in der Lage wären, weibliche Genitalorgane zu symbolisieren (Waffen zum Beispiel), noch hohle Gegenstände (Kästen, Büchsen, Kästchen) männliche Organe. Aber das dient nur dazu, gleich darauf anzunehmen, daß die bisexuelle Symbolisierung eine

undarstellbare, archaische, auf die Kindheit zurückgehende Tendenz bleibt, die den Unterschied der Geschlechter nicht kennt (*Traumdeutung* VI, V). „Eine ganze Anzahl der Traumsymbole ist übrigens bisexuell, kann je nach dem Zusammenhange auf das männliche oder auf das weibliche Genitale bezogen werden.“ (*Über den Traum*²³). Je nach den Umständen, das heißt auch nach einer Syntax, die nicht auf irgendeine semantische oder „symbolische“ Substantialität reduzierbar ist.

– Man muß also immer noch eine Art Interpretationsüberschuß, ein – um die Wahrheit zu sagen – entscheidendes Lektüresupplement für das Idiom einer syntaktischen Variation reservieren. Selbst wenn das absolute Idiom der Name eines Köders ist. Das absolute „kein Idiom“ (*pas d'idiome*) berechtigt nicht dazu – gerade im Gegenteil –, sich mit immer gleich passenden symbolischen Äquivalenzen zufrieden zu geben oder mit Konfektions-Universalien. Das ist vielleicht der Sinn eines kleinen Satzes in Klammern und wie als Post-Skriptum am Ende der Fußnote Ferenczis stehend: Er unterscheidet dort die individuellen Varianten von den universellen Symbolen. Diese Unterscheidung hängt vom Reichtum der Assoziationen ab (da „sich an sie reichlich Einfälle assoziieren“^{**}), aber dieses ökonomische Kriterium betrifft Variationen, die auch Abweichungen, Restrukturierungen und generelle Redistributionen darstellen. Und Abweichungen *ohne* wesentliche Norm. Geflecht aus differentiellen Spuren. (Ich präzisiere, auch in Klammern, daß der von Ferenczi in Erinnerung gerufene Fall nicht *stricto sensu* Schuhe in Szene setzt, sondern gewissermaßen Über-Schuhe, Supplemente oder Über-Kleider (Gummi-Überschuh, Galoschen)*), die nicht zum Fuß sondern zum Schuh passen. Wenn es regnet oder schneit, stellt man sie am Eingang des Hauses ab, wobei man nichtsdestoweniger seine Schuhe anbehält. Und – ein wichtiger wenn nicht gar zureichender Zug für die Interpretation – dieser Überzug oder Schuh-Zusatz ist aus Gummi. Von daher versteht sich, Ferenczi zufolge, die Symbolik der Vagina. Bleibt zu wissen, das ist zu verfolgen, ob diese Wirkung als Futteral –

– Unter Berücksichtigung dessen, was gerade vom „kein Idiom“ gesagt worden ist, aber auch gegen die symbolischen Universalien, versteht es sich von selbst, daß wir von einer idiomatischen Lektüre Van Goghs, von seiner Signatur oder a fortiori eines solchen Bildes weit, sehr weit entfernt bleiben

werden. Es wird sich nur, wie das anläßlich von Genet, Ponge und Blanchot gesagt und gemacht wurde²³, um Präliminarien zur Formulierung einer solchen Frage handeln. Sie ist ganz und gar erst wieder auszuarbeiten, sind wir uns darüber wohl einig?

– Einig oder nicht, ich schlage vor, diese Frage auf später zurückzustellen. Sie ist übrigens dazu geschaffen zurückgestellt zu werden, sie betrifft die *Zurückstellung* auf später, auf weiteres, wenn man jemals ankommt. Ich halte sie für sehr wissenschaftlich, aber auch dem fremd, was man *oft im Namen der Wissenschaft*, das heißt einer Philosophie der Wissenschaft sagt.

– Es gibt zwei Typen von Objekten, und die Form des Schuhs besitzt ein anderes Privileg: Sie systematisiert die beiden durch Freud beschriebenen Objekttypen: längliche, solide oder fest auf einer Oberfläche stehende, hohle oder konkave auf der anderen. Das wendet sich

– wie ein Paar Handschuhe. Van Gogh hat ein Paar (?) Handschuhe gemalt (Januar 1889, in Arles), und in der Fußnote, die er ihnen widmet, scheint Schapiro sie wieder als „persönliche Gegenstände“ zu betrachten. Er eignet sie wieder zu, beeilt sich, sie paarweise zusammenzustellen und sogar sie den Zypressen desselben Stillebens als Paar zuzuordnen („*The choice of objects is odd, but we recognize in it Van Gogh's spirit. In other still lives he has introduced objects that belong to him [ich unterstreiche] in an intimate way – his hat and pipe and tobacco pouch . . . His still lives are often personal subjects, little outer pieces of the self exposed with less personal but always significant things. Here the blue gloves, joined like two hands [ich unterstreiche] in a waiting passive mood, are paired in diagonal symmetry with a branch of cypress, a gesticulating tree that was deeply poetic to Van Gogh . . . the gloves and the branches belong together . . . [ich unterstreiche]*“[†]

– Ich schlage vor, daß man noch nicht das Risiko eingeht, diese Frage des Fetischismus, der Umkehrbarkeit der Handschuhe oder Orientierung am Paar direkt abzuhandeln. Ich bin momentan an der Korrespondenz zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger interessiert.

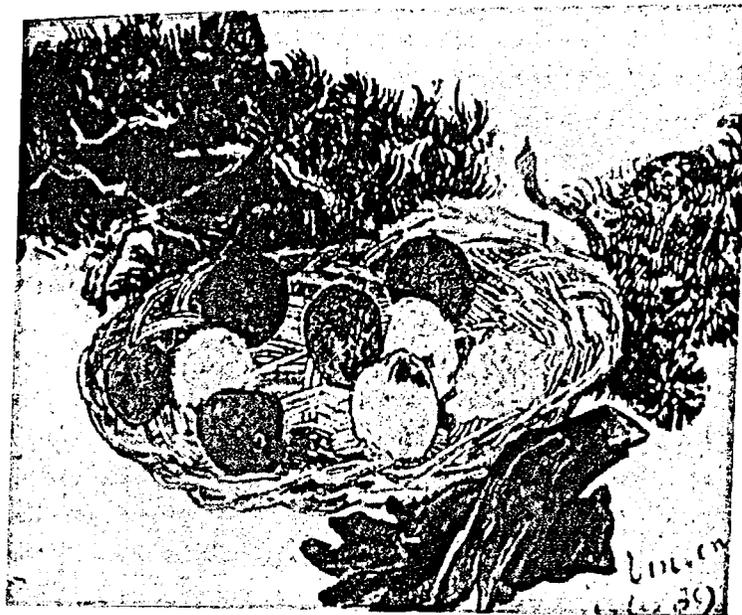
[†]) Meyer SCHAPIRO, Van Gogh, Abrams, New York, o. J., 92.

– Wir treten auf der Stelle (*piétinons*). Wir gleiten (*patinons*) nicht einmal, wir haspeln vielmehr (*pataugeons*) mit einer ein wenig unehrenhaften Bereitwilligkeit herum. Worauf soll man das Wort Korrespondenz beziehen, das ohne Unterlaß wiederkehrt? Auf jenen Briefwechsel von 1965?

– Ich würde mich vielmehr für eine heimliche Korrespondenz interessieren, offensichtlich: offensichtlich heimlich, im Äther der Offensichtlichkeit und der Wahrheit wie in einer Krypta verborgen, zu offensichtlich, da die Chiffre in diesem Falle heimlich bleibt, da sie nicht versiegelt ist.

Kurz, noch während diese Korrespondenz dem Briefträger der Wahrheit (*facteur de la vérité*)²⁴ anvertraut ist, stellt sie für Niemanden ein Geheimnis dar. Ihr Geheimnis sollte sich als offener Brief lesen. Die geheime Korrespondenz könnte *gleich* als öffentliche Korrespondenz dechiffriert werden. Sie hat nicht an anderer Stelle statt und ist nicht anderswo eingeschrieben. Jeder sagt: Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde sie Ihnen sagen. Aber man muß den Akzent auf der Schuld und dem *schulde/muß* zum Tragen bringen, Wahrheit ohne Wahrheit über die Wahrheit. Was schulden sie alle beide, und was müssen sie durch diese Restitution der Schuhe an Schuld abtragen, wobei der eine vorgibt sie der Bäuerin zurückzugeben, der andere dem Maler?

Ja, es hat diesen Briefwechsel in der Tat 1965 gegeben. Schapiro enthüllt es in *Das Stilleben . . . (la nature morte)*, da man so „*The Still Life . . .*“ übersetzen muß, das Sie gerade gelesen haben. Dieses „*Stilleben . . .*“, der Aufsatz, der diesen Titel trägt, ist eine erwiesene Hommage, ein Geschenk an einen Toten, eine Gabe, die dem Gedenken an Kurt Goldstein gewidmet ist. Dieser hatte zu seinen Lebzeiten die Dankbarkeit Schapiros auf sich gelenkt, zumindest durch jene Geste: ihm *Der Ursprung des Kunstwerkes* zu lesen gegeben zu haben („*It was Kurt Goldstein who first called my attention to this essay*“). Schapiro trägt gewissermaßen eine Schuld und einen Freundschaftsdienst ab, indem er sein „*Stilleben . . .*“ seinem toten Freund widmet. Die Tatsache ist weit davon entfernt, gleichgültig oder unwesentlich zu sein, wir werden darauf zurückkommen, oder zumindest mischt sich das Unwesentliche (*extrinsèque*) immer wieder ein, wie das *Parergon* innerhalb der Szene. Behalten Sie diese Fakten und Daten. Ich greife einstweilen einige trocken heraus. Als junger Emigrant lehrt Schapiro an der Columbia-Universität (New York), wo Goldstein nach seiner Flucht aus dem Nazi-Deutschland



Stilleben (Korb mit Orangen und Zitronen, Zweigen, Handschuhen)

1933 (nachdem er dort im Gefängnis gesessen hatte und dann unter der Bedingung befreit worden war, das Land zu verlassen) ebenfalls von 1936 bis 1940 gelehrt haben wird. Genau genommen kommt er dort nach einem beschwerlichen Aufenthalt von einem Jahr in Amsterdam an. Er wird dort *Die Struktur des Organismus* geschrieben haben. Es sind genau die Jahre, in denen Heidegger seine Vorträge über *Der Ursprung des Kunstwerkes* und seine Vorlesung der *Einführung in die Metaphysik* hält (die beiden Texte, in denen er sich auf Van Gogh bezieht).

Dieser letzte Akt geschieht also in New York, University of Columbia, wo Schapiro bereits lebte und lehrte – wenn ich mich nicht täusche –, als Goldstein ankam, um dort seinerseits von 1936 bis zu seinem Tode – mit einer Unterbrechung während des Krieges (Harvard und Boston von 1940 bis 1949) zu lehren. Dieser letzte Akt

– Ist es der letzte?

– Zu diesem Zeitpunkt⁺ spielt der letzte Akt in New York in dieser großen universitären Institution von Columbia, die so viele emigrierte Professoren aufnahm, – aber welcher Weg und welche Geschichte von mehr als einem Jahrhundert für jene Schuhe Van Goghs. Sie haben sich nicht gerührt, sie haben nichts gesagt, aber was werden sie marschieren gelassen haben, und schwatzen! Goldstein, er, der Mann der Aphasie, der aphasisch gestorben ist, wird darüber nichts gesagt haben. Er hat einfach hingewiesen, den Text Heideggers gezeigt. Aber alles passiert so, als ob Schapiro von New York aus (wo er auch 1965 die Grabrede für Goldstein gehalten hat) die Schuhe Heidegger streitig machte, sie wieder an sich nahm, um sie, über Amsterdam, Paris (Van Gogh in Paris) Van Gogh, aber auf *ein und denselben Schlag* Goldstein zu restituieren, der seine Aufmerksamkeit auf die Heideggersche Entwendung gelenkt hatte. Und Heidegger hält sie zurück. Und wenn beide alles in allem sagen, „ich schulde Ihnen die Wahrheit“ (da beide

⁺ Ich gebe hier die von Macula vorgeschlagene Anmerkung der Redaktion wider: „Von diesem Zeitpunkt an, als bereits die Korrekturfahnen gesetzt waren, wurde die Fiktion, die wir hier veröffentlichen, von Jacques Derrida an der Universität von Columbia (Seminar der Theorie der Literatur) auf Einladung von Marie-Rose Logan und von Edward W. Said gewissermaßen durchgespielt oder erzählt. Diese Sitzung fand am 6. Oktober 1977 statt. Meyer Schapiro nahm an der Diskussion, die folgte, teil. N. D. L. R.“

vorgeben, die Wahrheit zu sagen, sogar die Wahrheit über die Wahrheit – in der Malerei und im Schuh), sagen sie auch: Ich schulde die Schuhe, ich muß sie dem rechtmäßigen Besitzer, ihrer eigentlichen Zugehörigkeit zurückgeben: dem Bauern oder der Bäuerin einerseits, dem städtischen Maler und Unterzeichner des Bildes andererseits. Aber wem in Wahrheit? Und wer wird glauben, daß diese Episode allein ein theoretischer oder philosophischer Disput um die Interpretation eines Werks oder Des Kunstwerks ist? Sogar ein Streit unter Experten für die Zuschreibung eines Bildes oder eines Modells? Schapiro macht die Schuhe, um sie zu restituieren, Heidegger erbittert streitig, dem „*Professor Heidegger*“, der sie, im Ganzen gesehen und mittels des Bauern, habe anziehen, sie seinen Landbewohner-Füßen *wiederanlegen* wollen mit jenem Pathos des Rufs der Erde, des Feldwegs* oder der *Holzwege**, der 1935-36 dem nicht fremd war, was Goldstein dazu trieb, seinen langen Gang nach New York über Amsterdam zu unternehmen. Es gibt in all dem viel zu begleichen, zurückzugeben, zu restituieren wenn nicht sogar zu sühnen. Alles geschieht, als ob Schapiro, nicht zufrieden damit, einem Toten für das zu danken, was er ihm zu lesen gegeben hat, dem Gedächtnis seines nomadischen, emigrierten, städtischen Kollegen, Leidensgenossen und Freund anböte,

– ein abgelöstes Teil, ein abgeschnittenes Ohr, aber wem?

– das wiederaufgenommene, unterschlagene, dem gemeinsamen Feind, dem jedenfalls gemeinsamen Diskurs (*discours commun*)²⁵ des gemeinsamen Feindes sogar zu entreißende Paar. Auch für Schapiro handelt es sich darum – und zwar im Namen der Wahrheit –, wieder festen Fuß zu fassen, die Schuhe wieder zu fassen, um den gehörigen Fuß darein zu setzen. Indem er zunächst anführt, daß diese Schuhe diejenigen eines Wanderers und eines Städters sind – „*the artist, by that time a man of town and city*“ –, wobei die Dinge sich später aufgrund der Tatsache gefährlich verkomplizieren müssen, daß dieser Wanderer fortwährend den Diskurs der erdverbundenen, handwerklichen und bäuerischen Ideologie geführt hat. All diese großen Professoren werden, wie man sagt, viel in diese Schuhe in mancher ungebräuchlichen Hinsicht (*titre*) investiert haben. Sie haben wiederhergestellt. *Wiederherstellen* (*remettre*)²⁶ soll in dieser Debatte von großer Tragweite sein. Die Widerhaken²⁷ dieser Schuhe sind aus diesen *wieder-* von wiederkehren und

wiederherstellen gebildet. Wiederherstellung der Schuhe. Sie sind, sie können immer abgelöst (in allen Bedeutungen, die wir angesprochen haben) vernachlässigt, in *Reparatur* (*à la remise*) sein. Eine dem Objekt selbst eingeschriebene Versuchung, es wiederherzustellen: die Schuhe seinen Füßen wieder anzulegen, sie dem Sujet wieder zu geben, dem authentischen Träger oder Eigentümer, der in seinen Rechten wiederhergestellt und in seiner Aufrichtigkeit wiedereingesetzt wird. Die Struktur des Dinges und des Verfahrens verpflichtet unter diesen Umständen immer dazu, etwas erneut hinzuzufügen (*rajouter*). Das Maß dazu ist *supplémentäre Retorsion*.

– Das, was jetzt diese unglaubliche Wiederherstellung (*reconstitution*) macht. Es ist eine delirante Dramaturgie, die ihrerseits: eine kollektive Halluzination projiziert. Diese Schuhe sind halluzinogen.

– Ja, ich gehe hier ein bißchen schnell voran. Gehen wir davon aus, daß all dies auch noch zu allem Überfluß passiert, und schenken Sie mir für den Augenblick Glauben (*crédit*)²⁸. Bewilligen Sie mir einen kleinen Vorschuß und sagen wir, daß ich mich an das binde, was beiderseits vielleicht ein Delirium war. Es gibt Verfolgung in dieser Erzählung, in dieser Geschichte von Schuhen, die es zu identifizieren, anzueignen gilt, und Sie wissen, aus wie vielen – nennbaren und unnennbaren – Körpern, Namen und Anonymen dieses Märchen gemacht ist. Wir werden darauf zurückkommen. Was hier trägt (*porte*) und was mir wichtig ist (*m'importe*), das ist diese Korrespondenz zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger.

– Wird man sie, Rücken an Rücken, zurückschicken, das Paar wiedereinsetzend

– Ist es denn ein Paar?

– die beiden Schuhe in ihrer „eigentlichen“ Verlassenheit, in ihrem Zustand der Aufgeschnürtheit wiedereinsetzen, der, zwischen ihnen, genau in der Mitte

– in ihrer *Restance* (Übrigbleiben)?

– Das wäre unmöglich. Diese *Restance* ist niemals Ruhe, es ist keine substanzielle und unbedeutende Präsenz. Auch ich habe mit diesen Schuhen zu tun, sie vielleicht zu geben, selbst wenn ich mich damit zufrieden gäbe, am Schluß zu sagen: Ganz einfach, die Schuhe gehören nicht, sie sind weder präsent noch absent, *es gibt (il y a)* Schuhe, Punkt, das ist alles.

– Er verknüpfte (*il lia*) diese Schuhe. Und durch unsere Stimme, die Verwindung (*torsade*) –

– *Es gibt**, das gibt (*ça donne*), diese Schuhe.

– Die buchstäbliche Korrespondenz, das, was Sie den Briefwechsel nennen, ist jetzt ein (fast) öffentliches Phänomen. Es ist durch Schapiro in seiner Hommage zum Gedenken an Goldstein öffentlich gemacht worden. Dieser fortan öffentliche Tausch soll offensichtlich Anlaß zu so etwas wie einer Uneinigkeit gegeben haben. Er ist durch eine Uneinigkeit – wie wir sagen würden – belastet²⁹. Auf jeden Fall schließt Schapiro, der diese Korrespondenz enthüllt und kommentiert, wobei er so das letzte Wort behält, auf eine Uneinigkeit. Er gibt vor, im Besitz der Wahrheit über die Schuhe (des Bildes) von Vincent (Van Gogh) zu sein. Und da er die Wahrheit schuldet, restituiert er sie. Er identifiziert (in allen Bedeutungen dieses Wortes) die Malerei und die Schuhe, weist ihnen ihre Punkte oder ihre eigentliche Größe (*pointure*) an, benennt das Werk und schreibt das Sujet des Werks (die Schuhe) dem Sujet des Werks, das heißt seinem wirklichen Subjekt, dem Maler, Van Gogh, zu. Heidegger täuscht sich ihm zufolge, sowohl über die Malerei als auch über die Schuhe. Indem er sie dem Bauern oder der Bäuerin zuschreibt, verbleibt er im Irrtum („*the error lies . . .*“), in der imaginären Projektion, sogar derjenigen, gegen die er vorgab, uns in Schutz zu nehmen („*He has indeed ,imagined everything and projected it into the painting!*“). Heidegger soll die Schuhe Bauern- oder Bäuerinnenfüßen wiederangelegt haben. Er soll sie von vornherein verschnürt, um Bauern-Knöchel geschnürt haben, diejenigen eines Sujets, dessen Identität selbst in den Konturen seiner Abwesenheit ziemlich strikt scheint. Das soll der Irrtum sein, die Einbildung, die übereilte Projektion. Sie habe mannigfaltige Gründe, von denen Schapiro mehr als einen aufspürt, aber lassen wir das für den Augenblick.

– Aber aufgrund wessen wird diese Korrespondenz öffentlich genannt?

– Wie jeder Grund (*cause*) und jede in Prozeß befindliche Sache (*chose*) ist der naheliegende Grund eine Art Falle. Schapiro stellt sie Heidegger, bevor er dort selbst hineintappt.

– Und dennoch. Er kennt sich mit Fallen aus. Er hat mit größter Expertenhand über die Falle in der Malerei geschrieben. Zum Beispiel über jene Mausefalle (*mousetrap*), die Joseph in jener *Verkündigung* des Meisters von Flémalle⁺

– aber diese Falle ist dem Teufel gestellt (*Muscipula diaboli*), der Köder ist das Fleisch Christi.

– Ein Grund mehr, hier auf der Hut zu sein. Das Teuflische ist vielleicht gerade – ein zusätzlicher Köder – im Hinken dieser beiden zweideutigen Schuhe gefangen, die, wenn der Doppelgänger kein Paar ausmacht, diejenigen in die Falle locken, die hier ihre Füße wiederhineinstecken wollen, genau genommen, weil man seine Füße da nicht wiederhineinstecken kann – nicht darf – und weil darin die befremdliche Falle wäre. Was den Schatten Christi des Köders betrifft, so werden wir sehen, daß er unter all diesen Gespenstern nicht ganz abwesend ist. Diese befremdliche Falle –

– Eine andere Art von Falle und von dem, was in *Pas*³⁰ Paralyse genannt wurde.

– Sorglos stellt also Schapiro Heidegger ein Falle. Er vermutet bereits im Text Heideggers, auf den ihn sein Freund Kollege Goldstein aufmerksam gemacht hat, den „Irrtum“, die „Projektion“ und die „Einbildung“. Nachdem er die Untersuchung so eingeleitet hat, schreibt er an den Professor Heidegger (er nennt ihn so, um vom Kollegen und vom Korrespondenten zu sprechen, und kurz Heidegger, wenn er den berühmten Denker, den Autor von *Der Ursprung des Kunstwerkes* nennt): Auf welches Bild genau haben Sie sich bezogen? Die „verbindliche“ Antwort von Professor H. („*In reply to my*

⁺) Vgl. Meyer SCHAPIRO, „*Muscipula Diaboli*“, the Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: *Renaissance Art*, hg. von Creighton GILBERT, Harper, 1970.

question, Professor Heidegger has kindly written me that the picture to which he referred is one that he saw in a show at Amsterdam in March 1930. This is clearly de la Faille's no. 225 (see Figure 1).“) schließt sich um ihren Autor wie eine Falle. Man vernimmt das Geräusch: klar. Es ist klar, *clearly*, das versteht sich, die Affäre versteht sich: de la Faille 225, das kann nicht auf etwas, das vom Bauern stammt, hinauslaufen: „*They are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city.*“ Die Untersuchung ist abgeschlossen, das Urteil gefällt: Es wird genügen, den Bericht über diesen insgesamt sehr schnell erledigten Prozeß zu ergänzen oder zu verfeinern. Der Professor ist gefangen. Schapiro, in seinem Verdacht bestätigt, kann nun einen der möglichen Mechanismen des Mißverständnisses rekonstruieren, das selbst im Dienste eines triebmäßigen und politischen Pathos steht (die erdverbundene und bäuerische „Ideologie“): Es ist eine Art von Neubesohlung mit Hilfe der Sohle eines anderen Bildes, das in derselben Ausstellung von 1930 gesehen wurde. Das war das erste Mißverständnis, die erste Falle vor der, die Schapiro dem Professor stellen wird, um ein Paar zu bilden und ihm keine Chance zu lassen. Soviel um auf die Frage zu antworten, die mir im Augenblick gestellt worden ist: Alle Gründe dieses Prozesses werden Fallen gewesen sein (wie im voraus durch den offensichtlichen Einsatz der Debatte gebildet: auf wen fällt (*revient*) die Falle zurück?), Fußangeln oder, wenn Sie lieber wollen, Schnürbänder, Fallen mit Schnürbändern. „Alte Schnürschuhe“ („*Old boots with laces*“), das ist der Titel, der vom großen Katalog der Ausstellung in den Tuilerien (1971-72) (Sammlung des Nationalmuseums Van Gogh in Amsterdam) dem Bild gegeben wird, das Professor Schapiro vorgibt, im Anschluß an die vertrauensvolle Antwort des Professor Heidegger zu identifizieren und das er unter dem Titel „*Old shoes*“ reproduziert. Ich weiß noch nicht, welcher Anteil Van Gogh an der Wahl dieses Titel zukommt. Aber da eine gewisse wesentliche Unbestimmtheit an unserem Problem teilhat, die auch den Titel und den (zum Beispiel vom Autor) *über das Sujet* des Bildes gehaltenen Diskurs betrifft, geziemt es sich vielleicht, die Sache ein wenig in der Schwebe zu lassen. Die Autoren des Kataloges, den ich gerade zitierte, haben de la Faille berücksichtigt, denjenigen selbst, der für Schapiro die Autorität darstellt („Die Titel der Werke, die Vincent in seiner Korrespondenz angibt und die gewöhnlich übernommen werden, sind, da sie nicht ausreichend explizit waren, präzisiert worden, von woher sich einige Unterschiede ergeben, sei es mit den vormalig gebräuchlichen

Titeln, sei es mit denen des neuen Durchdachten Katalogs von J. Baart de la Faille . . .“). Von Van Gogh, in einem Titel oder in einem Brief, benannt oder nicht, diese Schnürbänder (zum, mehr oder weniger straff, festbinden/losbinden des tragenden oder getragenen Sujets) lassen die Form selbst der Falle sich abzeichnen. So faszinierend wie (gerade dadurch) vernachlässigbar für die beiden Professoren, die darauf nicht die geringste Anspielung machen. Hier ist einer der Gründe: das Schnürband. Es ist eine Sache, deren Name auch der Name einer Falle ist (die Schlinge (*le lacet*)). Das gilt nicht nur für den, der durch die Ösen der Schuhe oder der Korsetts hindurchkommt. Unsere Stimmen, hier selbst –

– Ich bemerke in der Tat jetzt diese befremdliche Schleife

– bereit zu erwürgen

– des losen Schnürbands. Die Schleife ist offen, mehr noch als die aufgeschnürten Schuhe, aber in einer Art von angedeutetem Knoten

– sie bildet an ihrem Extrempunkt einen wie vorläufig offenen Kreis, bereit sich wieder zu schließen, wie eine Zange oder ein Schlüsselring. Eine *Leine* (*une laisse*), die sich in der unteren rechten Ecke befindet, wo sie symmetrisch der *roten* und *unterstrichenen* Signatur von „Vincent“ gegenübersteht. Sie nimmt da einen Platz ein, der üblicherweise der Signatur des Künstlers vorbehalten ist. Als ob sie auf der anderen Seite, in der anderen Ecke, am anderen Rand, aber symmetrisch, in (quasi) Gleichheit mit ihr, den Platz einnähme, als ob sie den leeren und offenen Platz einnähme . . .

– Wenn die Schnürbänder aufgelöst sind, dann sind die Schuhe gerade von den Füßen abgelöst und stehen für sich da. Aber ich komme auf meine Frage zurück: Sie sind es auch, aufgrund dieser Tatsache, und zwar voneinander, und nichts beweist, daß sie ein Paar bilden. Nun sagt kein Titel, wenn ich recht verstehe, „Schuhpaar“ zu diesem Bild. Obgleich Van Gogh an anderer Stelle, in einem Brief, den Schapiro andererseits zitiert, von einem anderen Bild gesprochen haben wird, indem er präzisiert: „ein Paar alter Schuhe“. Konstruiert nicht die Möglichkeit dieses „Ungleichen“ (*dépareillé*)³¹ (zwei Schuhe desselben Fußes, zum Beispiel, sind mehr der Doppelgänger des einen vom anderen, aber dieser Doppelgänger bringt das Paar und die

Identität zugleich durcheinander, verbietet die Komplementarität, paralyisiert die Orientierung, läßt in Richtung des Teufels schielen), konstruiert nicht die Logik eher dieser falschen Gleichheit als dieser falschen Identität die Falle? Je mehr ich dieses Bild anschau, desto weniger scheint das gehen zu können . . .

– Ja, aber es ist deshalb nötig, daß das „Ungleiche“ eine Möglichkeit, ich möchte sagen, an der Grenze bleibt, unwahrscheinlich. Und übrigens, selbst auch wenn Van Gogh das Bild betitelt hätte und es „Paar von . . .“ betitelt hätte, dann würde das nichts an dem bewirkten Effekt ändern, was auch immer, sei es oder nicht bewußt recherchiert wurde. Ein Titel definiert nicht einfach das Bild, an dem er sich auf zahlreiche und bisweilen überdeterminierte Weisen festmacht oder von dem er sich loslöst. Er vermag Teil des Bildes zu sein und dort mehr als eine Rolle spielen, dort mehr als eine rhetorische Figur zu bestätigen. „Paar von-“, zum Beispiel kann dazu führen, daß man die Gleichheit denkt, die „Wahrheit des Paares“, in dem Augenblick denkt, wo sich das „Ungleiche“ blicken läßt oder das Unvergleichliche (*hors-pair*). Und dann, ein anderes Argument, kann das „Ungleiche“ die Gleichheit, die Wahrheit des Paares, mit viel mehr Kraft sagen und zeigen. Ganz genauso wie – wir werden es sehen – das Außer-Gebrauch-Sein die Dienlichkeit (*utilité*) zur Schau stellt oder die Untätigkeit (*désœuvrement*) das Werk (*œuvre*) herausstellt.

– Ich finde dieses Paar, wenn man so sagen kann, links (schief, *gauche*). Durch und durch. Schauen Sie auf die Details, die seitliche Innenfläche: Man würde sagen zwei linke Füße. Verschiedene Schuhe. Und je mehr ich sie anschau, umso mehr schauen/gehen sie mich an,³² umso weniger gleichen sie einem alten Paar. Vielmehr einem alten Pärchen (*couple*). Ist das dasselbe? Wenn man sich auf die Leichtfertigkeit des Symbolismus einließe, von dem Sie gerade sprachen, dann hinge die evidente Bisexualität dieses mehrzahligen Dings an der umgewendeten, wie ein Handschuh offenen, mehr dargebotenen und mehr entblößten Passivität des linken Schuhs (ich präzisiere: links auf dem Bild, da das Ungleiche auch die Disposition eines „wahren“ Paares durchziehen kann, der linke Schuh, der uns auf der linken Seite gegenübersteht, und der rechte, auf der rechten Seite des Bildes)

– das ist eine Bäuerin

– eine Kartoffelesserin oder die „*Bäuerin von Brabant*“ (1885) die offene Haube der einen oder anderen, während der andere (linke?) Schuh, rechts auf dem Bild (wie kann man sich orientieren, um davon zu sprechen?) gerader, schmaler, strikter und weniger offen ist. Kurz, früher hätte man gesagt männlicher, und er ist es, dessen Schnürband den halboffenen Kreis bildet, dem Eigennamen gegenüber.

– Wenn, wie Schapiro behauptet, der Unterzeichner der Eigentümer oder, was eine wichtige Nuance ist, der Träger der Schuhe ist, wird man dann sagen, daß der halboffene Kreis des Schnürbandes an ein Wiederverknüpfen appelliert: der Malerei mit der Signatur (mit dem Größenmaß, das die Leinwand durchlöchert), der Schuhe mit dem Eigentümer, sogar von Vincent mit Van Gogh, kurz an eine Komplementierung, ein generelles Wiederverknüpfen als Wahrheit in der Malerei?

– Das geht viel zu schnell. Durch welche Beweise auch immer, über die man vorgibt zu verfügen, kann der Unterzeichner eines Bildes nicht mit dem benennbaren Eigentümer eines im wesentlichen ablösbaren und auf diesem Bild dargestellten Objekts identifiziert werden. Man kann eine solche Identifizierung nicht ohne eine unglaubliche Einfältigkeit vornehmen, unglaublich für einen dazu ausgewiesenen Experten. Es wäre eine identifikatorische Einfältigkeit, was die Struktur eines Bildes und selbst einer imitierenden Darstellung im einfachsten Sinne der „Kopie“ betrifft. Eine identifikatorische Einfältigkeit, was die Struktur eines generell ablösbaren Objekts und die Logik seiner generellen Zugehörigkeit betrifft. Welches Interesse hat einen solchen Faux-pas motivieren können, das ist die Frage, die ich gerade zu der befremdlichen Szene der Restitution zu dritt stellen wollte, wobei alle drei große europäische Akademiker sind. Warum plötzlich diese Blindheit, unvermittelt diese Einschläferung aller kritischen Wachsamkeit? Warum verbleibt die sehr aktive, überkritische Hellsichtigkeit *um* diesen blinden Fleck *herum*, aber nur an seinen Rändern? Warum diese hastige Zwanghaftigkeit, die den einen dazu treibt, dem zweiten, dem Toten, Ehre zu erweisen durch die tote Natur eines Stillebens, das er dem anderen (seiner nicht weniger hastigen und zwanghaften Interpretation) entreißt, dem dritten oder



Bäuerin von Brabant

ersten, wie man will, wobei der vierte wie immer ausgeschlossen bleibt? Das *gibt* (*ça donne*), um besser wiederaufzunehmen, das *nimmt* (*ça prend*), indem es gibt, seitdem *es* diese Schnürbänder *gibt* (*il y a*)

– der Geldbeutel (*bourse*) oder des Fetischs, wenn ich richtig verstehe. Beim Aussehen dieses Objekts weiß man noch nicht, wenn ich richtig verstehe, auf welchen Träger es zurückweist, aber da Sie sich für den Träger (*porteur*) interessieren, sehe ich im Augenblick in diesem Schnürband eine Art von, an den Überbringer (*porteur*) auszuzahlenden Scheck. Schecks, die an den Überbringer auszuzahlen sind. Die Falle besteht darin, daß jeder sich darin überstürzt, ihn auf seinen Namen oder den Namen einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung (G. m. b. H.) auszufüllen, deren Aktionär oder Verantwortungsträger er mehr oder weniger ist (Heidegger für eine agrikul-turelle, ländliche, bäuerliche und bodenständige Gesellschaft, Schapiro für eine industrielle, städtische, nomadische oder emigrante Gesellschaft), ohne zu bemerken, daß es ein Verrechnungsscheck (*chèque barré*) ist. Und wie man das oft macht, mit einem doppelten Strich und vielleicht noch mehr: dem-jenigen, der das Bild einrahmt, wobei er es von seinem Außen abschneidet und einer streng geschlossenen Ordnung (*régime*) unterstellt, und dem-jenigen, der im Bild die Form der Schuhe abgrenzt, insbesondere jene aufge-löste, heimgesuchte und aufgeschnürte offene Stelle (*vacance*)

– Ich werde denjenigen hinzufügen, der einen Schuh vom anderen trennt. Denn was beweist, daß es sich da um ein Paar handelt?

– Unter diesen Umständen ist es schwierig für jeden Überbringer, an die Kasse zu kommen. Und für jeden Geber zu würdigen.

– Und dennoch *gibt* es Würdigung. Das gibt. Wir haben hier ein *Es gibt**, das Heidegger uns, besser als ein anderer, zu denken gegeben haben wird. Das *Es gibt** „vor“ dem Sein (*l'être*), das buchstäbliche (*à la lettre*) *Es gibt**, das Sein* im Ausgang vom (und zurückkehrend zum) *Es gibt Sein**.

– Aber wir haben noch nicht die Unterlagen dieser Korrespondenz zwischen Meyer Schapiro und Martin Heidegger geöffnet. Lassen wir uns Zeit. Auf jeden Fall, von wo diese Schuhe auch kommen und wohin sie zurück-kehren, sie werden nicht in einen sicheren Hafen wiederkommen.

– Noch auf billige Weise. Trotz des unglaublichen Feilschens oder wegen der endlosen Überbietung einer Analyse, die nicht aufhört wiederzuverbinden, dieses Mal

– Sie werden viel herumgereist sein, alle Arten von Städten und Kriegster-ritorien durchquert haben. Mehrere Weltkriege und die Massendeportationen: Man kann sich Zeit lassen. Sie *sind da*, dafür gemacht zu warten. Marschieren zu lassen. Die Ironie ihrer Geduld ist unendlich, man kann sie für nichtig erachten. Wir waren also bei jener öffentlichen Korrespondenz, und ich sagte, daß, wenn man eine Uneinigkeit besiegelt, diese Versiegelung (*scellé*) eine andere Korrespondenz unter Verschuß (*scellé*) hielte. Geheim jene, obgleich direkt für die andere lesbar, Eine symbolische Korrespondenz, ein Einverständnis, eine Harmonie. In dieser Kommunikation zwischen zwei illustren Professoren, die alle beide einen Vortrag über ein „bekanntes Gemälde von Van Gogh“ zu halten haben . . .

– einer der beiden ist ein Spezialist. Die Malerei, und gerade Van Gogh, ist gewissermaßen seine Sache, er möchte sie bewahren, damit man sie ihm zurückgibt –

– was nimmt man wahr?³³ Durch die wechselseitige Würdigung (*considération*), die Höflichkeitsbezeugung einer reziproken Legitimation hindurch, die die mörderischsten Schläge abzdämpfen scheint, ist man sensibel für die Effekte eines gemeinsamen Kodes, eines analogen (identischen, identifizierbaren) Begehrens, einer Ähnlichkeit im Eifer (der auch ein Eifern um identi-fikatorische Ähnlichkeit ist), kurz ein gemeinsames Interesse und sogar eine gemeinsame Schuld, eine geteilte Pflicht. Sie schulden die Wahrheit in der Malerei, die Wahrheit der Malerei und sogar die Malerei als Wahrheit, mehr noch als Wahrheit über die Wahrheit. (Sie müssen die Wahrheit in der Malerei sagen. Man muß sicherlich mit der Schuld oder der Pflicht – „ich schulde Ihnen“ – rechnen, aber sagen, was will das hier besagen? Und *in der Malerei* sagen: die Wahrheit *selbst* gesagt, wie man „in der Malerei“ sagt? Oder die Wahrheit über das Sujet der Malerei, im Bereich der Malerei gesagt? Oder die Wahrheit als Malerei gesagt, durch das einzige Mittel der Malerei, nicht mehr gesagt sondern – wenn sagen nicht mehr als eine Art und Weise des Sagens, eine Figur ist – *gemalt*, die stumm gemalte Wahrheit,

sie selbst als Malerei?). Hier haben alle beide Interesse daran zu *identifizieren*, das *Sujet* (Träger oder Getragener) dieser Schuhe zu identifizieren, diese Objekte, die nichts dafür können, in ihrem gesunden Menschenverstand (*bon sens*) zu verknüpfen, *sensu strictu* wieder zu verknüpfen, dieses befremdliche Außer-Gebrauch-Sein – produzierendes Erzeugnis von so viel zusätzlichem Mehrwert – zu identifizieren und (sich) anzueignen, um davon ihrerseits Gebrauch zu machen. Man muß um jeden Preis dessen Maß (*pointure*) wiederfinden, selbst wenn dieses „*Sujet*“ für den einen nicht dasselbe ist wie für den anderen. Sie sind sich einig, das ist der Kontrakt dieser stillschweigenden Institution, um eins zu suchen oder um so zu tun, als ob sie eins suchten, wobei sich alle beide im voraus sicher waren, es gefunden zu haben. Da es sich zunächst um ein Paar handelt, und keiner von ihnen zweifelt daran, muß es ein *Sujet* geben. So daß der Kontrakt, die Institution auf diesem Schuhmarkt, zunächst die Gleichheit zwischen den Schuhen ist, diese auf sehr einzigartige Weise dualistische Beziehung, die die beiden Teile eines Paares einander anpaßt (Identität und Differenz, totale Identität im Begriff oder in der formalen Semantik, Differenz und Nicht-Überdeckung in der Orientierung der Züge). Wenn es ein Paar gibt, gibt es einen möglichen Kontrakt, kann man das *Sujet* suchen und bleibt Hoffnung erlaubt. Die Diskussion (*colloque*) – und die Positionsbestimmung (*collocation*) – wird stattfinden können, der Disput (sich) einsetzen können. Man wird sich aneignen, enteignen, nehmen, geben, wiedernehmen, anbieten, abtragen, würdigen oder beleidigen können. Wenn nicht

– Warum soll man von dieser Korrespondenz sagen, daß sie symbolisch ist? Symbolisch für was?

– Für das Symbol. Für das *symbolon*. Ich habe symbolische Korrespondenz wegen jener vorhergehenden und verklausulierten Verpflichtung gesagt, jener Diskussion, die, durch einen Kontrakt geregelt, von einem gemeinsamen Interesse ausgeht (die Wiederanknüpfung durch einen Nexus, die Annexion der Schuhe oder, schon das genügt, die einfache Bildung der Aussage „wem gehören die Schuhe“ oder, was in der Infanterie dieser ein wenig militärischen Vorbereitung beinahe aufs gleiche hinausläuft, „wem oder was gehören die Füße“, die hier Gegenstand der konstanten Sorge der Professoren sind). Das impliziert eine Art wechselseitiger Anerkennung (des

Paares), einen (doppelten und reziproken) diplomatischen Austausch oder auf jeden Fall jenes Völkerrecht (*droit des gens*), das eine Kriegserklärung voraussetzt. Um sich die gegenseitige Verpflichtung ins Gedächtnis zu rufen, teilt man sich die Schuhe, bewahrt jeder ein Stück des *symbolon*. Und zwar dasselbe Stück oder vielmehr das ähnliche und verschiedene Stück desselben Ganzen, das komplementäre Stück. Deshalb ist das Paar die Bedingung der symbolischen Korrespondenz. Es gibt keinen symbolischen Kontrakt im Fall eines Doppelgängers, der nicht ein Paar machte; der nicht eine (und dieselbe) Sache als zwei wäre, aber eine Zweiheit in der Identität.

– Über das *Sujet* wovon geht dann letztlich diese Korrespondenz? Über das *Sujet* der Korrespondenz? Über das *Sujet* dieser Gleichheit des Paares?

– Aha, hier haben wir es. Über das *Sujet* wovon. Die Frage „wem gehören die Füße?“, auf die man die Frage „wem gehören die Schuhe?“ zurückkommen lassen möchte, unterstellt die Frage des „wovon“ oder „was sind die Füße?“ als abgemacht. Sind sie? Stellen sie dar? Wen oder was? Mit oder ohne Schuhe? Diese sind mehr oder weniger abgelöst (an sich, untereinander und von den Füßen) und dadurch entlastet: von einer Aufgabe oder einer aktuellen Funktion; beides *zugleich*, da sie sichtlich abgelöst sind und da es – man sollte niemals den unsichtbaren Äther dieser trivialen Evidenz vergessen – gemalte Objekte (die als Werk (*œuvre*) untätig (*désœuvrés*) sind) und das „*Sujet*“ eines Bildes sind. Außer Funktion, verstorben, sind sie abgelöst in dem doppelten Sinne – noch in einem anderen doppelten Sinne –, dem der Entbindung und dem der Entsendung eines Botens: einer diplomatischen Repräsentation, wenn Sie wollen, auf dem Wege der Metonymie oder Synekdoche. Und das, was sich über die Schuhe sagen läßt, kann man auch, obgleich die Operation um den Knöchel herum delikater ist, vom Hals oder von den Füßen sagen.

Über welches *Sujet* geht folglich die Korrespondenz? Über das *Sujet* des *Sujets* der Wiederanknüpfung. Man beeilt sich, mit dem *Sujet* wieder anzubündeln. Die Abgelöstheit ist unerträglich. Und die Korrespondenz findet über das *Sujet* des wahren *Sujets* des *Sujets* eines „bekannten Gemäldes“ statt; nicht allein über das *Sujet* des *Sujets* des Bildes, wie man sagt, sondern über das *Sujet* (Träger oder Getragener) der Schuhe, die das hauptsächlichste *Sujet* des Bildes auszumachen scheinen, Füße des *Sujets*, dessen Füße, diese

Schuhe sodann dieses Bild selbst, hier abgelöst und wie abgedriftet scheinen. Das macht viel aus, und das ist sehr kompliziert. Die Struktur der Ablösung – und folglich der Subjektivität dieser unterschiedenen Sujets – ist in jedem Fall verschieden. Und man muß gerade sagen, daß die Korrespondenz, die uns interessiert, die Auslöschung all dieser Unterschiede zum Zweck hat, zu denen ich noch nicht einmal denjenigen gezählt habe, der die (unterliegende) Subjektivität des Schuhs an seiner fundamentalsten Oberfläche, der Sohle, bestimmt, und auch nicht die noch mehr oder weniger fundamentale Subjektivität des Bodens (auf dem oder ohne den Träger der Leinwand) mit jenem keine Berührung habenden Schritt der Berührung (*pas de contact*) (jenem Sujet-Schritt ohne Sujet (*pas de sujet*)), der, einem Rhythmus folgend, die Bodenhaftung eines Gangs aufhebt. Der Schritt (*pas*) ist nicht an- oder abwesend. Und dennoch geht das schlecht ohne Paar

– Aber ich bin sehr überrascht. Es ist genau der Text Heideggers, der diese Debatte eröffnet hat. Nun, läßt er nicht alle Problematik der Subjektivität weit hinter sich? Letztere setzt in der Tat das voraus, was durch ihn hier unter anderem de-sedimentiert worden ist, die Bestimmung des Dings als „*hypokeimenon*“, als Träger, Substrat, Substanz, und so weiter?

– Das ist eines der Paradoxe dieses Austausches. Jeder Diskurs bleibt dabei ungleich, sich selbst inadäquat. In *Der Ursprung des Kunstwerkes* gehört die Passage über „ein bekanntes Gemälde von Van Gogh“ zu einem Kapitel über *Das Ding und das Werk*. Man ist damit beschäftigt, das Ding zu unterschlagen, aber die Unterschlagung genügt den metaphysischen Bestimmungen nicht, die *über es hergefallen* (*tombées dessus*) sein sollen, wobei sie ihm zugleich Beschimpfung (*injure*) (Überfall*) antun und das verunglimpfen, wie der französische Übersetzer sagt, was eigentlich „zum *Dinghaften des Dinges* sowohl, als auch zum *Zeughaften des Zeug* und erst recht zum *Werkhaften des Werkes*“*³⁴ gehört. Diese Bestimmungen des Überfalls* kommen paar- oder pärchenweise. Unter ihnen gibt es die Bestimmung des Dings als *Unterlage* (*hypokeimenon* oder *hypostasis*) im Gegensatz zu den *symbebekota*, die über ihnen stehen. Dieses Gegensatzpaar wird sich im Lateinischen in *subjectum* (*substantia*)/*accidens* verwandeln. Das ist nur eins der

Gegensatzpaare, die über das Ding *hergefallen* sind. Die beiden anderen wären dasjenige von *aistheton/noeton* (sensibel/intelligibel) und dasjenige von *hylē/eidos-morphè* (Stoff/Aussehen-Form).

Wir müssen diese Vorgehensweise Heideggers einen Augenblick mitmachen. Sie bildet den Kontext, der unmittelbar die Anspielung auf das „bekannte Gemälde“ einrahmt. Und wenn Schapiro damit Recht hat, Heidegger vorzuwerfen, daß er dem inneren und äußeren Rahmen des Gemäldes sowie der unterschiedlichen Serialität der acht Bilder mit Schuhen so wenig Aufmerksamkeit schenkt, hätte er selbst die streng korrespondierende, symmetrische und analoge Überstürzung vermeiden müssen: ohne weiteren Vorbedacht rund zwanzig Zeilen aus dem langen Aufsatz Heideggers herauszutrennen, sie brutal aus ihrem Rahmen herauszureißen, von dem Schapiro nichts wissen will, ihre Bewegung anzuhalten und sie dann mit einer Unbesorgtheit zu interpretieren, die jener gleicht, mit der Heidegger die „Bauernschuhe“ sprechen läßt. Auch ist, um uns darauf vorzubereiten, von Schuhen in der Malerei und vom *subjectum* in vielfältigem Sinne zu handeln, von Boden, Grund, Träger (Erde und Leinwand, die Erde auf der Leinwand, die Leinwand auf der Erde, die Schuhe auf der Erde, die Erde auf und unter den Schuhen, die beschuhten Füße auf Erden, das vermutlich Füße, Schuhe und so weiter habende (oder von ihnen getragene) Sujet, das Sujet des Bildes, sein gegenständliches Sujet (*sujet-objet*) und sein unterzeichnendes Subjekt, das ganz Neue auf einer Leinwand mit oder ohne Untergrund (*dessous*),³⁵ und so weiter), kurz um uns darauf vorzubereiten, vom *Unter-Liegenden* (*être-dessous*), vom Boden und vom Untergrund zu handeln, ist es vielleicht angebracht, eine Pause einzulegen, bevor man gleich bei jenem *subjectum* beginnt. Ich stelle die Lektüre der Kleidungsstücke oder Stoffe oder Schleier – zum Beispiel der *Strumpf* (*bas*)³⁶ – als Untergrund dieses Textes für ein anderes Mal zurück. Es ist, wie man sehen wird, nicht ohne Bezug auf den Untergrund, der uns in diesem Augenblick in Gestalt der Sohle, *sole* im Englischen, beschäftigt

– Ist das angebracht, um einer Art von verwandter Assonanz stattzugeben, als ob man die Anmerkung machte, bevor man vom Sujet des „bekannten Gemäldes“ in allen Bedeutungen spricht? Oder muß man vielmehr die Bindung zwischen den beiden „Sujets“, den beiden problematischen Orten des Subjekts, als wesentlich und notwendig erachten?

– Ich glaube, daß es aus den beiden Gründen angebracht ist. Die Frage des Untergrundes als Boden, Erde, dann als Sohle, Schuh, Socke – der Strumpf (*le bas*) –, Fuß, und so weiter, kann der „großen Frage“ nach dem Ding als *hypokeimenon*, dann als *subjectum*, nicht fremd sein. Ferner, wenn es feststeht, daß die Vorgehensweise von *Der Ursprung* . . . für sich in Anspruch nimmt, noch vor, diesseits oder zum Vorabend der Konstitution des „*subjectum*“ im Erfassen (*apprehension*) des Dinges (als solchem, als Zeug oder als Werk) zurückzuführen, dann hieße, ihm folglich die Frage nach dem Sujet zu stellen, dem Sujet jenes Paares Schuhe, vielleicht, mit einem Mißverständnis, mit einer imaginären, projektiven oder unrichtigen Lektüre zu beginnen. Außer wenn Heidegger keine *andere* Problematik des Sujets kennt (sie ausschließt? verwirft? verleugnet? implizit läßt? ungedacht läßt?), zum Beispiel in einer Verschiebung oder einer Entwicklung des „Fetisch“-Wertes. Also außer wenn man diese Frage des *subjectum auf andere Weise* verschiebt, außerhalb der Problematik der Wahrheit und der Rede, die *Der Ursprung* beherrscht. Das Geringste, was man sagen kann, ist, daß Schapiro es nicht versucht. Er ist darin befangen und sogar offensichtlich, ohne davon den geringsten Verdacht zu haben.

– Und dennoch. Wenn dieser „Schritt zurück“* auf dem Denkweg . . .

– Es gibt die Insistenz des fragenden Denkens als „Weg“*, als Weg oder als Wanderung. Sie regelt alles bei Heidegger. Sie ist schwierig, und man sollte sie mit dem „Sujet“ abstimmen, das uns an seiner eigenen Stelle, mit seiner Landschaft, seinem Bauerwesen, seiner „Welt“ beschäftigt, und diesem „Ding“, das weder dem Boden noch dem Bauern angehört, sondern zwischen beiden steht, den Schuhen. Das würde uns heute zu weit führen, auf die Seite der Schuhe oder der Strümpfe, mit denen ein Denken wandert, denkt, spricht, schreibt, mit seiner beschuhten (*chaussée*) Sprache (als *Chaussée*)³⁷; und von dem, was stattfindet, wenn die Schuhe des Denkens nicht – sind sie es jemals? – auf absolut strikte Weise geschnürt sind oder wenn die Strümpfe der Sprache³⁸ ein wenig locker sitzen. Nehmen wir einmal an, daß die Schuhe Van Goghs denen ähneln, die im Text gerade auf „dem Weg“ gewandelt sind, „der zu dem führt, was es an eigentlich Zeughaftem am Zeug gibt“ (Doch welcher Weg führt zum Zeughaften des Zeugens³⁹ ist ein Satz, welcher der Berufung auf das „bekannte Gemälde“

und dem Satz, den Schapiro am Anfang zitiert, um vier Zeilen vorangeht: „Davor [vor Übergriffen der gewohnten Auslegung, *A. d. Ü.*] sind wir am ehesten gesichert, wenn wir ein Zeug ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben. Wir wählen als Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe.“⁴⁰ Es handelt sich noch nicht um Zeug als ein Kunstwerk oder als etwas an sich: eine feinsinnige und doppeldeutige Einteilung, die wir bald berücksichtigen müssen, zumindest wenn wir diesen Text lesen wollen).

– Wenn also dennoch dieser „Schritt zurück“ auf dem Denkweg vor alles „*subjectum*“ zurückgehen sollte, wie ist dann diese naive, naturwüchsige, vorkritische Zuschreibung der Schuhe eines Bildes an ein auch noch bestimmtes „Subjekt“, den Bauern, vielmehr die Bäuerin, zu erklären, eine erpreßte Zuschreibung und Bestimmung, die den ganzen Diskurs auf das Bild und auf seine „Wahrheit“ lenken? Wären wir einverstanden, um diese Geste, wie ich es gerade getan habe, als naiv, naturwüchsig, vorkritisch zu bewerten?

– Ja, und die Demonstration Schapiros bekräftigt in genau diesem Punkt das, was man sehr schnell wahrnehmen konnte. Aber es bleibt der Platz und die Funktion dieser „Zuschreibung“ im Text *abzugrenzen*, die Karte ihrer Auswirkungen auf dem langen Verlauf dieses Vorgehens, ihre offensichtliche Nicht-Kongruenz mit den beherrschenden Motiven des Aufsatzes: dem Rückgang in der Tat vor das *subjectum*, aber auch der Kritik der Repräsentation, des Ausdrucks, der Reproduktion, und so weiter. Wir werden darauf zurückkommen müssen, ebenso wie auf die Logik des Überfalls*. Auf all diese Fragen und trotz einer negativen und punktuellen Relevanz scheint mir die Demonstration Schapiros ziemlich schnell außer Atem zu geraten. Und seine „naturwüchsige oder vorkritische Naivität“ (ich greife diese Worte wieder auf) ist ganz und gar symmetrisch oder komplementär zu derjenigen, die er mit Recht bei Heidegger anklagt. Die Korrespondenz wird diese Wirkungen bis ins Detail hinein folgen lassen. Und zwar gleich.

Wir waren übereingekommen, beim *subjectum* eine Pause einzulegen, zumindest um den Untergrund dieser Korrespondenz durchzupflügen.

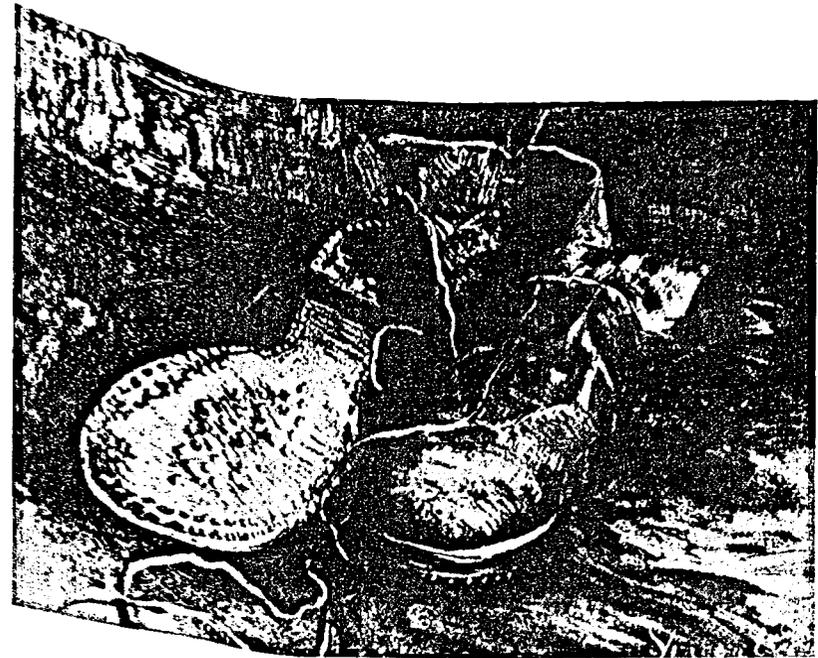
– Es gibt im Museum von Baltimore ein Paar Schuhe von Van Gogh (ja,

vielleicht dieses Mal ein Paar), hohe Schuhe wie diese da. Sagen wir Halb-Stiefel. Aber links ist einer der beiden umgedreht und zeigt seine Unterseite, die beinahe neue Sohle, die verziert ist durch ein Nagelmuster. Das Bild stammt von 1887 (F. 333).

– Gehen wir vor die Anspielung auf das „bekannte Gemälde“ zurück zu dem Moment, wo das Kapitel *Das Ding und das Werk* „die griechische Grund-erfahrung des Seins des Seienden überhaupt“⁴¹ anführt. Ich betone Grund- (Grunderfahrung*). Die Interpretation des Dings als *hypokeimenon*, dann als *subjectum* erzeugt (sich) nicht nur (als) ein leichtsinniges linguistisches Phänomen. Die abwandelnde Übersetzung von *hypokeimenon* durch *subjectum* korrespondierte einer anderen „Denkungsart“ und Art des Daseins. Sie übersetzte, überführte, übertrug (Heidegger hebt die Vorsilbe *Über** hervor) über die benannte griechische *Grunderfahrung* hinaus und aus ihr heraus: „Das römische Denken übernimmt* die griechischen Wörter* ohne die entsprechende gleichursprüngliche Erfahrung dessen, was sie sagen, ohne das griechische Wort*. Die Bodenlosigkeit* des abendländischen Denkens beginnt mit diesem Übersetzen.“⁴²

Es mangelt also an Boden (für das Denken), wenn Wörter das Wort, die Sprache⁴³ verlieren. Die „gleichen“ Wörter*, denen das *Wort** entzogen ist, das der ursprünglich griechischen Erfahrung des Dings korrespondiert, die „gleichen“ Wörter, die folglich nicht mehr ganz dieselben sind, die phantomartigen Doppelgänger ihrer selbst, ihre leichtsinnigen Simulakren, setzen sich über der Leere und im Leeren, bodenlos*, in Marsch. Halten wir diesen Unterschied zwischen Wörtern (*mots*) und dem Wort (*parole*) lange fest, er wird uns gleich – und später noch – helfen, über die engere Debatte über die Zuschreibung dieser Attribute, dieser Akzidentien hinaus, die aus den Füßen, *a fortiori* den Schuhen bestehen würden, zu verstehen, was das Ding *sagt*; was man es sagen macht oder läßt, was es sagen macht oder läßt.

– Sollten wir glauben, daß es zwischen diesem Entzug des Bodens und dem Ort dieser Schuhe, ihrem Statt-Haben oder ihrem Stell-Vertreten, irgendeinen gemeinsamen *Topos* gäbe? Die Schuhe haben in der Tat den Anschein (*air*), ein wenig in der Luft (*air*) zu schweben, *sei es*, daß sie ohne Kontakt mit der Oberfläche scheinen, sind wie in einem Zustand der Levitation über dem, was sie dennoch trägt (der rechte, der überdeutlich der



Die Schuhe



„linke“ der beiden ist, scheint ein wenig hochgehoben, beweglich zu sein, als ob er sich zu einem Schritt erhöhe, während der andere mehr dem Boden verhaftet blieb), sei es, daß sie, ihrem Aufgeschnürt-Sein überlassen, alle Erfahrung mit dem Boden aufheben, da diese den Gang, die aufrechte Haltung, voraussetzte und daß ein „Subjekt“ sich seiner Füße erfreute, oder sei es, radikaler noch, daß ihr Status als im strikten Rahmen einer bemalten Leinwand repräsentiertes, ja sogar noch an der Wand eines Museums aufgehängtes Objekt die Bodenlosigkeit* selbst bestimmt, sie provoziert oder sie definiert, sie übersetzt, sie bezeichnet oder wie man will, sie wäre, dort

– und der Wunsch dann, sie wieder auf dem Boden der Grunderfahrung Fuß fassen zu lassen

– Nein, nein, zumindest nicht so schnell. Es handelt sich, um anzufangen, lediglich darum, einige Absenkungen des Terrains zu entdecken, einige Abgründe auch auf dem Feld, wo sie so ruhig voranschreiten

– Warum gibt es keine Ruhe? Warum diese Verfolgung?

– die Zuschreibungsdiskurse, die Eigentumserklärungen, die Auftritte oder die Einsetzungen des Typs: das gehört mir, diese Schuhe oder diese Füße gehören jemandem, der „ich“ sagt und sich infolgedessen identifizieren kann, sie gehören jemandem benennbaren (durch Allgemeinbegriffe: der Bauer oder die Bäuerin, der Städter; oder Eigennamen: Vincent Van Gogh; und eigen für die beiden Wünsche: Heidegger, Schapiro, die die Restitution fordern). Diese Abgründe sind nicht das „letzte Wort“ und vor allem beruhen sie nicht einfach auf jener Bodenlosigkeit*, von der wir gerade gesprochen haben. Gerade in dem Augenblick, wo Heidegger die Übersetzung in lateinische Wörter anklagt, in dem Augenblick, in dem er auf jeden Fall das griechische Wort für verloren erklärt, bedient er sich ebenfalls einer „Metapher“. Zumindest einer Metapher, diejenige der Gründung und des Bodens. Der Boden der griechischen Erfahrung mangelte (*ferait défaut*) dieser „Übersetzung“. Was ich gerade zu schnell „Metapher“ genannt habe, versammelt alle zukünftigen Schwierigkeiten: Spricht man „metaphorisch“ vom Boden für was immer es auch sei? Und von Gang oder von Schuhen (die Kleidung, das Werkzeug, die Institution, sogar die *Investitur*) für das Denken, die Sprache, die Schrift, die Malerei und den Rest.

Was sagt Heidegger? Er sagt folgendes: Von dem Moment an, wo man das Ding nicht mehr so erfaßt, wie es die Griechen taten, das heißt von unten her als *hypokeimenon*, sondern als *substantia*, wird der Boden mangeln. Aber dieser Boden ist nicht das *hypokeimenon*, es ist die ursprüngliche und grundlegende Erfahrung der Griechen oder des griechischen Wortes, die das Ding als Unter-Liegendes erfaßt. Das ist der Boden des *hypokeimenon*. Diese (metaphorische?) Verdoppelung muß für sich untersucht werden. Und der Untergrund des Unterliegenden führt eher zu einem Denken des Abgrundes als zu dem der Verabgründung (*mise-en-abyme*), und der Abgrund wäre „hier“ einer der Orte oder Nicht-Orte, die bereit wären, alles von diesem Spiel zu tragen.

– Das ist es, was doch sehr vom „*Stilleben* . . .“ Schapiros und von dem, was gerade benannt wurde, abführt, wenn ich mich richtig erinnere, die Opfergabe des abgeschnittenen Ohres an Goldstein.

– Nein, eines Paars (das vielleicht niemals existiert hat und das niemand jemals besessen hat) abgetrennter und, um daraus ein Geschenk zu machen, wiederangeknüpfter Dinge. Ein *Geschenk* (*cadeau*), wie das [französische] Wort es anzeigt, als Kette (*chaîne*). Hat sich das entfernt? Was heißt sich entfernen? Die Ent-fernung ent-fernt*, sagt er, ent-fernt die Ferne . . .

– Ich entferne mich nicht, ich bin dabei, von dort ausgehend zu dem zurückzukehren, was der andere sagt. Denn das Ding ist unter seiner Investitur noch weitaus verborgener (*dérobée*) oder verhüllter (*enrobée*), als es scheint. In dem Augenblick, wo uns Heidegger an den griechischen Boden und an das Erfassen des Dings als *hypokeimenon* erinnert, gibt er uns zu bedenken, daß dieses Ursprüngliche *bereits* etwas überdeckt, indem es darüber herfällt. Das *hypokeimenon*, dieser Untergrund verbirgt einen anderen Untergrund. So bringt der lateinische Untergrund (*substantia-subjectum*) mit dem griechischen Boden den griechischen Untergrund (*hypokeimenon*) zum Verschwinden, aber dieser versteckt oder verschleiert bereits (die Figur der Verschleierung, des als Ober-Unter-Kleidung verschleiernden Tuchs wird nicht lange auf sich warten lassen, und das Hymen, das sie in die Unentscheidbarkeit hineinreißt, wird nicht ohne Bezug auf die Schuhe, die Socke oder den *Strumpf* zwischen Fuß und Schuh sein) ein Dinghaftes, das „mehr“

ursprünglich ist. Aber da das „Mehr“ sich selbst fortnimmt, kommt dem Ding nicht mehr die Figur oder der Wert des „Untergrundes“ zu. Da es sich „unter“ dem Untergrund befindet (oder nicht), würde es nicht nur einen Abgrund aufreißen. Es würde unvermittelt, diskontinuierlich, auf einen Schlag einen Richtungswechsel oder vielmehr eine ganz andere Topik vorschreiben.

– Vielleicht diejenige dieser Rückkehr, deren große Tragweite gerade

– Vielleicht. Der Topos des Abgrundes und *a fortiori* derjenige der Verabgründung könnten aber auch die unvermittelte und verwinkelte Notwendigkeit dieser anderen Topik. Und dieses anderen Schritts/Nicht verbergen, auf jeden Fall ein wenig abschwächen. Das ist es, was mich „unterhalb“ dieser Korrespondenz in Bezug auf ein „bekanntes Gemälde“ alter aufgeschnürter Wanderschuhe interessiert

– halb aufgeschnürt

– und wenn sich, wenn so sagen kann, die Frage nach seinem Ort stellt. Wie kann man diese Korrespondenz und diese Übertragung, all diese Übersetzungen nehmen?

– Ich komme verspätet. Ich habe gerade die Wörter „Abgrund“, „Opfergabe“ oder „Gabe“ vernommen. Das verausgibt sich abgrundtief, das gibt – den Abgrund. Es gibt* den Abgrund. Es scheint mir also durchaus, daß *Der Ursprung* sich auch als Aufsatz über die Gabe (Schenkung*), über die Opfergabe lesen läßt: eine der drei Bedeutungen, in denen genau die Wahrheit zu ihrer Instauration, ihrer Institution oder ihrer Investitur (Stiftung*)⁴⁴ komme. Die eine der beiden anderen Bedeutungen, das Gründen*, ist nicht ohne Bezug auf den Boden. Andererseits, was diese Wahrheit betrifft, von der Heidegger sagt, daß sie „Un-Wahrheit“ ist, und die „im Gemälde Van Goghs geschieht“⁴⁵ (eine Aussage, über die sich Schapiro ironisch äußert), sagt *Der Ursprung* auch, daß ihr Wesen vielmehr offen ist für den „Abgrund“. Das hat nichts mit der zugeschriebenen Gewißheit auf dem gesicherten Boden der (cartesianisch-hegelianischen) Subjektivität zu tun. Also? Bevor man diese „Begriffe“ (Gabe oder Abgrund zum Beispiel) auf die Diskussion,

ja sogar auf einen solchen „Gegenstand“, wie es der Text Heideggers wäre, anwendet, sollte man vielleicht damit beginnen, sie *im* Text Heideggers zu dechiffrieren und zu restituieren, der sich vielleicht von vornherein der Anwendung entzieht, die man in ihm davon machen möchte, und von vornherein alle ihre Instrumente problematisiert. Folglich könnte eine tückische und flinke Anwendung sich sehr wohl als einfältig, schwerfällig, nachwandlerisch erweisen, und der in eine Falle gelockte Detektiv

– Sicherlich. Man sollte folglich auf die Weise vorgehen, daß all diese Ungleichheiten des Diskurses sich selbst gegenüber minutiös –

– Wir waren zusammengekommen, so lautete die Übereinkunft unter uns, um über *Das Stilleben* . . . von Schapiro und eine gewisse Korrespondenz zu sprechen, deren Geheimnis uns in einem Moment versprochen wurde. Ich schlage vor, endlich dahin zu gelangen. Sonst wird man nie in den vorgeschlagenen Grenzen ans Ende kommen. *Macula*⁶ bestimmt die Grenzen, das bleibt zu beachten, und wenn das für uns Gesetz ist, können wir nicht daran rühren.

– Was mich interessiert hat, ist, daß ich endlich von einer bestimmten Seite her erklärt sehen möchte, warum ich diese Passage Heideggers über Van Gogh immer lächerlich und jämmerlich gefunden hatte. Es war also wohl die Naivität dessen, was Schapiro mit Recht eine „Projektion“ nennt. Man ist nicht allein enttäuscht, wenn die akademische Ernsthaftigkeit, die Unerbittlichkeit und Strenge des Tons, dieser „bildlichen Darstellung“* Platz machen. Man ist nicht allein enttäuscht durch das konsumatorische Losstürzen auf den Inhalt einer Repräsentation, durch die Schwerfälligkeit des Pathos, durch die verschlüsselte Trivialität dieser Beschreibung, die zugleich überladen und dürftig ist, und von der man nie weiß, ob sie sich um ein Bild, um „wirkliche“ Schuhe oder um eingebildete Schuhe, aber außerhalb der Malerei zu schaffen macht, durch die Grobheit des Rahmens, die Willkürlichkeit oder Roheit des Ausschnitts, die massive Versicherung der Identifizierung „eines Paares Bauernschuhe“, als solches! Woher hat er das? Wo erklärt er sich darüber? Unter diesen Umständen ist man nicht nur enttäuscht, man muß laut auflachen. Der Spannungsabfall ist zu stark. Man folgt Schritt für Schritt dem Weg eines „großen Denkers“, er geht zurück auf

den Ursprung des Kunstwerkes und der Wahrheit, indem er die ganze Geschichte des Abendlandes durchquert, und plötzlich, an der Biegung eines Gangs, findet man sich wieder mitten in einer organisierten Führung für Schüler oder Touristen. Jemand hat den Führer vom benachbarten Bauernhof geholt. Voll guter Absicht. Er liebt die Erde und eine bestimmte Malerei, wenn er sich darin wiederfindet. Seine gewohnte Arbeit im Stich lassend, wird er seinen Schlüssel holen und die Besucher warten lassen, die langsam aus dem Bus aussteigen. (Es gibt einen Japaner unter ihnen, der, dem Führer gleich, – abseits – einige Fragen stellen wird.) Dann beginnt die Führung. Mit dem Akzent der Gegend (schwäbisch) versucht er, die Kundschaft in Begeisterung zu versetzen (was ihm bisweilen gelingt, und er zittert auch jedes Mal regelmäßig im Takt), er häuft die Assoziationen und unmittelbaren Projektionen. Von Zeit zu Zeit weist er durch das Fenster auf die Felder, und niemand bemerkt, daß er nicht mehr von Malerei spricht. Gut! Und man sagt sich, daß der Schauplatz, die Wahl des Beispiels, die Vorgehensweise der Behandlung, daß nichts von alledem unabsichtlich ist. Der Gelegenheitsführer ist gerade derjenige, der, vor und nach diesem unglaublichem Wortschwall, seinen Diskurs über den Ursprung des Kunstwerkes und über die Wahrheit verfolgt. Es ist derselbe Diskurs, er ist niemals durch die geringste Abschweifung unterbrochen worden (was übrigens all diesen professoralen Vorgehensweisen anläßlich der Schuhe mangelt, das ist der Sinn für die Abschweifung: Die Schuhe müssen ein Paar ausmachen und auf dem Weg marschieren, vorwärts und rückwärts, zur Not im Kreis, aber ohne Abschweifung, ohne Schritt zur Seite, der unter diesen Umständen verwerflich wäre; nun gibt es aber eine Beziehung zwischen dem Ablösbaren des Schritts und der Möglichkeit des Abschweifenden). Ich sehe Sie in Ihrer Hochachtung schockiert durch die Szene, die ich, wie soll ich sagen

– projiziert habe!

– Kehren wir in die Schulklasse zurück. All das ist klassisch, eine Klassenangelegenheit, auch von Pädagogik und von Klassizität. Professor Heidegger, wie Professor Schapiro zu Ehren von Professor Goldstein sagt, projiziert ein Diapositiv. Er möchte mit dieser bildlichen Darstellung von Anfang seines Vortrages an Interesse erwecken. Denn *Der Ursprung* war zunächst, an einem äußerst bezeichnendem Zeitpunkt, eine Reihe von Vorträgen vor

einer *Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft** und dann vor dem *Freien Deutsche Hochstift**, und das merkt man ihm an.

– Gerade fiel das Wort „bildliche Darstellung“. Vorher war es mehrere Male gefallen. Ich schlage vor, daß man dort beginnt, wenn man schon beginnen und die *Anmerkung* Schapiros lesen muß, gegen die ich die Sache (*cause*) Heideggers (der, vergessen wir es nicht, auch an dem Ort, wo es um das Ding (*chose*) geht, eine wichtigen Diskurs über die *causa* hält) systematisch, zumindest in kommissarischer Ausübung, zu verteidigen beabsichtige. Ein Gutteil der Schwierigkeiten hängt von dem ab, was man mit *illustration* übersetzt. Schapiro bedient sich in seiner Verhandlungsschrift dieses Worts, mit dem man auch im Französischen „bildliche Darstellung“* übersetzt („Hierfür genügt eine Illustration. Wir wählen zu diesem Zweck ein bekanntes Gemälde Van Goghs . . .“). Schapiro – und *Der Ursprung* – eröffnet seinen Text an diesem Punkt (aber mit welchem Recht?) und schreibt: „In seinem Aufsatz über *Der Ursprung des Kunstwerkes* interpretiert Martin Heidegger ein Gemälde von Van Gogh, um die Natur der Kunst als Enthüllung der Wahrheit zu illustrieren (*to illustrate*). Er kommt auf dieses Gemälde im Verlauf der Unterscheidung von drei Seinsweisen: den dienlichen Artefakten [*produits*], den Naturgegenständen und den Kunstwerken. Er schlägt zunächst vor, ‚ohne jede philosophische Theorie . . .‘ eine vertraute Art von *produit* [Zeug*, durch *equipment* übersetzt] zu beschreiben – ein Paar von Bauernschuhen, und, ‚um die *Veranschaulichung* [übersetzt durch *visual realisation, anschauliche, sinnliche Darstellung*] dessen zu erleichtern‘, wählt er ‚ein bekanntes Gemälde von Van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat‘. Um aber ‚das Zeugsein des Zeuges‘ zu erfassen, müssen wir wissen, ‚wie die Schuhe wirklich dienen‘. Für die Bäuerin dienen sie, ohne daß sie daran denkt oder sie gar betrachtet. Aufrecht in ihren Schuhen gehend, kennt die Bäuerin ihre Dienlichkeit* [*serviceability*], in der ‚das Zeugsein des Zeuges besteht.‘ Aber wir . . .“ Und Schapiro zitiert jene beiden Abschnitte, die Sie alle so lächerlich oder so leichtfertig finden. Lesen wir sie zunächst auf deutsch, auf französisch, auf englisch.

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

– Das hätten wir.

– Bevor wir weiter gehen, hebe ich in dem protokollartigen Ausschnitt Schapiros eine bestimmte Anzahl von Simplifizierungen, um nicht mehr zu sagen, hervor. Sie haben Auswirkungen auf alles, was folgt. Er simplifiziert, indem er sagt, daß Heidegger eine Malerei interpretiert, um die Natur der Kunst als Enthüllung der Wahrheit zu veranschaulichen. Man braucht sich nicht, um das zu beweisen, auf das beziehen, was die folgende Seite sagt, nämlich: „Aber vor allem diente* das Werk gar nicht*, wie es zunächst scheinen möchte, lediglich zur besseren Veranschaulichung dessen, was ein Zeug ist.“⁴⁷ Was man im Französischen durch „*illustrer*“ übersetzt hat, ist in diesem Falle Veranschaulichung* und nicht Darstellung*, was weiter oben ebenfalls durch *illustration* übersetzt wurde. Die Veranschaulichung*, die gewissermaßen anschauliche Präsentation, ist das, was man erleichtern mußte, indem man sich auf das Beispiel des Bildes berief. Aber es ist auch das, was man *nicht* gemacht hat, obwohl man den Anschein erweckt hat, es zu tun. Heidegger stellt es klar heraus: Das Werk hat uns nicht dazu gedient, hat uns nicht den Dienst erwiesen, den wir alles in allem von ihm angeblich erwartet haben. Es hat Besseres zu tun gehabt, als zu veranschaulichen oder für die sinnliche Anschauung zu präsentieren – oder Schlimmeres, je nach Gesichtspunkt –, es hat gezeigt, hat erscheinen lassen. Heidegger hat gerade erst daran erinnert, daß das Werk nicht zu Veranschaulichung* oder Darstellung* „gedient“ hat, er präzisiert: „Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens* zu seinem Vorschein.“ Dieser Vorschein des Zeugseins fände nicht in einem anderswo statt, das das Kunstwerk, indem es darauf verwies, veranschaulichen könnte. Es findet eigens (und allein) in ihm statt. In seiner Wahrheit selbst. Das kann den Anschein haben, als ob es die von Schapiro angeklagte Illusion verschlimmerte und der Präsentation anlastete, was allein im Namen der *Repräsentation* angeklagt wurde, als ob Heidegger das noch direkter zu sehen dachte, was er dem Vorwurf Schapiros nach zu schnell folgerte. Aber die Dinge sind noch nicht so einfach, und wir müssen darauf zurückkommen.

Zunächst einmal: Nicht als *Bauern*-Schuhe, sondern als Zeug* oder als Schuhe *als* Zeug manifestiert sich das Zeugsein. Es handelt sich um die Manifestation des Zeugseins des Zeugs und nicht von dieser oder jener Art Zeugs, selbst von Schuhen. Das war die Funktion der Darstellung*. Man

muß sie in diesem Abschnitt genau begrenzen und ihre Etappen unterscheiden. Heidegger ist nicht einfach, wie Schapiro vorgibt, im Begriffe, zwischen drei Seinsweisen des Dinges zu unterscheiden.

– Aber um was handelt es sich dann in dem Moment, wo die angeblich „Veranschaulichung“ eingreift?

– Heidegger hat gerade das System der drei Bestimmungspaare analysiert die dem Ding aufgezwungen werden. Sie sind zusammenhängend, in einer Art von „Begriffsmechanik“* verbunden, der nichts widersteht. Unter den Auswirkungen dieses Systems haben das Paar Stoff/Form und der Begriff des Dings als geformter Stoff lange Zeit alle Theorie der Kunst und alle Ästhetik beherrscht. Selbst heute noch. Von dem Augenblick an, wo er sich hier für das Kunstwerk interessiert, insistiert Heidegger und präzisiert seine Frage: Hat dieser (herrschende) Form-Stoff Komplex seinen Ursprung im Dingsein des Dinges oder vielmehr im Werksein des Werks und im Zeugsein (selbstredend bei Anteilnahme des Menschen, von woher die Versuchung stammt, diesen Stoff-Form Komplex als unmittelbare Struktur des Dings zu nehmen) des Zeugs? Anders gesprochen, hat sich diese *allgemeine* (angeblich allgemeine) Interpretation des Dings als geformter Stoff nicht erst ausgehend vom Ding *als* Werk oder als Zeug heimlich ausgeprägt? Lesen wir also erneut das Kapitel: Im Verlauf dieser Untersuchung über das Zeug als geformter Stoff, taucht das Beispiel des Schuhpaares mindestens dreimal *vor und ohne den geringsten Verweis auf ein Kunstwerk* auf, sei es bildlich oder andersgeartet. Zweimal wird es mit dem der Axt oder des Krugs verbunden.

– Es gibt viel über diese Beispiele zu sagen und über die Rede vom Krug bei Heidegger, gerade anläßlich des Dings.

– Ja, bei Heidegger und anderen vor ihm, in seiner Tradition oder nach ihm, Ponge zum Beispiel. Aber lassen wir uns nicht ablenken. Ein anderes Mal. Nachdem das Schuhpaar in zwei Wiederaufnahmen mit dem Krug und mit der Axt verbunden worden ist, löst es (das dritte Mal, aber immer noch bevor das Bild in Frage steht) sich von den anderen Beispielen ab. Es steht plötzlich allein da. Es gibt zwar auf ein besonderes Bedürfnis Antwort, aber Heidegger wird es nie thematisieren. Vielleicht weil dieses brauchbare Zeug

im Unterschied zum Krug und zur Axt auch eine Fußbekleidung* ist, deren Art der Verbindung mit dem Körper des Subjekts – sagen wir strenger mit dem Dasein* – eine Originalität an sich hat, die man sich am besten in diesem Kontext zunutze machen wird. Lassen wir es. Auf jeden Fall kommt dieses Beispiel über lange Seiten hinweg ohne jede ästhetische oder bildliche Referenz aus. Im Verlauf seines letzten Auftauchens vor der Anspielung auf das „bekannte Gemälde“ wird nun ein wesentliches Schema aufgestellt. Ohne es würde man nichts vom Übergang zu gerade diesem Bild von Van Gogh, von seiner differenzierten Funktion, seiner auch irreduzierbaren Doppeldeutigkeit begreifen. Ich habe Schema gesagt: Es handelt sich summa summarum, in einem kaum verschobenen, kantischen Sinne, um eine Mischform, eine Vermittlung (*médiation*) und eine doppelte Zugehörigkeit oder eine doppelte Artikulation. Das Zeug* scheint sich zwischen Ding und Kunstwerk (Werk meint in diesem Kontext immer *Kunstwerk*: Werk*) zu halten. Es hat an beiden teil, obwohl das Werk, mehr als das Zeug, dem einfachen Ding gleicht*. Das Beispiel der Schuhe leitet die Analyse dieses Schematismus im Augenblick seiner ersten Aufstellung. Nur drei Seiten weiter wird Heidegger, um in dieser Frage des Zeugseins einen weiteren Schritt zu machen, dasselbe Beispiel wiederaufnehmen: dieses Mal im „Innern“ eines Kunstwerkes; wir werden sehen, warum und wie sich dieses „Innere“, mit einem gewagten Schritt, wendet. Im Augenblick ist das Schuhpaar ein Paradigma

– in diesem Status als Paradigma eignet ihm eine sehr noble philosophische Genealogie, seit Platon. Man kann hier also eine Art von Zitierung vernehmen, die so kryptisch wie konventionell ist und in einer langen Reihe von Diskursen steht.

– das ist hier ein Paradigma für das Ding als „Zeug“. Es ist noch nicht „gemalt“ oder „Malerei“, und es hält exemplarisch diese „Zwischenstellung* [Ort dazwischen, Zwischen-Steile oder Zwischen-Positur würde Lacoue-Labarthe vielleicht sagen, dessen *Typographie* in *Mimesis*⁸ man hier noch einmal lesen muß] zwischen dem bloßen Ding* und dem Werk*⁴⁹. Wenn das „Zeug“ das Sujet eines „Werks“ wird, wenn das Ding als Zeug (Schuhe) das durch ein Ding als Werk (das Bild von Van Gogh) präsentierte oder repräsentierte „Sujet“ wird, wird das Ding zu kompliziert, als daß man es so

leichtfertig und so einfach behandelte wie Schapiro. Denn man wird es mit einem Werk (das mehr einem bloßen Ding als einem Zeug und mehr als ein Zeug einem bloßen Ding ähnelt) zu tun haben, mit einem Werk, das ein Zeug präsentiert oder repräsentiert, dessen Status der einer Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk ist, und so weiter. Der Modus der Zwischenstellung hält sich *in der Mitte* der beiden anderen, die er gemäß einer schwer zu entfaltenden Struktur von Umhüllung in sich versammelt und teilt. Hier zunächst der Schematismus des Zeugs. Zum Beispiel: die Schuhe *im allgemeinen*. Ich nehme einige Wörter vorweg und unterstreiche sie: „Das Zeug*, z. B. das Schuhzeug*, ruht als fertiges auch in sich wie das bloße Ding, aber es hat nicht wie der Granitblock jenes Eigenwüchsige* [*was schwer zu übersetzen ist: nicht, wie in der französischen Übersetzung, 'spontanéité', sondern in sich geschlossene Selbstgenügsamkeit, kraftvolle, eigensinnige und nur auf sich selbst verweisende Eigentümlichkeit*]. Andererseits zeigt das Zeug eine Verwandtschaft* mit dem Kunstwerk, sofern es ein von Menschenhand Hervorgebrachtes* ist. Trotzdem gleicht* das Kunstwerk in seinem selbstgenügsamen Anwesen* eher wieder dem eigenwüchsigen* und zu nichts gedrängten* bloßen Ding. . . . So ist das Zeug halb Ding, weil durch die Dinglichkeit bestimmt, und doch mehr; zugleich halb Kunstwerk und doch weniger . . .“⁵⁰

– also ein Werk wie das Bild mit den Schuhen *repräsentiert* seine Hälfte und doch weniger

– und doch weniger, weil ihm die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes fehlt.

– also ein Werk wie das Bild mit den Schuhen stellt das zur Schau, was irgendeinem Ding mangelt, um ein Werk zu sein, es stellt – als Schuhe – den Mangel seiner selbst, man könnte beinahe sagen, seinen eigen[tlich]en Mangel zur Schau. Und darin genügt es sich? Vollendet es sich? Vervollständigt es sich unter diesen Umständen? Es sei denn, daß es in der Unangemessenheit, im Überfluß, im Supplementären (über sich) hinausgeht?

– Heidegger fährt fort: „Das Zeug hat eine eigentümliche Zwischenstellung* zwischen dem Ding und dem Werk, gesetzt, daß eine solche verrechnende Aufreihung erlaubt ist.“

Das, was in den Augen Heideggers selbst die Legitimität dieser arithmetischen Dreiheit (diejenige, in der Schapiro gewagt den ganzen Kontext zusammenfaßt: „... in the course of distinguishing three modes of things...“) begrenzt, ist die Tatsache, daß wenn Ding 2 (das Zeug) sich zwischen Ding 1 (das nackte, reine und einfache) und Ding 2 (das Kunstwerk) befindet, wobei es so an beiden Anteil hat, nichts weniger übrigbleibt, als daß Ding 3 mehr Ding 1 ähnelt: Auch wird sich, weiter unten, das Bild als ein Ding präsentieren, und man wird ihm ein Privileg bei der Präsentation zuerkennen, die dabei (in der sich selbst genügenden Präsenz) von Ding 2 (Schuhe als Zeug) gemacht wird. Diese „drei“ „Modi“ stehen also unter untereinander nicht in einem Verhältnis der Unterscheidung, wie es Schapiro glaubt. (Eine eng geschnürte Verflechtung, die aber immer *analysiert* werden kann: *bis zu einem gewissen Punkt* aufgeschnürt werden kann. Wie ein Schnürband gleitet jedes „Ding“, jeder Seinsmodus des Dings in das andere hinein und heraus. Von rechts nach links, von links nach rechts. Wir werden diese *Strophe* des Schnürbandes gliedern: In seiner Windung (*retorsion*), die die Öse des Dings durchquert und wiederdurchquert, von außen nach innen, von innen nach außen, *auf* der äußeren Fläche und *unter* der inneren Fläche (und *vice versa*, wenn diese Fläche umgedreht ist, wie das Oberteil des linken Schuhs), bleibt es dasselbe auf beiden Seiten, zwischen rechts und links, zeigt es sich und verschwindet (*fort/da**) bei der regelmäßigen Durchquerung der Öse, versichert es das Ding seiner Ähnlichkeit – das untere am oberen festgemacht, das innere am äußeren festgeschnürt – durch ein Gesetz der Striktur.⁵¹ Hart und weich zugleich). So ist das Werk, das mehr dem reinen und einfachen Ding ähnelt als einem Zeug (Schuhe zum Beispiel) *auch* ein Zeug. Das Bild mit den Schuhen ist ein Zeug (der Kunst), das einem Ding ähnelt, ein Zeug (Schuhe) präsentiert (und nicht re-präsentiert, wie wir sehen werden), und so weiter.

Der Rückgriff auf das „bekannte Gemälde“ wird zunächst einmal durch eine Frage zum Zeugsein und nicht zum Kunstwerk gerechtfertigt. Auf das Werk als solches wird man, so scheint es, im Vorübergehen und nachträglich zu sprechen kommen. An dem Punkt, wo Heidegger vorschlägt, sich dem Bild zuzuwenden, interessiert er sich also *nicht* für das Werk, sondern allein für das Zeugsein, für das die Schuhe – *unerachtet welche* – ein Beispiel liefern. Wenn das, worauf er achtet und was er folglich beschreibt, nicht die Schuhe als Malerei sind, kann man von ihm nicht mit Recht eine Beschrei-

bung des Bildes *für sich* erwarten noch infolgedessen seine Impertinenz kritisieren. Womit beschäftigt er sich dann und warum insistiert er derart auf dem Zeugsein? Auch er hat einen Verdacht und eine Hypothese: Ist das reine und einfache Ding, das Ding 1, nicht heimlich ausgehend von Ding 2 her bestimmt worden, vom Zeug als geformter Stoff? Muß man nicht versuchen, das Zeugsein „vor“, „außerhalb“, „unterhalb“ dieser überkommenen Bestimmung zu denken? „So ist die Auslegung des Dinges nach Stoff und Form, sie bleibe mittelalterlich oder sie werde kantisch-transzendental, geläufig und selbstverständlich geworden. Aber deshalb ist sie nicht weniger als die anderen genannten Auslegungen der Dingheit des Dinges ein Überfall* auf das Dingsein des Dinges. Schon indem wir die eigentlichen Dinge* bloße Dinge* nennen, verrät sich die Sachlage. Das ‚bloß‘* meint doch die Entblößung* vom Charakter der Dienlichkeit* und der Anfertigung.“

– Wenn ich richtig verstehe: nicht die Entblößung des Fußes zum Beispiel, sondern die Entblößung der wieder bloße Dinge gewordenen, ihres Gebrauchswertes entblößten Schuhe ohne Dienlichkeit? Schuhe als Dinge (1 oder 3, ohne 2) präsentieren, das hieße, eine gewisse Blöße, ja sogar eine Obszönität an ihnen zur Schau stellen

– Obszönität, das hieße schon wiederherstellen, sagen wir Blöße, ja. Heidegger fährt fort: „... und der Anfertigung. Das ‚bloße Ding‘* ist eine Art von Zeug*, nur eben das seines Zeugseins entkleidete* Zeug. Das Dingsein besteht in dem, was dann noch übrigbleibt*. Aber dieser Rest* ist in sich gar nicht eigens bestimmt.“⁵²

– Der Rest: diese bloßen Schuhe, diese Dinge mit ungewissem Gebrauch, die zurückgekehrt sind auf ihre Abgeschlossenheit als nichtnutzige Dinge.

– Das hieße vielleicht, sie noch zuviel ausgehend von ihrem Gebrauchswert zu denken. Um diesen „Rest“ anders und „eigens“* zu denken, macht Heidegger nun einen anderen Schritt. Er will das Zeugsein *ohne* oder diesseits des Paares Stoff-Form interpretieren, wobei er überzeugt ist, daß man diesen Rest nicht durch Entzug des „Zeugs“ erreicht, sondern indem man einen anderen Weg zu dem eröffnet, was es an eigentlich Zeughaften am Zeug gibt, einen Weg zum „Zeughaften des Zeugs“*. Die Bezugnahme auf

Van Gogh schreibt sich in dieser Bewegung ein, in dem, was sie im sehr strikten Sinne an Einzigartigem hat. Ist dies einmal gesagt, und zwar *im Innern* dieser Bewegung, spricht die Geste Heideggers mit der handwerklichen Gewandtheit eines Schusters mit der kurzen und geschwind von innen nach außen gleitenden Schusterahle *bald vom Bild, an sich, bald von allem anderen, außerhalb seiner*. In einem ersten Anlauf und in erster Linie betrifft die Frage, die die Bezugnahme auf das Bild provoziert, in keiner Weise ein Kunstwerk. Gewissermaßen steht für die erste Motivation des Durchgangs nicht die Malerei zur Frage. Und dennoch teilt sich durch diese Bewegung in der Weise des Schnürbandes, von der wir sprachen (von innen nach außen, von außen nach innen, mit seiner eisernen Spitze die Oberfläche des Leders oder der Leinwand im doppelten Sinne durchdringend, als Stich und Punktierung), die Bahn der Bezugnahme, vervielfältigt sie sich. Sicherlich auf zugleich verzwickte und naive Weise, aber einer Notwendigkeit gemäß, die die Vorgehensweise Schapiros mir zu vernachlässigen scheint.

– Handelt es sich darum, Heidegger Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ihm seine Schuldigkeit, seine Wahrheit, die Möglichkeit seines eigenen Gangs und Wandels zu restituieren?

– Diese Frage kommt ein bißchen früh. Ich fange gerade erst an.

– Ich unterbreche für einen Augenblick, um – in *Das Parergon* – an jene Leerstelle des Rahmens mit den offenen Winkeln zu erinnern, die die im Augenblick zitierte Passage – über das „Bloße“, das „entkleidete Zeug“ und den „Rest“ – von einer Serie von Fragen trennt, die ich gern zitieren möchte: „... und wenn der Überfall* die Struktur des *Parergons* hat? Der gewaltsame Überfall, der aggressiv über das Ding herfällt, ‚l’insulte‘, es ‚beleidigt‘ – wie der französische Übersetzer befremdlich, aber nicht ohne Relevanz zu Überfall* sagt –, es dem Gegensatz von Stoff/Form unterwirft und buchstäblich unter ihm konjugiert, ist das die Zufälligkeit eines Falls, der Fall eines Zufalls oder einer Notwendigkeit, die zu hinterfragen bleibt? Und wenn es, wie das *Parergon*, weder das eine noch das andere wäre? Und wenn der Rest in seiner Struktur als *Rest* sich niemals ‚eigentlich‘ bestimmen lassen könnte, wenn man in diesem Horizont nicht einmal mehr erwarten oder fragen bräuchte...“ Wird man sagen, daß wir hier im selben Problemfeld sind,

dem des Randes, des Rahmens, des Ortes der Signatur und, allgemein, der parergonalen Struktur, so wie sie „ausgehend“ von einer bestimmten Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* beschrieben wird?

– Ja, („ausgehend“ und also außerhalb ihrer), ja, auf strikt notwendige Weise, scheint es mir. Alles was hier anlässlich eines Bildes und einer Korrespondenz ausgetauscht wird, schreiben wir es in die Leerstelle dort in dem aus den Fugen geratenen Rahmen ein. Man kann nicht, würde ich mir wünschen, alle Motive analysieren, die ihn dazu brachten, an jenem Platz zu warten. Er war dort in aller Strenge vorgeschrieben, aber mit jener Wendigkeit der Chance, mit jener Wette, die den Platz hätte freilassen können. Man sollte alles neu lesen und noch andere Dinge.

– Muß man *ergon* mit *Zeug (produit)* oder mit *Werk(œuvre)* übersetzen? Und *parergon* mit *Beiwerk (hors-d’œuvre)*?

– Das *parergon* gibt Antwort auf diese Frage. Das, was mich hier interessiert, das ist nicht die Notwendigkeit, zu *Das Parergon* zurückzukehren, sondern das, was sich dem jetzt anfügt, natürlich auf parergonale Weise, als ein im Innern zugewiesenes und dennoch irreduzierbares Außen.

– Was zum Beispiel?

– Nun gut, wenn, zusammen mit dem Rahmen und der Säule, die Kleidung in ihrer ästhetischen Repräsentation für Kant ein Beispiel fürs *Parergon* ist, und wenn folglich der Körper oder das eigentliche Sujet der Repräsentation das „Bloße“ ist, wo ordnet man dann solche „alten Schnürschuhe“ ein? Haben sie nicht als „hauptsächliches“ Sujet dieses Mal das *parergon*, ganz allein, mit allen Konsequenzen, die daraus folgen? Ein *parergon* ohne *ergon*? Einen „reines“ Supplement? Ein Kleidungsstück als „bloßes“ Supplement zum „Bloßen“? Ein Supplement ohne daß etwas zu ergänzen (*suppléer*) wäre, der im Gegenteil das, was er ergänzt, als sein eigenes Supplement herbeiruft? Wie würden sie sich auf das „bloße“ Ding beziehen? Auf das „Bloße“ und auf den „Rest“, von dem gerade gesprochen wurde? Und dennoch haben wir sie gerade in einem anderen Sinne „bloß“ genannt, haben wir sie ganz nackt gesehen. Ist es ein Zufall, wenn die

Kleider-„Metapher“ Heidegger so leicht zufällt, um vom „reinen und einfachen“ Ding zu reden? „Das ‚bloß‘* meint doch die ‚Entblößung‘* vom Charakter der Dienlichkeit* und der Anfertigung. Das bloße Ding ist eine Art von Zeug*, nur eben das seines Zeugseins entkleidete* Zeug. Das Dingsein besteht in dem, was dann noch übrigbleibt. Aber dieser Rest* ist in sich gar nicht eigens bestimmt. Es bleibt fraglich*, ob auf dem Wege* des Abzugs* alles Zeughaften* das Dinghafte des Dinges überhaupt zum Vorschein kommt.“ Ein Abzug (des Zeugseins) wird uns nicht den Rest als bloßes Ding restituieren. Der „Rest“ ist nicht ein „bloßes“ Ding. Man muß den Rest anders „denken“.

– Ich habe immer den Eindruck, daß man, gerade dadurch, daß man Heidegger kommentiert, indem man ihn auf scheinbar sehr strikte Weise wiedergibt, man ihn ganz andere Dinge sagen läßt, man alle Akzentuierungen verändert, man seine Sprache nicht wiedererkennt. Der Kommentar wird obszön, und anders denken wird zum anders denken als er, der den Rest „eigentlich“ denken will. Anders, das hieße hier anders als eigentlich. Aber was wäre denn diesem anderen eigen?

– Kommen wir doch besser auf das „bekannte Gemälde“ zurück. Ein Zeug-Ding, Schuhe, findet sich dort als Repräsentiertes (Heidegger wird übrigens sagen, daß es nicht repräsentiert, re-produziert ist, aber lassen wir für den Augenblick diese Fragen, wir werden darauf zurückkommen). Dieses „Zeug“ hat zumindest jene einzigartigen Züge, auf die wir von jetzt an hinweisen können: Es gehört zu Gattung „Kleidung“ (parergonal in diesem Sinne), und das ist nicht bei allem Zeug der Fall. Es skizziert – als Metapher oder Übertragung – eine Bewegung der Rückkehr zum besagten „bloßen“ Ding: als unnützes Zeug außerhalb des aktuellen Gebrauchs, zurückgelassen, aufgeschnürt und dargeboten, als Ding (1 und 3) und als Zeug (Ding 2) in einer Art von Untätigkeit. Und dennoch ist es als (benutzbares) Zeug und vor allem als Zeug der Gattung Kleidung – und welcher Kleidung – bekleidet, behaust, gebildet

– heimgesucht

– von der „Form“ eines anderen, bloßen Dings, von dem es (teilweise und vorläufig?) abgelöst ist

– „das Parergon löst sich ab . . .“

– und an das es zu erwarten (die Erwartung zu erwecken) scheint, wieder angebunden, wiederangeeignet zu werden. Es scheint dazu geschaffen wieder anzuknüpfen. Aber die Linie der Ablösung (und folglich des Außen-Gebrauch-Seins als Untätigkeit) ist nicht allein diejenige, die die Schuhe umkreist und ihnen so Form verleiht, sie ausschneidet. Diese erste Linie ist bereits trassiert von einem Hin und Her zwischen dem Außen und dem Innen, besonders wenn sie der Bewegung des Schnürbandes folgt. Sie ist also nicht einfach, sie hat eine unaufhörlich gewendete, innere und äußere Umrandung. Aber es gibt eine andere Linie, ein anderes System ablösender Züge: Es ist das Werk als Bild in seinem Rahmen. Der Rahmen wird Werk aus supplementärer Untätigkeit. Er bietet einen Ausschnitt, aber vernähelt auch wieder. Durch einen unsichtbaren Faden, der die Leinwand durchlöchert (wie die „Punktierung“ (*pointure*) „das Papier durchlöchert“), in sie hineingeleitet, dann aus ihr heraus, um sie in ihrer Mitte mit ihren internen und externen Welten zu vernähen. Wenn diese Schuhe fortan nicht mehr dienen, dann deshalb, weil sie gewiß von den bloßen Füßen und von ihrem Sujet der Wiederanbindung (Eigentümer, gewöhnlicher Besitzer, getragener Träger) abgelöst sind. Auch deshalb, weil sie gemalt sind: in den Umgrenzungen eines Bildes, Umgrenzungen, die man aber als Schnürbänder denken muß. Beiwerk im Werk, als Werk außerhalb des Werks, gleiten die Schnürbänder durch die Ösen (die ebenfalls paarweise da sind), um auf die unsichtbare Seite hinüberzugehen. Und wenn sie von dort zurückkommen, kommen sie dann von der anderen Seite des Leders oder von der anderen Seite der Leinwand? Der Stich ihrer eisernen Spitze durch die Metall umrandeten Ösen hindurch durchlöchert gleichzeitig das Leder und die Leinwand. Wie soll man die beiden Texturen der Unsichtbarkeit unterscheiden? Sie mit einer einzigen Punktierung durchlöchernd

– Es gäbe also eine *Punktierung* der Schnürbänder, in diesem anderen Sinn –

– sie mit einer einzigen Punktierung durchlöchernd

– gehört die Punktierung zum Bild? Ich denke an die Stifte, die die Leinwand

wand am Gestell festnageln. In dem Fall, in dem man die Nägel malt (was Klee in *Constructif-impressionnant* 1927 macht), figürlich vor dem Hintergrund, was ist dann ihr Ort? Zu welchem System gehören sie?

– die Nägel sind nicht Teil der „hauptsächlichen“ Figuration wie die Schnürbänder. Das Funktionieren ihrer Punktierung erfordert eine andere Analyse –

– sie mit einer einzigen Punktierung durchlöchernd, wird die Figur der Schnürbänder das Leder auf der Leinwand festgenäht haben. Wenn die beiden Stärken, die beiden Texturen von einem einzigen doppelten Stich durchdrungen werden, dann sind sie fortan ununterscheidbar. Alles ist auf Leder gemalt, die Leinwand ist zugleich *beschuht* (*chaussée*) und barfuß (*déchaussée*), und so weiter. So jedenfalls hat es in diesem Spiel von Erscheinung/Verschwinden den Anschein.

Kurzum, um die Ellipse des *Parergon* und des *ohne des reinen Einschnitts* zu beschleunigen, die ich hier belasse: Was bleibt von einem nackten Fuß? Und wer? Ergeben diese Fragen einen Sinn? Wäre der nackte Fuß (der heimlich unter der Hand mehr oder weniger gefesselt ist, ob er (sich) nun ein Paar macht oder nicht) hier das Ding? Nicht das Ding selbst, sondern das andere? Und welcher Bezug zur Ästhetik? Zur Vokabel „schön“?

– Ein „schöner“ Fuß, ein erhabener Fuß, wie in *Das unbekannte Meisterwerk* von Balzac?

– Ich habe auf eine mehr schiefe und hinkende Weise von einer Vokabel gesprochen.

– Was hat es mit dem Rest, den Füßen oder den Schuhen auf sich, hier haben wir eine zu offene Frage! Ich schlage vor, daß man sie enger faßt und daß man präziser auf den Gegenstand der Debatte zurückkommt, als das, was er, transfiguriert durch die beiden Korrespondenten, war: die Figur des Bauern für den einen, des Malers für den anderen, der daraus ein Porträt des Künstlers macht. Der Gegenstand (*objet*) der Debatte

– Das Verworfenene (*abject*) der Debatte: Schuhe, das ist auch etwas, was man fallen läßt. Alte Schuhe zum Beispiel. Die Instanz des Falls (*chute*), des Gefallenen (*chu*) oder des Gestürzten (*déchu*). Man läßt, wie einen alten Schuh, einen alten Latschen, eine alte Socke, fallen. Der Rest ist auch dieser Strumpf/unten (*bas*).⁵³

– „Sich mit dem Rest beschenken“⁵⁴ (*Glas*), hier haben wir vielleicht, indem wir einer solchen Syntax folgen, die weder anhält noch weitergeht – überhaupt keinen Schritt (*pas du tout*) –, hier haben wir die Szene Van Goghs

– und der drei eminenten Kollegen. Aber kommen wir auf den Gegenstand der Debatte zurück. Warum und mit welchem Recht ermächtigt sich Heidegger dort, wo es um das „bekannte Gemälde“ geht, von „Bauernschuhen“ zu sprechen? Warum sollten die Füße oder die Schuhe einem Bauern gehören oder auf ihn zurückkommen? Hat Schapiro damit Recht oder Unrecht, ihm diesbezüglich einen sehr punktuellen Einwand zu machen?

– Ich präzisiere die Frage: Auf einen Bauern oder eine Bäuerin? Limen dieser Debatte, bleiben wir noch ein wenig dabei: Warum sagt Heidegger bald „ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter“*, ohne geschlechtliche Bestimmung oder indem er das Männliche unter dem Schutze dieser Neutralität Fuß fassen läßt, bald, und übrigens häufiger, „die Bäuerin“, um das „Sujet“ zu bezeichnen? Er erklärt sich dazu nie, und Schapiro schenkt dem seinerseits nicht die geringste Aufmerksamkeit. Zu welchem Geschlecht gehören diese Schuhe? Es ist nicht genau dieselbe Frage wie weiter oben, als man sich fragte, ob es eine symbolische Äquivalenz zwischen dem angeblichen „Symbol“ „Schuh“ und diesem oder jenem Geschlechtsorgan gäbe, oder ob allein eine differentielle und idiomatische Syntax die Doppelgeschlechtlichkeit festhalten, ihr einen solchen mitreißenden oder beherrschenden Wert verleihen könnte, und so weiter. Es ist hier nicht dieselbe Frage und dennoch, die Zuschreibung der Schuhe (als Malerei) an ein Träger-Subjekt

– von Schuhen und einem Geschlecht

– männlich oder weiblich, diese Zuschreibung ist nicht ohne Resonanz auf die erste Frage. Vergessen wir nicht, daß *Der Ursprung* vom Wesen der Wahrheit handelt, von der Wahrheit des Wesens und des Abgrundes*, der dabei die Rolle eines „verschleierte[n]“ Schicksal spielt, das das Sein erstarren läßt.

Aufpropfung des Geschlechts auf die Schuhe! Sie wird von *Der Ursprung* nicht festgehalten: Bald gleitet die Unbestimmtheit kraft der Sprache in Richtung des Männlichen, bald reißt das Weibliche es fort. Es gibt Bauern und die Bäuerin, niemals *einen* Bauern. Auf Seiten Schapiros läuft das ohne mögliche Diskussion auf Männliches hinaus („*a man of the town and city*“), wobei das Geschlecht Vincent Van Goghs keinen Zweifel für den Unterzeichner vom „*Stilleben*“ . . . aufkommen läßt.

– Es stimmt, daß weder Heidegger noch Schapiro dem Geschlecht der Wiederanknüpfung eine thematische Aufmerksamkeit zuzubilligen scheinen. Der eine knüpft vor aller Untersuchung an Bauern an, aber geht, ohne ein Wort zu sagen, vom Bauern zur Bäuerin über. Der andere knüpft, nach Untersuchung, an einen städtischen Maler an, fragt sich aber niemals, warum das Schuhe eines Mannes sein sollen, noch warum der andere, nicht damit zufrieden, von „Bauern“ zu sprechen, bisweilen die „Bäuerin“ ergänzt. Bisweilen und sogar meistens.

– Aber was ist eine thematische Aufmerksamkeit? Und das, was sie auszuschließen scheint (das Implizite? Das Verworfenen? Das Verneinte? Das Ungedachte? Das Kryptische? Das „Inkorporierte“? So viele verschiedene Funktionen), läßt es sich von dem Feld ausschließen?

– Von welchem Feld? Umrandet von wem? Durch was? Durch Bauern oder die Bäuerin?

– Es gibt dennoch, als eine Regel am Szeneneingang, die Bäuerin. Heidegger bezeichnet so die Trägerin der Schuhe außerhalb des Bildes, wenn man so sagen kann, wenn das Schnürband des Diskurses über den Rand des Rahmens hinweggleitet, hinein in jenes Bei-Werk, das er gleich als Werk sich präsentieren zu sehen behauptet. Aber jedes Mal, wenn er vom Zeugbeispiel in diesem Bild redet, sagt er auf eine neutrale, gattungsmäßige Weise,

das heißt entsprechend einer männlichen Grammatik: „ein Paar Bauernschuhe“*. Warum werden die Füße des Dings, hier der Schuhe, anschließend als die Füße einer Frau (Bäuerin) hingestellt? Die Schlußfolgerung einer solchen Geste ist umso mehr überdeterminiert, als das Gemälde hier, in diesen Passagen, nicht mehr maßgebend ist. Diese Schlußfolgerung ist sicherlich von so vielen anderen „Bäuerinnen“ Van Goghs bevorzugt worden, was in die Richtung der von Schapiro angeklagten Kontamination geht. Mehrere Bilder hätten das imaginäre Modell für Heidegger zusammengestellt. Wir sollten diese Klage noch genauer untersuchen. Übrigens möchte ich auch vorschlagen, alle Frauenfiguren als Serie, als Galerie zusammenzustellen, die mit ihren diskreten, verstohlenen, beinahe unbemerkten Erscheinungen den Diskurs Heideggers über Das Ding skandieren: die Bäuerin, die thrakische Dienerin, die Museumswärterin, das „junge Mädchen“ als „noch zu junges Ding“ in der am Beginn unseres Kapitels zitierten und, wie die ersten Beispiele, unterwegs, am Weg* wiedergetroffenen Redensart: „Der Stein am Weg ist ein Ding und die Erdscholle auf dem Acker. Der Krug ist ein Ding und der Brunnen am Weg . . . Der Mensch* ist kein Ding. Wir heißen zwar ein junges Mädchen, das an eine übermäßige Aufgabe gerät, ein noch zu junges Ding*, aber nur deshalb, weil wir hier das Menschsein* in gewisser Weise vermissen und eher das zu finden meinen, was eben das Dinghafte der Dinge* ausmacht“⁵⁵

– Die Falle aus Schnürbändern, das Schnürband oder die Fußangel von gerade beginnen, einem Slip zu ähneln, vielleicht Straps.

– Nein, nein, es handelt sich natürlich um jene Dinge, die bis zum Fuß reichen müssen. Und daß, während Heidegger auf der einen Seite zieht, Schapiro auf der andere, der eine vor aller Untersuchung, der andere nach einer flüchtigen Untersuchung, alle beide mit ebensoviel zwanghafter und arglistiger Gewalt versuchen wollen, richtig zu stellen

– zuzuspitzen: ergeben Sie sich

– indem sie, um jeden Preis forcieren. Das da ist der Fuß eines Städters, der nicht weit von ihm entfernt ist, das da ist der Fuß einer Bäuerin ganz in der Nähe. Eine spiegelbildliche Spekulation, um sich des Dings zu versi-

chern. Die dazu dient und wieder dient, hier eine Frau, dort ein Mann, in einem tödlichen Duell, natürlich, unerbittlich und grausam trotz der akademischen Höflichkeit, der wechselseitigen Erwägungen der beiden Männer, der Ehrregeln und all der Zeugen, die auf dem Feld versammelt werden. Die Waffe der Wahl – da man auf das Parergon drängen muß – ist der Schuhanzieher. Was das Gebiet anbelangt: Es ist eine Wiese voller Fallen für die Weisen, sie laufen alle beide Gefahr, dort zu bleiben. Als überlebender Zeuge: bleiben die Schuhe als Malerei, die sie mit der Gelöstheit einer unerschütterlichen Ironie betrachten.

– Meine Frage lautete: Hat Schapiro Recht?

– Meiner Meinung nach ein bißchen zuviel. Man muß da ins Detail gehen, Wort für Wort. Alles ist auf diesem Markt – der Ablösung und der *Detaillierung* – Geschäft. Schapiro hat diese lange Passage, die durch ein befremdliches „und dennoch“* rhythmisiert wird, herausgezogen. Dann schreibt er: „Professor Heidegger weiß genau, daß Van Gogh solche Schuhe mehrere Male gemalt hat, aber er identifiziert nicht das Bild, das er im Blick hat, als ob die verschiedenen Versionen austauschbar wären, alle dieselbe Wahrheit repräsentieren würden.“ Schapiro hat Recht, er hat nur allzu Recht. Heidegger sucht nicht danach zu präzisieren, um welches Bild es sich handelt. Er stürzt sich in die Verweisung (*référence*), und eine solch vage Verweisung („ein bekanntes Gemälde“), als ob die Sache so sicher und klar wäre, ohne auf die differentielle Serie aufmerksam zu sein, die nicht allein die möglichen Verweisungen unterscheidet, sondern aus jedem Bild eine latente, laterale und von den anderen unterschiedene Verweisung macht. Man kann es sogar als einen Index dieser Serialität auf einem der Bilder finden (*Drei Paar Schuhe*, F. 332). Der Schuh auf der äußersten linken Seite mit den losen Schnürbändern hat den „Kragen“, wenn man so sagen kann, offen und umgedreht wie ein Handschuh, ähnlich dem, den man auf der linken Seite von F. 255 sieht, dem Bild, das von Schapiro als dasjenige von *Der Ursprung* identifiziert wurde. Im Zentrum, als der andere „umgedrehte“, stellt ein Schuh seine Sohle zur Schau. Ich sage „Kragen“ wegen des Halses (von Kopf bis Fuß)

– oder des Uterus.



Drei Paar Schuhe

– All das verschlimmert die verweisende (*référentialiste*), monoreferentielle Naivität Heideggers. Man muß es anlässlich eines Diskurses über den *Ursprung des Kunstwerkes* unterstreichen. Es kann nicht ohne Bezug auf das ganze Unternehmen sein. Und dennoch:

a – Heidegger „weiß genau“ und Schapiro weiß, daß er es genau weiß: „Van Gogh hat solches Schuhzeug mehrmals gemalt“*. Warum hat er dem nicht Rechnung getragen? Ist sein Fehler mehr oder weniger schwer? Hat er vielleicht eine Art „allgemeines Bild“ eingeführt, das durch Abstraktion oder Subtraktion die gemeinsamen Züge bewahrt hat, von denen vermutet wird, daß es solche einer ganzen Serie sind? Diese Hypothese – die schlimmste – wird von allem ausgeschlossen, was man von Heidegger lesen kann. Er ist immer streng für diesen Konzeptualismus gewesen, der hier durch eine empiristische Barbarei verdoppelt würde. Nun?

Verteidigung Heideggers aus mildernden Umständen: Seine „Intention“ war es nicht, sich für solche Malerei zu interessieren, ihre Einzigartigkeit als Kunstkritik zu beschreiben und zu hinterfragen. Lesen wir noch einmal die Eröffnung dieser Passage. Es handelt sich genau darum, nicht ein Bild sondern „ein Zeug“, „ohne eine philosophische Theorie einfach [zu] beschreiben“*. „Wir wählen als Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe“. *Noch kein Bild, kein Kunstwerk, ein Zeug*. Fahren wir fort: „Zu deren Beschreibung bedarf es nicht der Vorlage wirklicher Stücke dieser Art von Gebrauchszeug. Jedermann kennt sie. Aber da es doch auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die *Veranschaulichung** zu erleichtern. Für diese Nachhilfe* genügt eine bildliche Darstellung*. Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat.“⁵⁶

– Das ist klar, das Bild ist *im Augenblick*, hypothetisch ein anschauliches Hilfsmittel. Man kann Heidegger diese veranschaulichende Vorgehensweise vorwerfen, aber das wäre etwas anderes, als wenn man so täte, als ob er das Bild für sich selbst beschreiben wollte, und ihm dann Lesefehler in dieser Hypothese vorwürfe, die im Augenblick nicht seine ist. *Im Augenblick* ist das zu beschreibende, zu interpretierende Objekt nicht das Bild, noch das Objekt als gemaltes ((re)präsentiertes), sondern ein vertrautes Zeug, das jedermann kennt. Nichts von dem, was folgt, betrifft noch umkreist vorgeblich die bild-

liche Besonderheit oder selbst die Besonderheit dieser Schuhe in dem Maße, wie sie verschieden von anderen Schuhen wären. Wenn man, um die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten oder die Anschauung zu vereinfachen, das Bild von einem Paar Schuhe vor Augen hat, was für welche es auch seien, von Bauern oder nicht, gemalt oder nicht, könnte man dabei dieselben Züge hervorheben: das Zeugsein, die Dienlichkeit, die Zugehörigkeit zu einer Welt und einer Erde, in dem sehr bestimmten Sinne, den Heidegger diesen beiden Wörtern zuerkennt, die Schapiro nicht interessieren und auf die man zurückkommen müssen. Aber nun, wird man sagen, warum hat man eine Malerei gewählt? Warum hat man so schwerfällig ausgeführt, was an der problematischen Identifikation dieser Schuhe als Bauernschuhe hängt? In der Phase, in der wir tatsächlich sind – und Heidegger sagt es – hätten uns wirkliche Schuhe (von Bauern oder nicht) oder vage, mit Kreide an die Tafel gemalte Schuhe den gleichen Dienst erwiesen. Die schwarze Tafel hätte gereicht.

– Das ist es, was Schapiro Heidegger vorwirft.

– Aber Heidegger sagt es („Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört“), und man kann es ihm nur vorwerfen, indem man unterstellt, daß er sich zuerst für ein Bild interessiert hätte, daß er es als solches hätte analysieren wollen, was nicht der Fall ist. Für den Gebrauch, den er zuerst davon machen wollte, waren die Gemälde in der Tat austauschbar und unversehrt. Wenn seine Zuschreibung des Dings an Bauern ziemlich (wir werden noch zu untersuchen haben, bis zu welchem Punkt) unvorsichtig und voreilig ist, so weiß man zumindest, daß er, was die Analyse des Zeugseins anging, denselben Diskurs für Stadtschuhe hätte führen können: den Bezug des Trägers zu diesem befremdlichen Zeug (das sehr nahe ist und dennoch von seinem Körper ablösbar), den Bezug zum Gang, zur Arbeit, zum Boden, zur Erde und zur Welt. Alles, was zur „bäuerlichen Welt“ gehört, ist in dieser Hinsicht eine nebensächliche Variable, selbst wenn das massiv von der „Projektion“ herrührt und auf pathetische – phantasmatische – ideologische – politische Einlassungen Heideggers antwortet.

b – Die „gleiche Wahrheit“, diejenige, die das Bild „präsentiert“, ist für Heidegger nicht die „bäuerliche“ Wahrheit, eine Wahrheit, deren wesentli-

cher Inhalt auf der (selbst unvorsichtigen) Zuschreibung der Schuhe an Bauern besteht. Die „bäuerliche“ Charakteristik bleibt hier sekundär. Die „gleiche Wahrheit“ könnte von jedem Bild mit Schuhen „präsentiert“ werden, ja selbst jeder Erfahrung mit Schuhen und selbst mit jedem „Zeug“ im allgemeinen: Es ist diejenige eines Zeugseins, das von „weiter her“ kommt als das Paar Stoff-Form, ja sogar als eine „Unterscheidung der beiden“. Diese Wahrheit geht auf einen „entfernteren Ursprung“ zurück. Sie besteht nicht in einem *Bezug* (der Übereinstimmung oder Zuschreibung) zwischen einem solchen Zeug und einem solchen Besitzer, Benutzer, Eigentümer, getragenen Träger. Die Zugehörigkeit des Zeugs „Schuhe“ verweist nicht auf dieses oder jenes subjectum, noch gar auf diese oder jene Welt. Das, was über die Zugehörigkeit zur Welt oder zur Erde gesagt worden ist, gilt für die Stadt und für die Felder. Nicht gleichgültigerweise, sondern gleichermaßen.

Schapiro täuscht sich also über die erste Funktion der bildlichen Verweisung. Auch verkennt er ein heideggersches Argument, das im voraus seine eigene Restitution der Schuhe an Van Gogh zu Fall bringen sollte: Die Kunst als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ ist weder eine „Nachahmung“, noch eine das „Wirkliche“ kopierende „Beschreibung“, noch eine „Reproduktion“, so daß sie ein einzelnes Ding oder ein allgemeines Wesen repräsentiert. Denn der ganze Prozeß Schapiros beruft sich dagegen auf wirkliche Schuhe: Vom Bild wird vermutet, daß es sie nachahmt, repräsentiert, reproduziert. Man muß also die Zugehörigkeit dessen zu einem Wirklichkeits-Sujet oder solchermaßen vermuteten bestimmen, zu einem Individuum, dessen Extremitäten außerhalb des Bildes nicht lange schuhlos/zahnlos (*déchaussé*) bleiben sollen

– wie alte Zähne.⁵⁷ Aber er wird der Zahnbrücke nicht entkommen. Er weiß nicht, daß der Schuh bereits eine Prothese darstellt. Und vielleicht der Fuß. Das kann immer von einem anderen stammen. So viele Ausdrücke laufen hierüber, um die Verrenkung des Unangemessenen zum Ausdruck zu bringen, wenn man aus den Latschen kippt, oder der Mißbrauch des Usurpators: „*to be in someone's shoes*“. In den Abgrund gestürzt, die Sphinx, von dem Zeitpunkt an, wo die Aufgeblasenheit

– Schapiro zieht die Schnürbänder des Bildes um „wirkliche“ Füße

zusammen. Ich unterstreiche: „*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant . . . Later in Arles he represented, as he wrote a letter of August 1888 to his brother, 'une paire de vieux souliers', which are evidently his own . . .*“ *They are*: Das Schnürband schlängelt sich da durch in der Kopula, es verkuppelt die gemalten Schuhe mit den Füßen der Malers. Es wird aus dem Gemälde gezogen, was ein Loch in der Leinwand voraussetzt.

– Mußte man übrigens auf Heidegger warten, um Mißtrauen zu entwickeln? Um zu vermeiden, einen gemalten Gegenstand als eine Kopie zu betrachten? Um, schlimmer noch, zu vermeiden, ihm ein übereinstimmendes Modell (die wirklichen Schuhe) zuzuschreiben und ihm obendrein ein übereinstimmendes Subjekt zu diesem Modell (Van Gogh) zuzuschreiben, was zwei Zuschreibungen häuft? Dann gibt es da noch das Wort *evidently*, das Wort *clearly*, das später auftaucht, und zwar im Moment der Identifizierung eines Gemäldes in einem Katalog, die Wörter „*his own*“, die, mehrmals wiederholt, so seelenruhig den Besitz anzeigen, die Aussagen des Typs „dies ist das“, in denen die Kopula ein „wirkliches“ Prädikat mit einem „gemalten“ Objekt verknüpft. Diese ganze dogmatische und vorkritische Sprache überdrascht auf Seiten eines Experten. Alles läuft ab, als ob das Hämmern der Werte von Evidenz, Klarheit, Besitz, sehr laut widerhallen soll, damit man nicht hört, daß hier nichts klar, noch evident oder eigen ist, wer oder was es auch sei. Und sicherlich weiß Schapiro es oder sagt es sich mehr oder weniger klar. Aber nur um diesen Preis kann er die Schuhe bekommen, sie in Hinblick auf die Restitution erwerben, sie dem einen entreißen, um sie dem anderen zu geben. Dem er sich nicht fremd glaubt. Sie also weitergeben. Für seine Füße oder die Füße eines anderen. Wie ein Kleidungsstück oder einen Gegenstand, den man sich leistet/sich durchgehen läßt (*se passe*). Das Passieren (*se-passer*) dieses Vorübergehens (*cette passe*), auch das ist es, was die Schuhe als Übrigbleibendes (*restance*) machen. Das ist es, was hier passiert (*se passe*).

– Ich möchte in Schapiros Credo drei Dogmen unterscheiden, wenn er sich auf das Sonderangebot der alten Schuhe spekuliert. Drei Dogmen unterschiedlicher, aber in ihrem funktionalen Zweck analoger Struktur: 1. Gemalte Schuhe können einem wirklichen, identifizierbaren und benenn-

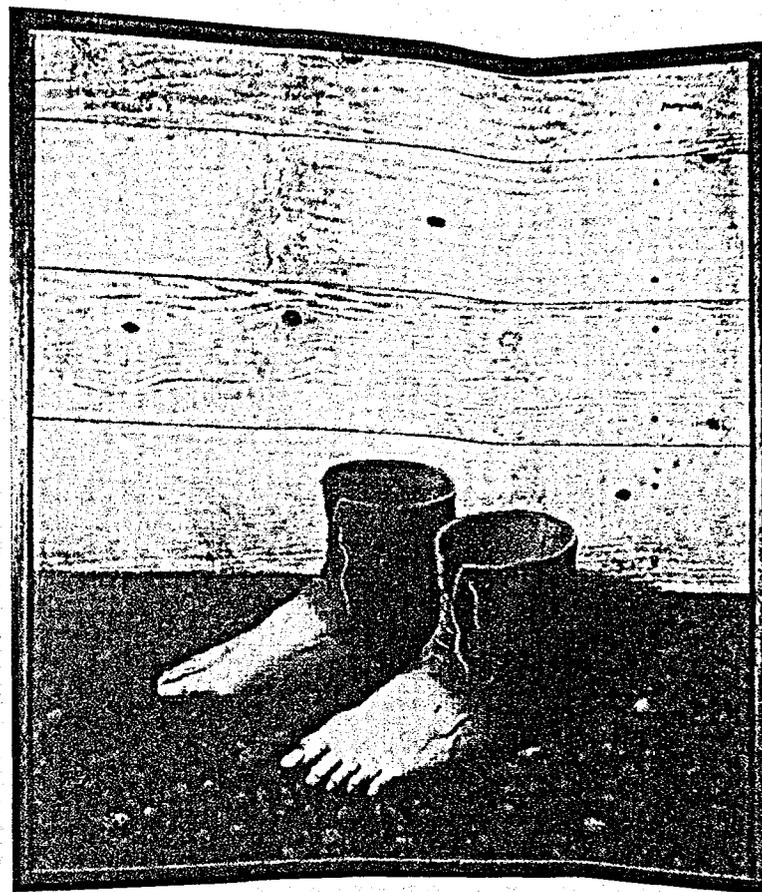
baren Subjekt wirklich gehören und sich einem wirklichen, identifizierbaren und benennbaren Subjekt restituieren lassen. Diese Illusion wird durch die naheliegendste Identifizierung des behaupteten Besitzers der Schuhe mit dem sogenannten Unterzeichner des Bildes vereinfacht. 2. Schuhe sind Schuhe, ob sie nun gemalt oder „wirklich“ sind, sie sind einzig und allein Schuhe, die das sind, was sie sind, mit sich selbst übereinstimmend und zunächst einmal an Füße anpaßbar. Schuhe gehören zum Eigentum. In ihrer Struktur als ersetzbares Zeug, im Standard ihrer Größe, in der Ablösbarkeit dieses Instruments des Kleidertyps, besitzen sie nichts, woraus sich irgendeine *strikte* Zugehörigkeit und Eigentumhaftigkeit ableiten ließe. 3. Füße (gemalte, phantomhafte oder wirkliche) gehören zu einem eigenen Körper. Sie sind davon nicht ablösbar. Diese drei Versicherungen widerstehen nicht der geringsten Frage. Sie werden auf jeden Fall sogleich von dem, was *passiert*, was *es* in dieser Malerei *gibt*, aus der Fassung gebracht.

– Obwohl sie deutlich unterschiedene Gliederungen (*articulations distinctes*) betreffen, tendieren diese drei Versicherungen dazu, sie zugunsten eines einzigen und selben Kontinuums zu entfernen. Die Ablösbaren gemäß einer absoluten Striktur wieder zu verbinden.

– Kein Schnürband mehr, selbst kein sichtbarer Knoten mehr, noch Löcher oder Ösen, an den Fuß absolut anschließende, volle Schuhe.

– Wie in *Le modèle rouge* von Magritte. Aber auch da muß man einen Serien- und Zitations-Effekt berücksichtigen. Magritte hat es mehrmals gemalt. Ohne *La philosophie dans le boudoir* (1947) oder *Le puits de vérité* (1963) mitzurechnen, gibt es unbestreitbar ein Paar, man sieht die Ausrichtung der Zehen, die mit den Halbstiefeln ein und denselben Körper ausmachen. Sie bilden ein Paar *und* den Übergang (*soudure*).

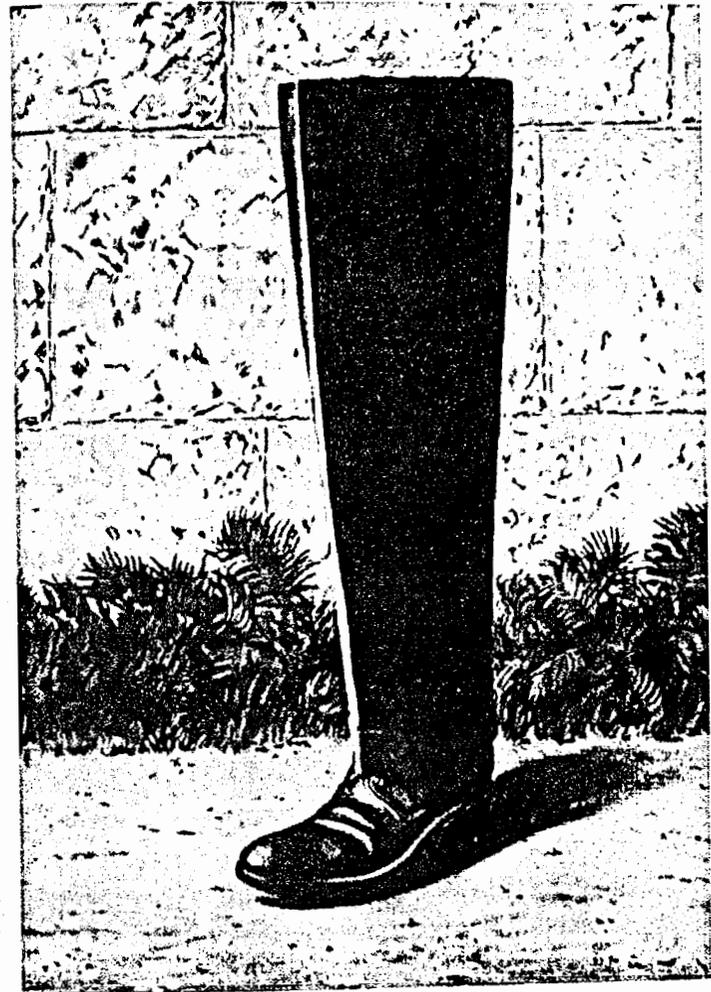
– Nocheinmal ahmt *Le modèle rouge* nach und zieht diesen Köder ins Lächerliche. Nocheinmal schneidet es den Schuh-Fuß am Knöchel, am Hals, ab, wobei es mit diesem Zug – der den horizontalen und regelmäßigen Zügen des Holzhintergrundes, dann den Zügen des Rahmens, hinzugefügt ist – anzeigt, daß dieses Paar hochgezogener (wohin?) Schuhe, die jetzt außer Gebrauch sind, mit leerem und aufgeschnürtem Kragen (unterschiedlich



Das rote Modell



Die Philosophie im Boudoir



Der Wahrheitsbrunnen

(*différemment*) von einem Modell zum anderen) dastehen, und unter diesen Umständen die Zeugen von Van Gogh zum Vergleich herbeizitieren, und noch ihr Supplement an Besitztum aufschiebt (*différent*), den Ertrag ihrer Abnutzung (*usure*).⁵⁸ Ihre Stummheit macht den Experten sprechen, der nicht zögern wird zu sagen, wie Heidegger vom Gemälde Van Goghs, „dieses hat gesprochen“. Zwei Psychoanalytiker – aus London natürlich, das würde den Kanal nicht passieren – haben zu Magritte gesagt: „The Red Model is a case of castration“. Der Maler richtete an sie also „a real psycho-analytical drawing“, die sie zu selbigem Diskurs inspirierte.

– Aber warum die Schärfe dieses Verdikts gegen Schapiro richten? Wenn er bei der Identifizierung dieses Gemäldes so leichtgläubig gewesen wäre

– das habe ich noch nicht gezeigt, ich habe mich an die ersten allgemeinen Prämissen gehalten. Später, wenn es sich um dieses Bild handelt

– sagen wir also leichtgläubig generell bei der Zuschreibung von gemalten Schuhen an ein Subjekt, das bestimmbar ist und, was in der Tat schwerwiegender ist, in *Wirklichkeit* bestimmbar, ist da die Naivität Heideggers nicht noch massiver? Auch er schreibt, und ohne die geringste Untersuchung, die gemalten Schuhe Bauern zu, ja sogar einer Bäuerin. Diese Zuschreibung scheint unvereinbar mit dem, was er weiter unten gegen die Nachahmung sagt, die Kopie, die repräsentierende Reproduktion, und so weiter, gegen den Wert der Übereinstimmung oder der *homoiosis*. Zum Beispiel: „Oder soll gar mit dem Satz, die Kunst sei das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit, jene glücklich überwundene Meinung wieder aufleben, die Kunst sei eine Nachahmung und Abschilderung des Wirklichen? Die Wiedergabe des Vorhandenen verlangt allerdings die Übereinstimmung mit dem Seienden, die Angemessenung an dieses; *adaequatio* sagt das Mittelalter; *ὁμοίωσις* sagt bereits Aristoteles. Übereinstimmung mit dem Seienden gilt seit langem als das Wesen der Wahrheit. Aber meinen wir denn, jenes Gemälde van Goghs male* ein vorhandenes* Paar Bauernschuhe ab* und sei deshalb ein Werk, weil ihm dies gelingt? Meinen wir, das Gemälde entnehme dem Wirklichen ein Abbild und versetze dies in ein Produkt* [*produit*] der künstlerischen Produktion? Keineswegs.“⁵⁹ Diese Antwort („Keineswegs“) gilt im folgenden Abschnitt ebenfalls für die Reproduktion eines allgemeinen Wesens, das

einige unter Beibehaltung desselben Schemas an die Stelle des einzelnen Vorhandenen hätten setzen wollen. Nun verstehe ich genau, in wiefern dies die Bedenken Schapiros berührt und seine Versicherungen disqualifiziert (der seinerseits an die Reproduktion der „vorhandenen“ Schuhe, derjenigen Van Goghs und sogar eines solchermaßen in einem *vorhandenen* Moment und an einem *vorhandenen* Ort „vorhandenen“ Van Goghs – „by that time a man of the town and city!“ – zu glauben scheint), ich verstehe auch genau, worin der Beweis selbst in diesem Fall *a priori* ohne Relevanz ist. Aber das, was ich nicht verstehe, ist, warum Heidegger demselben Verdacht, summa summarum dem seinigen, von dem Augenblick an entkommen sollte, wo er – ohne Beweis diesmal, ohne selbst die Suche nach einem Beweis – sagt: Das sind Bauernschuhe. Er sagt nicht einmal, *das sind*, um durch eine Definition auf eine eventuelle Frage zu antworten, er nennt sie: „Ein Paar Bauernschuhe“*, ohne selbst an das anfängliche Murmeln einer Frage zu denken.

– Das ist diese ganze Dissymmetrie, die unaufhörliche Überbietung dieser Korrespondenz. Eine Forderung ist naiver als die andere, übertriebener, wenn man so sagen kann, als die andere. Eine Zuschreibung übertrifft die andere. Stellen Sie sich einen Auktionator vor, der zugleich ein Experte und ein Käufer wäre, und der für sich selbst, in einem leeren Saal, die Gebote steigen ließe. Für das Sonderangebot mehr oder weniger ungleicher (*dépareillés*) Schuhe auf einer gerahmten Leinwand. Auf der einen Seite verbleibt die Zuschreibung Schapiros innerhalb der repräsentativen und sogar der zutiefst empiristischen Ästhetik. Diesseits (vorkritisch) oder jenseits (übertrieben) der, von der soeben übersetzten Passage aus *Der Ursprung* bewirkten Bewegung. Aber seinerseits, indem er „Bauernschuhe“* sagt, ohne sich über dieses Sujet zu fragen, bleibt Heidegger diesseits seines Diskurses über die Wahrheit in der Malerei und noch naiver als Schapiro. Seine Übertreibung geht soweit, noch vor jeder „Repräsentations“-Frage schon in der Ordnung einer „präsentativen“ Wahrheit von Bauernschuhen zu sprechen. Deshalb kann der Rückschritt (*pas en arrière*) einer Übereinstimmungs-Wahrheit in Richtung auf eine Enthüllungs-Wahrheit, was auch immer ihre Notwendigkeit und ihre „kritische“ Kraft wäre, einen ebenso praktisch entwaffnet dastehen lassen vor dem Einfältigen, dem Vor-kritischen, dem Dogmatischen, vor aller („phantasmatischen“, „ideologischen“, und so weiter oder mit welchem Namen man es auch benennt) „Vor-Investition“. Es gibt dort ein

Gesetz. Es ist vielleicht eines der Geheimnisse dieser Korrespondenz, ihrer Dissymmetrie oder ihrer übertriebenen Symmetrie: im Wahrheitskontrakt („ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei“) zwischen der Wahrheit als Übereinstimmung (der hier zuschreibenden Repräsentation, auf Seiten Schapiros) und der Wahrheit enthüllter Präsenz (auf Seiten Heideggers). Lassen wir im Augenblick diesen Wahrheitskontrakt zwischen den beiden Wahrheiten. (Was hier den *Kontrakt stiftet* hat Bezug auf einen Riß* und einen Zug* des Werks, auf ein Gezüge*, was uns viel weiter unten im Text Heideggers anziehen wird.) Die Wahrheit der Schuhe als geschuldetes Ding (das Objekt des Sujets) erzwingt diese Korrespondenz, und wir müssen – vorausgesetzt, daß man jemals müssen muß – den Wortlaut (*termes*)⁶⁰ später neu untersuchen. Eine der unzähligen Schwierigkeiten bei der Lektüre von *Der Ursprung* und besonders dieser Passage ist es, den heimlichen Augenblick zu erfassen, wo eine gewisse Linie – und mit welchem Schritt – überschritten wird.

– Im Sinne von *über die Linie** (*trans lineam* oder *de linea?*) und der Topologie des Seins in *Zur Seinsfrage**?⁶¹

– Nein. Das heißt doch! Aber diese Verbindung geschieht auf Umwegen, für die wir hier nicht die Zeit haben. Noch den Platz. Ich bezeichnete nur so nahe wie möglich das Überschreiten gewisser Linien (*lignes*), gewisser Züge (*traits*) auf dem Bild (die Kontur des „Zeugs“, zum Beispiel die Linie des Kragens oder die vom Schnürband gebildete Linie). Und vor allem zunächst das Überschreiten der Linien der Einrahmung, die Züge, die das Gemälde aus dem wirklichen Umfeld herauslösen. Wo, in welchem Augenblick und in welchem Sinn findet diese Transgression statt? Und ist dieses Überschreiten eine Transgression? Welchen Gesetzes? Was darauf hinausläuft, sich vor allem zu fragen, ob und in welchen Grenzen Heidegger vom „bekanntem Gemälde“ sprechen hörte.

– Welches?

– Man weiß es noch nicht. Wir haben herausgefunden: In genau dem Augenblick, wo er in diesem Kapitel das Beispiel eines Schuhpaares herausgreift, ist noch kein Gemälde notwendig gewesen. Es ist selbst keins erwähnt

worden. Und das dauert bereits seit einigen Seiten an. Nun, selbst im Augenblick, wo das „bekannte Gemälde“ insgesamt ein beispielhaftes Beispiel liefert, beläßt uns sein Status in einer bestimmten Ungewißheit. Man wird immer, dem Beweis mißtrauend, sagen können, daß Heidegger nicht vom Gemälde hört, es nicht *als solches* beschreibt, daß er regelmäßig von einem Beispiel für Zeug (Bauernschuhe) zum Beispiel des Beispiels (solche Schuhe in einem solchen Bild) und in beiden Bedeutungen übergeht, dann von der Beispielhaftigkeit zum Zeugsein, wobei er die Prädikate des Zeugseins hervorhebt und die anderen fallen läßt

– wie alte Schuhe

– mehr oder weniger aufmerksam, und selbst wenn er ihnen einen überbordenden pädagogisch-pathetischen Diskurs widmet. Selbst wenn er bei dieser Investitur von Kleidungszeug Werte investiert, für die man sich andererseits interessieren kann.

– Das hieße, ihm um jeden Preis rechtfertigen wollen.

– Nein. Man kann klar, *clearly, evidently*, sehen, daß alles, was zunächst in den drei ersten Abschnitten zum Ausdruck gebracht wird (bis zum „Und dennoch“*, eine für Heidegger sehr ungewöhnliche rhetorische Verbindung oder In-der-Schwebe-lassen, man muß darauf strengen Wert legen), nicht behauptet, etwas über das Bild *selbst* zu sagen. Das einzige angezielte Objekt ist jenes Paar Bauernschuhe, von dem weiter oben die Rede gewesen war. Kein dem Gemälde eigener Zug. Die pathetische Tirade (wie sollte man sie anders nennen) nach dem „Und dennoch“ (dem ein Punkt folgt und ein Absatz) hat die Form einer Meditation, die ausbricht. Aber wer bricht aus einem Gemälde aus, das lediglich beschworen worden ist und in das weder der Blick noch der Diskurs bislang eingedrungen sind, das sie selbst nicht einmal in einer Beschreibung angesprochen oder gestreift haben. Noch ist nichts gesagt worden, was streng genommen den Inhalt des Bildes beträfe, und kaum hat man es erst ein zweites Mal erwähnt, so verläßt man es schon wieder durch einen ausweichenden und überbordenden Diskurs. Man möge dem seine Aufmerksamkeit schenken: Jeder Abschnitt ist eine neue Welle (*vague*), die so tut, als ob sie das Objekt streift und sich sogleich wieder

zurückzieht. Und dennoch: Eine leichte Berührung,⁶² ein sehr kurzer Kontakt, der ziemlich unbestimmt bleibt, um beinahe egal welchen überbordenden Diskurs zu erzeugen, wird im Text schon die Markierung einer Passierens hinterlassen haben. Ebenso leichtfertig wird also der Einwand Schapiros sein, der nur in dieser Berührung eine Stütze finden wird, um das Bild zu identifizieren, von dem, wie er glaubt, Heidegger im Begriff ist zu sprechen. Diese Berührung, das ist: „Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges“^{*63}. Das bleibt ziemlich vage (*vague*), offen, locker, um über beinahe egal welches Schuhpaar, wirkliche oder nicht, von Bauern oder Städtern, und auf jeden Fall, wie es Schapiro gerade bemerkt, über drei von Van Gogh signierte Schuhgemälde gesagt werden zu können. Aber noch einmal, man kann daraus nur einen Einwand machen, indem man Heidegger eine Intention unterstellt, auf die nichts in seinem Text hinweist, diejenige, sich in seiner Beschreibung nur auf gemalte Schuhe zu beziehen, solche gemalten Schuhe in den Grenzen eines Rahmens, der nur in einer Richtung überschritten werden kann: von außen nach innen. Wenn man aufhört, Heidegger diese Intention zu unterstellen, und solange wie die Frage des Rahmens nicht in ihrer ganzen Reichweite geregelt ist, kann sich das Argument gegen den Einwendenden richten. (Vergessen wir nicht, daß man diese Frage des Rahmens, die Frage dieses Rahmens wird ruhen lassen müssen, wenn man der Figur oder dem Weg des *Schnürbandes* folgt: der Striktur durch alternatives und umkehrbares Gleiten von innen nach außen, von unten nach oben. Diese Schnürbänder, die „im“ Bild oder „im“ Rahmen den Kragen hochklettern, bilden auch den *Umkreis* des Bildes und des Rahmens). Wenn Schapiro ein Stück weiter unten schreibt: „Ich finde in der phantasievollen Beschreibung (*fanciful description*), die Heidegger von den durch Van Gogh dargestellten Schuhen gibt, nichts, das nicht auch beim Anschauen wirklicher Bauernschuhe hätte imaginiert werden können“, kann man ihm zustimmen. Aber man kann darin auch die Bestätigung sehen, daß Heidegger nicht behauptete, ein Bild zu beschreiben; zumindest nicht einfach nur das, denn es mangeln uns noch die Prämissen selbst der Debatte, wie der Rahmen der Debatte und die Debatte über den Rahmen, über die Struktur (die Striktur, wie wir bald sagen werden) seiner doppelten Begrenzung, innen und außen, seines doppelten Randes.

Schapiro hat in der Tat stillschweigend das passiert – wobei er es in seiner langen Zitierung sprengt –, was auf dem inneren Rand des „pathetischen“

Abschnitts (dem dritten Abschnitt dieser Passage um das Bild) eingeschrieben war. Heidegger rückt neu ein, wie er es nach „Und dennoch“ gemacht hat, und schreibt: „Aber all dieses sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde* an“,⁶⁴ dem Bild als Gemälde und so weiter. Daß er „vielleicht“ sagt, daß er zumindest hypothetisch so tut, als ob er eine Grenze in einer Beschreibung sieht, die von bildlichen Bestimmungen erzwungen oder in Schranken gehalten wird, diese einfache Tatsache erhellt die Möglichkeit, den Rahmen in beide Richtungen zu passieren. *Man würde also, im vorausgehenden Abschnitt, behaupten, etwas anderes oder jenseits gelegenes als das eingerahmte Gemälde zu sehen oder zu lesen, etwas anderes als ein „Bild“ und als dieses Gemälde hier.* Indem er sagt: Wir sind darin vielleicht eingeschlossen geblieben wie in einer subjektiven Projektion oder Halluzination, bestätigt Heidegger gerade, daß sein Projekt dahin ging, über das Bild als Repräsentation hinauszugehen. Die Anspielung auf Van Gogh hatte also nicht die Funktion, die ihr Schapiro verleiht. Der pathetische Ausbruch

– Heidegger würde diese Worte nicht akzeptieren. Zu dem, was Schapiro seinen „Pathos“ nennt, hätte er sicherlich mehr als eine Frage zu stellen. Das würde uns zu weit wegführen. Sodann bricht er nicht aus, er bleibt, er versenkt sich⁶⁵ und verweilt . . .

– Ich verstehe „Ausbruch“ als Hinausgehen über eine Bildgrenze mit ausweiteten oder halb umgekrempten Hals (*col*), als Überschreiten der gerahmten Repräsentation, der sichtbaren Unmittelbarkeit, wenn so etwas *im* Bild existiert. Ist dieses Hinausgehen selbst die diskursive Operation, vom ersten Wort, von der ersten Artikulation an? Oder hat es vielmehr seinen internen Grund, gewissermaßen *in* der Bildstruktur? Die Frage, die mich interessiert, ist eine von der Art derjenigen, die von keinem der beiden Korrespondenten thematisch gestellt werden. Sie betrifft die Struktur dieser Grenze, des In-Seins oder des Außen-Seins. Zugleich was das Zeug und was das Werk anbelangt. Es ist in der Tat die Frage nach dem Supplement des *Parergon*, der eine gewisse Anzahl anderer anschließt oder mit sich führt, die ich nicht die Zeit habe aufzuzählen. Von dem Moment an, wo der Ausbruch auf eine noch so armselige, noch so unbestimmte beschreibende Berührung abhebt, würde jeder andere beschreibende Zug (es gibt sozusagen keinen anderen) nicht mehr eine Malerei betreffen. Zum Beispiel (aber es gibt kein

anderes Beispiel): „Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen . . .“⁶⁶ Und wieder würde sich dieses „unter“ unter der Leinwand versenken

– die die Sohle wäre?

– wenn allein die Leinwand bezeichnet worden wäre. Allein schon aus diesen Gründen kann man Heidegger nicht vorwerfen, sich im Gemälde zu irren, mehrere zu verwechseln, schlecht zu beschreiben oder auf einen imaginären Ort zu projizieren. Er behauptet nicht, mit aller Strenge auf ein Gemälde im allgemeinen zu verweisen, noch auf ein solches einzelnes Gemälde. Diese Verweisung

– Aber was heißt verweisen? Was bedeutet die Verweisung in der Malerei?

– diese Verweisung, welche es auch immer sei, ist für sein Gesprächsthema nicht wesentlich. Darüber hinaus interessiert er sich hier für die Wahrheit der Wahrheit, was eine unverzichtbare Bedingung wäre, um zu wissen, was verweisen bedeutet. Und der Begriff Verweisung (*référence*), wie der des Referenten, gehört er nicht zu einer Semio-Linguistik, die noch heute, ob man es will, es weiß oder nicht, vom Paar Stoff-Form beherrscht wird? Von jener Interpretation des Dings als „Zeug“, die gerade diese Passage aus *Der Ursprung* im Begriff ist, in eine Fragestellung (*cause*) oder einen Prozeß zu verwickeln?

– Sei es. Aber wie läßt sich dann erklären, daß weiter unten, am anderen Ende, der ganze Diskurs über die Schuhe, über dieses Beispiel von Zeug, dem Bild *selbst* zugeschrieben sei? Nicht allein als Diskurs *über* das Bild sondern *des* Bildes, als von ihm gehaltener Diskurs, ja sogar vom Schuhpaar? Das ist schwerwiegender und schwerwiegender als das, was ihm Schapiro vorwirft.

– Oh, das Ding spricht für den einen wie für den anderen, das ist sicher. Schauen Sie, was Heidegger an anderer Stelle über die *causa* sagt, das wäre wesentlich für unsere Debatte.

– Ich nehme meine Frage wieder auf. Alles passiert letztlich, als ob Heidegger natürlich über das Bild gesprochen hätte. Aber weit davon entfernt, dem zu entfliehen, hätte er davon nicht in der Absicht gesprochen, *es selbst* sprechen zu lassen. Nicht sprechen zu machen, sondern sprechen zu lassen. Diese Schuhe (einmal gemalt) sprechen, dieses erzeugte und von seinem Sujet abgelöste Ding fängt an (davon) zu sprechen, das ist es, was Heidegger kurz darauf sagt. Es sagt es nicht selbst, sondern sagen wir, daß das sich sagt, und auf jeden Fall das hier, was wir lesen: „Das Zeugsein des Zeuges wurde gefunden. Aber wie? Nicht durch eine Beschreibung und Erklärung* eines wirklich vorliegenden Schuhzeuges*; nicht durch einen Bericht über den Vorgang der Anfertigung von Schuhen; auch nicht durch das Beobachten einer hier und dort vorkommenden wirklichen Verwendung von Schuhzeug. Sondern – sondern nur dadurch, daß wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. Dieses hat gesprochen. In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen. Das Kunstwerk gab zu wissen, was das *Schuhzeug* in Wahrheit ist. Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. Wenn hier etwas fragwürdig ist, dann nur dieses, daß wir in der Nähe des Werkes zu wenig erfahren und das Erfahren* zu grob und zu unmittelbar gesagt haben. Aber vor allem diene das Werk garnicht, wie es zunächst scheinen möchte, lediglich zur besseren Veranschaulichung* dessen, was ein Zeug ist. Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens* zu seinem Vorschein*. Was geschieht hier? Was ist im Werk am Werk?* Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*.* Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit* seines Seins heraus. Die Unverborgenheit des Seienden nannten die Griechen ἀλήθεια.“⁶⁷

– Ist das nicht schlimmer als alles? Schlimmer als die von Heidegger denunzierte subjektivistische Illusion? Schlimmer als die von Schapiro inkriminierte „Projektion“? Hier haben wir jetzt das Bild, das enthüllt, indem es spricht, in der unmittelbaren Nähe seiner Präsenz, angesichts derer man sich bloß zu plazieren oder zu befinden bräuchte. Das scheint mir dem zu widersprechen, was vorhin über das Beispiel des Beispiels gesagt wurde.

– Man müßte diese Beispielhaftigkeit als *Schnürband* denken.

– Man treibt mit dem Schnürband Mißbrauch, alle Welt spielt damit –

– Ja, das scheint „schlimmer“ als die Wieder-Angleichung oder die Wieder-Zuschreibung einer Repräsentation im Verlauf einer arbeitsamen Wiederangliederung. Das wäre schlimmer, wenn das „Dieses hat gesprochen“* den geläufigen Sinn des Diskurses hätte und folglich des menschlichen Diskurses, der einer Malerei einem Schuh als Malerei verliehen wäre. Wenn ich später das Problem des Risses*, des Zugs*, des Systems angehe, das das Gezüge* in seinem Bezug auf die Rede und die Sprache zusammenzieht, werde ich versuchen zu zeigen, daß dies komplizierter ist. Im Augenblick wäre das in der Tat „schlimmer“, wenn die „Wahrheit“ diejenige des – sozusagen – „Bauernwesens“ der Schuhe und nicht einfach ihres „Zeug-Seins“ wäre. Nun, man hat genau gelesen: „Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist.“ Die Syntax des Satzes, die im Deutschen und im Französischen identisch ist, markiert genau den Platz des Subjekts. Es handelt sich um die Wahrheit des Zeugs, des Zeug-Seins und nicht des Beispiels, genau genommen ein solches Schuhpaar, das in seiner Bestimmung als dasjenige von Bauern wiedereingengt ist. Es läuft genau mit dem demonstrativen Ziel dieser Sequenz konform. Das Wort „Beispiel“ gäbe Anlaß zu Konfusion, wenn es allein einen bestimmenden Bezug vom Individuum zur begrifflichen Allgemeinheit oder eine einfache spezifische Wiedereinengung (Art/Gattung) des Begriffs von Zeug-Sein auf denjenigen von Schuhen (Halbschuhe, Holzschuhe, Pantoffel, Stiefel, Lafschuhe, und so weiter), dann auf denjenigen von Bauernschuhen (welche?) und dann auf denjenigen dieses Paar hier anzeigte.

– Aber ist ein Schuh allein ein Individuum der Gruppe „Paar“? Und ist ein Paar ein Individuum der Gesamtheit „Schuhe“? Ich bin hierher gekommen, um diese Frage zu stellen, die niemand seit vorhin zu hören scheint.

– Wenn das Wort „Beispiel“ Anlaß gibt zu der Konfusion, wie ich sagte, muß man präzisieren: Die ganze Sequenz scheint diesen Bezug begrifflicher Artikulation (Gattung, Art, Individuum, Paar oder nicht) auszuschließen. Es

ist genau *dieses* Paar in *diesem* Gemälde, das auf die Wahrheit des Zeug-Seins hin öffnet. Aber wer eröffnet in seiner enthüllten-enthüllenden Präsenz, indem er sich durchdringen läßt

– wie eine Öse, wie das Leder, wie die Leinwand der Schuhe, durchdrungen vom Schnürband?

– in Richtung Wahrheit. Und in diesem Fall wäre, selbst wenn es Zuschreibungsirrtümer oder Projektionen von Bäuerlichem gäbe, der Spielraum (*marge*) der Täuschung (*aberration*) sehr begrenzt. Das ist die Wahrheit des Zeug-Seins als desjenigen, was trägt. Wenn es Projektion gibt, ist die Beute für die Polizei der Gemälde, für diesen Diskurs der Ordnung und der Eigentumsverhältnisse in der Malerei, mager.

– Wenn es Polizei gibt (gibt es nicht immer welche?), dann würde sie hier gegen eine andere Polizei operieren, gegen ein anderes ideologisches Stellen (*arraisonnement*), und

– Was will *ideologisch* in diesem Fall besagen? *Der Ursprung* schlägt übergangsweise einige Interpretationsschemata vor, was die Formation und die Grenzen dieses Ideologiekonzepts oder seines Feldes betrifft.

– Die Verfeinerung auf Grund der Syntax von „das Zeug, das Paar Bauernschuhe“ erschien mir unglaublich. Alles spielte sich also in der Schwebelage dieser Apposition ab, auf der Spitze eines Kommas zwischen „das Zeug“ und „das Paar“, dieser Pause, die das Paar beinahe neben dem Zeug absetzt, eines etwas längeren Intervalls zwischen zwei Wörtern

– was ist die Punktgröße eines Kommas?

– Es handelt sich nicht um ein Zeitintervall zwischen zwei (Wörtern), von denen eins „Paar“ ist, sondern um jenes syntaktische Faktum, daß „das Paar“ Apposition ist, die das Produkt in der Weise einer nichtsdestoweniger wiederzusammenziehenden, strikteren, engeren Verdoppelung (das Zeug, *zum Beispiel hier* das Paar) verdoppelt. Der Raum *dieser* Malerei wird angezeigt durch die Punktgröße des Kommas, das selbst, als ein Komma, wie ein Schuh, niemals etwas sagt.

– Alles läuft wieder auf eine dieser „Texterklärungen“ hinaus ... Liest man? Schaut man?

– Glauben Sie, daß man das akzeptieren würde, daß man es als eine Texterklärung oder als *close reading* aufnehmen würde?

– Alles läuft auf eine dieser Übungen der Lektüre mit der Lupe hinaus, die ruhig behaupten, das Gesetz zu machen, alles zu kontrollieren, und zwar in der Tat auf polizeiliche Weise.

– Das kann immer, mehr oder weniger ruhig, polizeilich werden. Das hängt davon ab, wie, in Hinsicht worauf und in welcher Situation vorgegangen wird. Das kann auch gegen jene andere (geheime) Polizei armieren, die, unter dem Vorwand, Ihnen Verkettungen der Schrift und der Lektüre (die immer auf analphabetische Weise aufs Alphabet reduziert sind) zu liefern, Sie in aller Eile in einer angeblichen Bildbeigabe (*hors-texte*) einschließt: den Vor-Wand (*pré-texte*) der Wahrnehmung, der lebendigen Rede, der nackten Hände, der lebendigen Schöpfung, der wirklichen Geschichte, und so weiter. Es ist in der Tat ein Vorwand, um den abgedroschensten, frustriertesten und ermüdetsten Diskurs zu versetzen. Es ist auch der behauptete Nicht-Text, der nackte Vor-Wand, das Unmittelbare, womit versucht wird, Sie einzuschüchtern und dem ältesten, dogmatischsten und am schaurigsten autoritären Programm, den auf massivste Weise mediatisierenden Maschinen zu unterwerfen. Aber wir können uns hier nicht auf diese Debatte über die Barbareien einlassen. Ich schlage vor, daß man auf jene Passage zurückkommt, wo sich, bei diskretem Mitspielen des Rahmens (der unhörbaren Bewegung des Schnürbandes), still das Ereignis produziert, das uns hier mit seinen polizeilichen, politischen, historischen und psychoanalytischen Einsätzen zurückhält. Die Umrandung zwischen diesem Text hier (im geläufigen, vorgeblich strikten Sinne als in einem Buch gedruckte Sache) und einer allgemeinen Textualität (ohne absoluten Rand) hebt sich darin auf.

– Hebt sich darin auf: im Sinn der Gestalt*, die vor dem Hintergrund abhebt? Oder eher von dem, was sich darin aufhebt und sich darin verliert?

– Beides vielleicht: beides kann „am Werk sein“, wie wir weiter oben

sagten. Bevor wir auf die Anklagerede von Schapiro und auf ihren Grund zurückkommen, möchte ich sehr schnell den Anschein einer Umkehrung der Perspektive in *Der Ursprung* erklären (den man auch in der Malerei behandeln kann und muß). Nachdem man ein Beispiel von Beispiel an zweite Stelle gerückt hat, und ohne daß davon die Rede wäre, auf ein Bild an und für sich, in seinem Bildsystem zu verweisen

– das existiert, das gibt es, ein Bild für *sich* in seinem Bildsystem?

– nachdem man ein solches „System“ an zweite Stelle gerückt hat, ist Heidegger schließlich dazu übergegangen, etappenweise die ganze Wahrheit dem Gemälde anzuvertrauen, sie als ganze der Malerei zu restituieren, die „gesprochen hat“, wobei sie am Ende alles andere macht, als zu illustrieren oder für die Intuition präsent zu machen. Wie und warum? All das ist schwierig, winzig klein und minutiös geregelt. Wie in diesem Fetischismusprozeß ist alles Angelegenheit und Ökonomie von Details, des *De-Taillierten*,⁶⁸ man kann mit dem Detail nicht ökonomisch umgehen, hier genauso wenig wie anderswo. Man muß *Der Ursprung* mit langsamen und auf die kleinste Falte aufmerksamen Gesten aufschnüren, aber auch mit gewagten, mit von Zeit zu Zeit einer plötzlichen Seitwärtsbewegung, beim Ziehen.

Heidegger wählt ein Gemälde, er entscheidet, stellt und erzeugt eine Konvention. „Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat.“ Er identifiziert es nicht in seiner Einzigartigkeit. Er gibt ihm keinen Titel, keine Katalognummer. Er sorgt sich keineswegs um seine differenzierte oder zitatweise Einschreibung in eine Serie (von Van Gogh oder von anderen, von Millet zum Beispiel). Aber man weiß, daß er weiß: Es gibt davon andere. Was könnte im Augenblick zu seiner Sorglosigkeit berechtigen? Folgendes: Sogleich darauf und in mehreren Wiederholungen beruft er das Bild, nur um festzustellen – und feststellen zu lassen –, daß es *unnütz* ist. Man kann nichts damit anfangen und nichts daraus lernen. Aus dieser *Nutzlosigkeit* wird er seinen Vorteil ziehen, den Vorteil,⁶⁹ den man sehen wird. Er wird ihn ausbeuten, auf ihn spekulieren, ihn *zurückgeben* lassen. Man wird das Detail dieses Nutzlosigkeitswertes, *der* Nutzlosigkeit, also verfeinern und differenzieren müssen. Aber von jetzt an kann man die Relevanz dieses Vorschlags garantieren: *In dem*

Maße, wie Heidegger das Bild klar auf seine Nutzlosigkeit in bezug auf das verwiesen hat, was hier zählt, in diesem Maße, indem er und soweit er es tut, hat man das Recht zu sagen, daß Heidegger sich nicht des Bildes für seine Demonstration bedient und daß gewissermaßen davon nicht die Rede ist. Die Verweisung ist in der Schwebe (oder durchkreuzt).

– Wird man also sagen, daß er das Gemälde sehr schnell wie einen alten Schuh, wie einen nutzlosen, außer Gebrauch befindlichen Gegenstand hat fallen lassen? Wie etwas abstoßendes? Das hieße wieder, es selbst in Betrachtung zu ziehen.

– Sagen wir, daß er es beiseite legt, es neben dem gegenwärtigen Diskurs setzt. Auf jeden Fall braucht „fallen lassen“ Zeit. Es ist eine ziemlich verwundene Laufbahn, damit dort mehr als eine Sache passiert. Sobald er *das* Gemälde „gewählt“ hat, ohne *zwischen* den Gemälden einer Serie, von deren Existenz er weiß, zu wählen, läßt er es im Stich. Vom folgenden Satz an beginnt er damit, – wenn Sie so wollen – fallen zu lassen: „Aber was ist da viel zu sehen?“* Was gibt es mehr und an so Interessantem in diesem Bild? Die Antwort erfolgt schnell, und sie ist eindeutig: *Nichts!* Nichts, was wir nicht schon wüßten, wohl verstanden außerhalb des Bildes. Dieser Antwort wird niemals widersprochen werden, über sie wird lediglich auf einem schnürbandartigem Weg meditiert. Niemals wird irgendein Inhalt erscheinen, von dem man entscheiden könnte, daß er als Inhalt zum Bild gehört, aufgedeckt, bestimmt, beschrieben, *an* sich gelesen ist. Wo könnte er unter diesen Umständen in Konfusion oder Projektion geraten in bezug auf die Natur oder die Eigenschaft von gemalten Dingen?

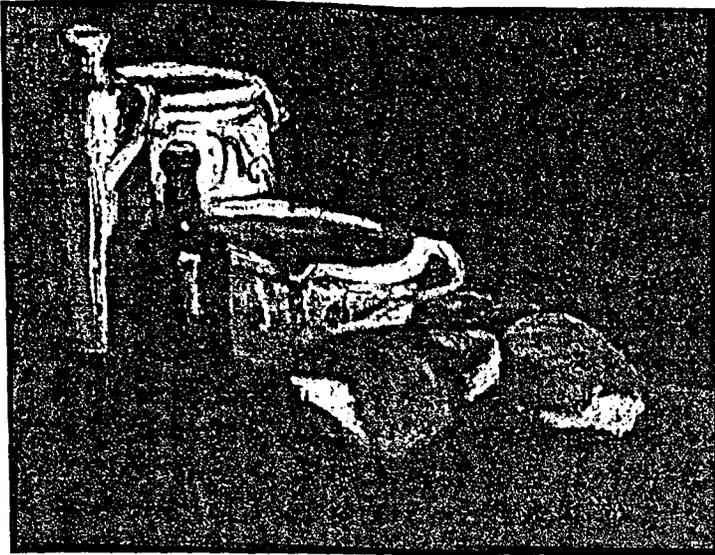
Nachdem er gefragt hat: „Aber was ist da viel zu sehen?“ und geantwortet: nichts, „jedermann weiß, was zum Schuh gehört“, schlägt Heidegger eine banale und minimale Beschreibung dessen vor, „was wir schon wissen“*, vor aller Malerei. Es ist eine Beschreibung genau genommen in Begriffen von Stoff und Form, jenen Kategorien, von denen es im einen oder anderen Moment zu lassen gilt. Aber diese Beschreibung an sich selbst läßt fallen, läßt von dem Bild sogleich nach seiner ersten Erwähnung („wir wählen . . .“).

– Aber was heißt, von einem Bild lassen?

– Das, was in diesen wenigen beschreibenden Zeilen von Bedeutung ist, ist vielleicht, daß sie die (Holz)-Pantinen oder die Bastschuhe ausschließen: „Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört. Wenn es nicht gerade Holz- oder Bastschuhe* sind, finden sich da die Sohle aus Leder und das Oberleder, beide zusammengefügt durch Nähte und Nägel. Solches Zeug dient zur Fußbekleidung*. Entsprechend der Dienlichkeit*, ob zur Feldarbeit oder zum Tanz, sind Stoff und Form anders.“⁷⁹

– Er hat gerade die Holzpantinen oder die Holzschuhe ausgeschlossen. Warum, wenn nicht weil er von einem Gemälde spricht? Gibt das nicht Schapiro Recht? Die meisten der Bauern und vor allem der Bäuerinnen tragen Holzpantinen auf den Gemälden oder Zeichnungen Van Goghs. Ich denke insbesondere an jenes *Innere eines Bauerhofes* (1985, F. 168), an *Die Erbsenschälerin* (1885, F. 214), an eine solche *Kartoffeln ausgrabende Bäuerin* (1885, F. 251), an die *Frau mit Spaten in Rückenansicht* (1885, F. 255), an *Mähender Bauer* (1885, F. 318), an *Der Holzfäller* (1885, F. 1327), an *Bauer mit Spaten* (1890, F. 1587), an die *Bauern bei der Arbeit* (1990, F. 1602), an so viele andere Holzpantinen in Szenen, Zusammenstellungen oder „Stilleben“, deren Hintergrund sichtlich die bäuerliche Welt bleibt. Wenn die Holzpantinen im Beispiel selbst von Heidegger ausgeschlossen sind, sollte eine einfache interne Lektüre genügen, darauf zu schließen, daß kein Platz mehr für durch Van Gogh darstellbare Bauernschuhe bleibt. Man wäre so von jenen externen Konjekturen entbunden, die die Daten, die Orte, den Träger oder das wirkliche Sujet der Schuhe betreffen. Die Diskussion darüber wäre abgekürzt, und das wäre nicht einmal schlimm. Dieser Detailpunkt oder dieses Punktgrößendetail ist ermüdend. Es gibt andere Einsätze und dringendere. Die interne Beschreibung würde uns diese endlosen, auf die Umstände bezogenen, polizeilichen und anekdotischen Nachforschungen ersparen.

– Aber eine Armee von Gespenstern beansprucht seine Schuhe. Armierte Gespenster oder eine immense Woge von Deportierten, die ihren Namen wieder suchen. Wenn Sie sich in dieses Theater hineinbegeben wollen, hier der Weg des Affekts: das bodenlose Gedächtnis einer Vertreibung, einer Ent-eignung, einer Beraubung. Und Tonnen von Schuhen, die dort aufgestapelt sind, durcheinander gemischte und verlorene Paare.



Stilleben (Flaschen, Vasen, Holzschuhe)

Stilleben (Kohl, Holzschuhe und so weiter)

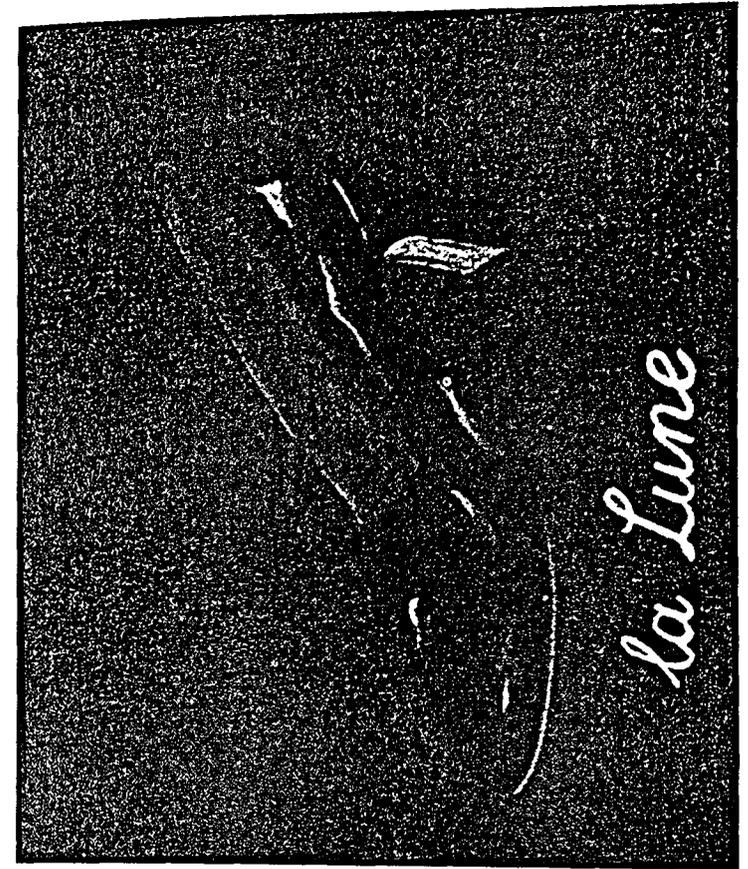


– Sie scheinen sich dessen auch zu sicher, was Sie interne Beschreibung nennen. Und die externe bleibt niemals draußen. Es geht hier um eine Entscheidung, was den Rahmen anbelangt, das, was das Interne und das Externe durch eine Umrandung trennt, die selbst in ihrem Zug doppelt ist und das verbindet, was sie trennt. Es geht um all die Interessen, die im Prozeß dieser Teilung engagiert sind. Die Logik des *Parergons*, die hier am Werk ist, entzieht in dieser Hinsicht alle Sicherheit. Umso mehr als das *Parergon* hier vielleicht die Form dieses Schnürbandes hat, welches das Innen mit dem Außen verbindet, so daß das halb aufgelöste Schnürband (innen-außen) *im* Gemälde als Bezug des Gemäldes zu seinem Außen erscheint. Das Gemälde wird in die Schlinge genommen, die es dennoch als sein Teil zu umgreifen scheint. Was die polizeilichen Nachforschungen betrifft, so ist bereits nahegelegt worden, daß die Polizei, über ihre Bedeutung als Repräsentant des Gesetzes hinaus, immer schon mehr und anders war, als das, was man unter diesem Namen eingrenzen wollte. Die Polizeibeamten befinden sich nicht allein in den Kommissariaten, in den gepanzerten Bussen oder an den gewöhnlichen Orten ihres Eingreifens. Die Nachforschung, die uns interessiert, ist auch eine Ermittlung *über* die Polizei. Sie ist polizeilich in diesem Sinne. Und um des Anekdotischen willen muß man genau schauen, was *sich* als solches *gibt*. Auch ich hatte geglaubt, daß eine solche interne Lektüre die Entscheidung herbeibrächte. Aber nein. Es gibt Bauernschuhe, die keine Holzpantinen sind. Und vor allem hat Van Gogh welche gemalt, deren „bäuerlicher“ Charakter indiskutabel scheint. Zum Beispiel *Der Sämann* von 1881. Zumindest eines der beiden im selben Jahr datierten Bilder, die nach Millet unter demselben Titel gemalt worden sind, läßt das Detail von Schuhen – man kann jetzt Halbschuhe sagen, da es keine Pantinen mehr gibt – der gleichen Art erscheinen wie diejenigen von Heidegger beschriebenen und von Schapiro kühn Van Gogh zugeschriebenen, „*by that time a man of town and city*“ (ich wiederhole mir die ganze Zeit diese kleine sentenziöse Behauptung, man wird dessen niemals müde)! Auf jeden Fall, in dem Moment, wo Heidegger sich von den Pantinen abwendet, spricht er nicht vom Gemälde, selbst wenn es ein solches im Auge behaltene Gemälde ist, das ihn dazu drängt, das Beispiel um Halbschuhe herum zusammenzuziehen, um Schuhe wie die beiden Halbschuhe, die das Paar bilden. Es wird sich von selbst verstehen, wenn die Hypothese der Halbschuhe durch die Anspielung auf das Leder bekräftigt sein wird, die wie-

derum die Pantinen ausschließt. Indem er beschreibt, was dem Ding als Zeug sicher zugehört und zukommt, indem er in Begriffen von Stoff und Form beschreibt, will er, immer noch ohne Hilfe der Malerei, die Frage der Dienlichkeit* stellen, der Brauchbarkeit, worin das Zeug-Sein des Zeugs, für die Tradition, zu beruhen scheint.

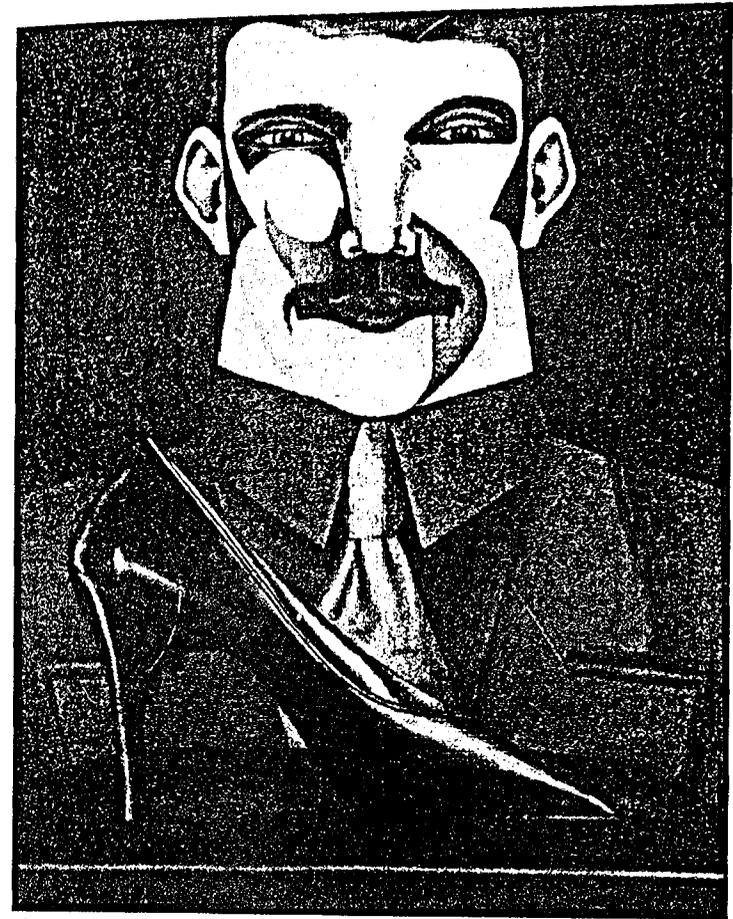
Die Halbschuhe dienen. „Das Zeugsein des Zeugs besteht in seiner Dienlichkeit“*, das ist es, „was wir schon wissen.“⁷¹

– Aber über die den Schuhen eigene Dienlichkeit läßt Heidegger die Doppeldeutigkeit schleifen, und, um es genau zu sagen, er wird sie nie aufheben, selbst obgleich er behauptet, sie in ihrer banalsten Evidenz in Erinnerung zu rufen. Er hat zuerst gesagt, daß die Schuhe dazu *dienen*, den Fuß zu beschuhen, zu bekleiden, zu bedecken („dient zur Fußbekleidung“). Bezogen auf einen solchen exponierten Körperteil (vor allem der unteren Bereiche), den es zu schützen, zu verstecken (aber warum?), zu verwahren wenn nicht zu schmücken gilt (Heidegger interessiert sich für dieses Kleidungsstück nur im Verhältnis zu seiner *Dienlichkeit* und für seine Dienlichkeit nur im Verhältnis zum Gang und zur Arbeit, das wird nicht ohne Konsequenz sein), wird der Schuh in dieser ersten Phase noch nicht als ein Instrument hingestellt, sondern allein als *dienliches* Kleidungsstück. Im folgenden Paragraphen hingegen, der den Schauplatz der Bäuerin betritt, wird die Benützung auf den Schritt, auf den Gang, auf die aufrechte Haltung und auf die Arbeit bezogen, kurz auf die Füße in Bewegung. Als ob eine Schuh ohne Bewegung oder ohne Kontakt mit den Boden, der alles in allem nur mit den Füßen Berührung hat, seinen Sinn und *alle* Dienlichkeit verlöre. Das ist kein Widerspruch, aber wenn man nicht auf der Kleidung oder zumindest auf der Kleidung außerhalb der Arbeit, dem Schmuck, dem Hinzugefügten (*postiche*), der Travestie oder Investitur von Prunk, auf *anderen* Gebrauchsweisen als dem Gang oder auf dem Gebrauch des Unbrauchbaren insistiert, kann man vor zwei zumindest virtuellen Grenzen innehalten. Erstens: nicht zu verstehen, zu was das Unbrauchbare „dienlich“ sein kann, von dem gerade die Rede war (leere, mehr oder weniger aufgeschnürte, außer Betrieb befindliche Schuhe; *und* das selbst außer Gebrauch befindliche, wie die Schuhe, die es zur Schau stellt, entkoppelte Gemälde, wobei das Außer-Gebrauch-Sein dabei das Außer-Gebrauch-Sein und den Gebrauch zu sehen gibt, den schwebenden Gebrauch der Schuhe „im“ schwebenden Gemälde,



und umgekehrt). Zweitens: Der Fetischisierung des Zeugs *und* des Werks, der Schuhe und der Malerei, genannte Prozeß kann nicht *thematisch* in seinen bereits kodierten problematischen Zonen, dem „Sexuellen“ und dem Ökonomischen, (und sei es, um sie zu kritisieren) hinterfragt werden. Genau hier würde ich den Einsatz des Paares, der Paarheit oder der Zusammenstellung als Paar der Schuhe ansiedeln. Ein Paar Schuhe ist einfacher als eine *Dienlichkeit* zu behandeln als ein einzelner Schuh oder als zwei nicht als Paar zusammenpassende Schuhe. Zumindest hemmt das Paar, wenn es ihn nicht untersagt, den „fetischisierenden“ Antrieb; es haftet am Gebrauch, am „normalen“ Gebrauch, es paßt (*chausse*) besser und läßt nach dem Gesetz laufen. Vielleicht, um die Frage nach einer gewissen Unbrauchbarkeit oder nach einem „pervertierten“ Gebrauch auszuschließen, haben sich Heidegger und Schapiro den geringsten Zweifel an der Paarheit oder der Zusammenstellung als Paar dieser beiden Schuhe untersagt. Sie haben sie zusammengebunden, um sie an das Gesetz des normalen Gebrauchs zu binden. Sie haben das Diabolische, dasjenige einer Duplizität ohne Paarheit, eines Doppelgängers ohne Paar, *gebunden*, gefesselt und unterbunden. Sie haben abgebunden, um eine beunruhigende Zergliederung zu begrenzen. Als Bedingung dafür, der Wahrheit, die sie in der Malerei zu schulden glaubten, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Was hätten sie – versuchen Sie es sich vorzustellen – mit nicht als Paar zusammenpassenden Schuhen gemacht, mit zwei Schuhen desselben Fußes oder mit einem noch vereinsameren Schuh als diese beiden da? Hätten sie denselben Diskurs halten können, wenn sie als Beispiel solche Schuhe von Adami genommen hätten (besonders jenen zurecht gestellten oder zurückgezogenen – man weiß nicht – Frauenschuh, dessen offensichtlich entblößter Absatz von einem Strumpf verhüllt wird oder vielmehr von dem, was zwischen Strumpf und Schuh, als ein Unterteil mehr, eine supplementäre Unterwäsche in diesem Strip-Tease . . .) oder das *Stilleben mit alten Schuhen* von Miró (1937)? Oder jenen Frauenschuh (einer Toten?), den Magritte *Der Mond* benennt? Oder *Der Schuh* von Lindner? Wenn man sich des Dings als eines Paares versichert, wenn man vergißt, daß die Ablösung auch von einem Schuh zum anderen geht und das Paar teilt, unterbindet man alle diese Fragen, läßt man sie zur Ordnung zurückkehren.

– Wir haben gerade gesagt: All das kann nicht mehr thematisch hinterfragt werden. Aber ist das zwangsläufig eine Ungenügenheit? Und wenn



Der Schuh

Heidegger jenseits dieser bereits kodierten Thematik hinterfragte? Wenn er auch dem Fetischismusbegriff nach Marx oder nach Freud mißtraute? Und wenn er alles an diesem Problem, an dieser Frage des Dings als Wahrheit wiederaufnehmen wollte, die den Fetischismuswert beschäftigt? Sie sehen alle sehr überzeugt davon aus, das als ausgeschlossen, verkannt, ungedacht, verneint, zu implizit – so viele überdies unterschiedliche Möglichkeiten – bestimmen zu können, was sie nicht *in* finden, *in* dem, was sie *in* aller Hast abgrenzen als das *rahmbare Innen* eines Textes, einer vom Korpus ablösbaren Einheit.

– Aber gerade nicht, ich wollte, indem ich das Wort „Fetischisierung“ in Anführungszeichen setzte und von zumindest virtuellen Grenzen sprach, sagen, daß man hierauf aufmerksam sein müßte: Was einem Prozeß der Fetischisierung ähnelt (die Unbrauchbarkeit des Werks und des Zeugs, die Unbrauchbarkeit des Zeugs für das Werk im Werk), findet sich von Heidegger als eine befremdliche Bewegung der *aletheia* beschrieben. Das kann in verschiedene Richtungen, die alle offen sind, gezogen werden. Vielleicht gibt es auf diesem schnürbandartigen Weg etwas, um diese ganze sogenannte Frage des Fetischismus und des Symbolischen zu verknoten oder entknoten.

– Wird man fortan von einem *Argument-der-zwei-Schuhe* sprechen wie in *Glas* von einem *Argument-der-Hülle*?⁷² gesprochen wird? Ein Argument eher der zwei-Schuhe als des Paares, als des (homo- oder heterosexuellen) Pärchens; Bisexualität des Doppelgängers in zwei Schuhen. Auch das *Argument-der-Hülle* intervenierte, *ausgehend von Freud*, von Freud her aber jenseits des freudschen Prinzips, um den philosophisch-psychoanalytischen Begriff des Fetischismus zu verschieben, das heißt den Gegensatz des Fetischs zum Ding selbst, zu dem er wurde, die sexuelle Entscheidbarkeit (Bauer oder Bäuerin? Van Gogh oder die Bäuerin?), die Kastration als Wahrheit der Wahrheit und so weiter. Auch zwei Schuhe umhüllen, aber was, hinsichtlich welchen Nutzens und welchen Geschlechts? Sie zwingen mehr oder weniger stark ein, mehr oder weniger strikt. Und die mehr oder weniger gelöste Striktur der Schnürbänder, auch die des Straps/Hülle, gäbe vielleicht etwas zu sehen.

– den „Torso irgendeiner Venus aus Marmor von Paros, die zwischen den Trümmern einer in Brand gesteckten Stadt auftauchen würde!“ So geschieht es, daß sie „in einer Ecke der Leinwand das Ende eines nackten Fußes entdeckten, der aus diesem Chaos von Farben, von Tönen, von unbestimmten Nuancen, einer Art formlosen Nebel herausragte; aber ein reizender Fuß, ein lebendiger Fuß!“ In *Das unbekannte Meisterwerk* („Ja, ja, das ist sehr wohl eine Leinwand“, sagt der eine. „Sie stehen vor einer Frau und Sie suchen nach einem Bild“, sagt der Maler) werden die Besucher auf diese Weise medusenhaft „vor Verwunderung versteinert.“ „– Darunter gibt es eine Frau . . .“.

– würde vielleicht zu sehen geben, was das Korsett, das von der Hülle/ Straps oder dem Schuh gebundene Unterteil, in einem Mehr oder Weniger an Striktur immer gefangen hält –, das ist es in der Tat, was mir wichtig ist, aber gehen wir nicht zu schnell vor, wie auf einen Ausgang ohne Auflösung. Das Argument der Hülle besteht darin, daß dies sich immer auf zwei Bildern abspielt.

Ich komme rückwärts zurück, auf den Moment, wo Heidegger in Erinnerung ruft, daß das Zeug-Sein in seiner „Dienlichkeit“ besteht. Er beschäftigt sich immer noch nicht mit dem Bild Van Goghs. Er wird jetzt in verschiedenen Tempi und entsprechend einer sehr außergewöhnlichen Vorgehensweise operieren.

Erstes Tempus: Diese Dienlichkeit kann sich nur im Gebrauch erfassen lassen, nur im Verlauf des Gebrauchs, beim Gebrauch. Keine Malerei ist uns also von der geringsten Dienlichkeit, um die Dienlichkeit eines Zeugs zu erfassen. Die Berufung auf die Bäuerin erfolgt also außerhalb des Bildes: „Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit. Aber wie steht es mit dieser selbst? Fassen wir mit ihr schon das Zeughafte des Zeuges*? Müssen wir nicht, damit das gelingt, das dienliche Zeug in seinem Dienst* aufsuchen? Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie sind. Sie sind dies umso echter*, je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt. Sie steht und geht in ihnen. So dienen die Schuhe wirklich. An diesem Vorgang des Zeuggebrauches muß uns das Zeughafte wirklich begegnen.“⁷³

Immer noch im Innern dieser ersten Phase, tut Heidegger so – das ist eine rhetorische Vorgehensweise –, als ob er einen Schluß aus dem zieht, was gerade gesagt wurde: Wenn die Dienlichkeit, das Wesen des Zeug-Seins, nur im Verlauf des Gebrauchs erscheinen kann, beim Gebrauch, wenn der Gebrauch, denkt er, nur wirklich (*effectif*), die Wirklichkeit selbst, sein kann, dann *dient* das Bild *nicht dazu*, Zugang zu dem zu gewinnen, was dient, zur Dienlichkeit des Zeugs. Es ist unbrauchbar für die Erfassung des Dienlichen. Aber warum?

Scheinbar aus einem einzigen Grunde. Dieser Grund verdoppelt sich nun, und diese Verdoppelung interessiert mich. Es ist wieder eine *Verflechtungs-*bewegung des Schnürbandes. Unter diesem Wort Verflechtung (*entrelacement*) verstehen wir zumindest drei Dinge: 1) die Verflechtung des Schnürbandes mit sich selbst, 2) daß es unvollständig geschnürt ist (halb-geschnürt (*entre-lacé*), so wie man halboffen (*entrouvert*) für das sagt, was nicht vollständig offen ist), 3) und schließlich, daß das Figurierende der Verflechtung dabei mit dem Figurierten verflochten ist, das Schnürende mit dem Geschnürten. Die Verflechtung wird hier von Heidegger nicht als solche, sondern unter dem Namen Geflecht* thematisiert, der später, von 1950 an, seinen Diskurs beherrschen wird. Ich übersetze einige Zeilen bis zum „und dennoch“, das eine Wende markieren wird: „An diesem Vorgang des Zeuggebrauchs muß uns das Zeughafte wirklich begegnen. Solange wir uns dagegen nur so im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen* oder gar im Bilde die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeuges in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, *wozu und wohin sie gehören könnten*, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.“⁷⁴

In diesem Moment der Argumentation hängt die Unbrauchbarkeit des Gemäldes also von zwei Gründen ab, die sich überschneiden, sich verdoppeln und in einer Weise verflechten

– Es wurde im Moment gesagt *ein* Grund, der sich vielmehr verdoppelt

– Man kann auch sagen, das, was wichtig ist, das ist die *bemerkenswerte* (*remarquable*) Weise der Verflechtung eines Grundes, der sich im anderen *wiedermarkiert* (*remarque*) oder in sich selbst.

– Ich schneide wieder. Eine Sache ist jetzt gewiß, wenn nicht zwei, wenn man diesen wenigen Zeilen folgt. Gerade indem er das Gemälde für unbrauchbar erklärt, sagt Heidegger zumindest folgendes darüber: „dieses Paar von Bauernschuhen“. Es handelt sich unbestreitbar um das Gemälde, eine Referenz, selbst wenn sie unbrauchbar genannt wird, auf diese Malerei hier, auf ein „diese Malerei hier“. Man kann nicht mehr sagen, daß die Referenz in der Schwebelage gehalten ist oder die Malerei zur Seite gesetzt. Er läßt nicht fallen, er beschreibt ein Gemälde, so wenig das auch sein mag.

– Das ist in der Tat unbestreitbar. Und wenn es einen Sinn gibt zu sagen, „das sind nicht die Schuhe-von, sondern die Schuhe-von“, ist Heidegger schwerfällig vorangekommen. Obgleich er sie nicht einem realen Subjekt innerhalb oder außerhalb des Gemäldes zuordnet, hat er diese Schuhe beladen, hat er sie belehnt, gestellt, zwingend um bäuerliche Knöchel gebunden, obwohl nichts im Gemälde dazu ausdrücklich berechtigte.

– Noch es verbot.

– Von daher das Symptom, das symptomatische Interesse an der Belehnung, auf der einen wie der anderen Seite. Aber im Falle Heideggers genügt es nicht zu sagen, daß es illegitim, unvorsichtig oder willkürlich wäre (willkürlich dem Bild gegenüber, sehr notwendig für Heideggers belehnende Vorgehensweise). Es genügt nicht, die Motivationen aller Art (metaphysische, „ideologische“, politische, idiophantasmatische, die alle zusammengeknötet sind) zu analysieren, die ihn 1935, nahezu ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung und ihrer Ingangsetzung, dazu getrieben haben, diese Schuhe unter dem Vorwand zu annektieren, sie in ihre authentische ländliche Gegend, an ihren Geburtsort heimzuführen. Man muß den symptomatischen Widerspruch im selben Satz zwischen der angeführten Unbestimmtheit des Bildes, das uns nichts über die Schuhe, über ihre Zugehörigkeit, ihren Ort, ihr soziales „Feld“, lehren würde, und andererseits dieser Zuschreibung zum bäuerlichen Wesen unterstreichen. Der Widerspruch ist

umso gravierender, als die Zuschreibung als interne vorgegeben wird, gegründet im Bild und nicht auf einer Konjektur oder einer Rekonstruktion, wie in der *Anmerkung* Schapiros. Und sie klebt an den Schuhen vor jeder weiteren Untersuchung noch zäher und verwachsener als Erdklumpen

– noch schlechter abzukratzen (*indécrottable*)⁷⁵. . .

– dieses Wort hat auch die Konnotation der städtischen und bürgerlichen Vulgarität, dessen, was an Stadtschuhen klebt. Es gibt in dieser Korrespondenz zu viele politische Schmähungen, Tiefschläge, als daß wir sie hier wiederaufnehmen sollten.

– Aber diese Korrespondenz hat das Untere zum Sujet

– Welches?

– Das andere, immer das Supplement des unten.

– Ich komme auf den symptomatischen Widerspruch zurück. In welchem Moment erscheint er? Das Bild ist für Heidegger *doppelt* unbrauchbar. Unbrauchbar, weil es uns Zeug-Objekt gemalt „zeigt“, „zur Schau stellt“ oder „repräsentiert“ – das ist hier nicht so wichtig –, die unbrauchbar, leer und ungebraucht, sind. Sie können uns nichts lehren über die Dienlichkeit, die uns interessiert. Sie sind da außer Gebrauch, ohne aktuellen Gebrauchswert. Der Linie, dem System von Zügen, die dieses „Außer-Gebrauch“ heraustrennen, folgen wir auf der Umrandung dieser Leere, den Umrandungen, der vielfältigen Umrandung, die das Zeug-Sein von dem ablöst, was ich seine *subjektive Tragweite*⁷⁶ nennen werde; die lineare und ziemlich einfache Umrandung um den Hals des Fußes oder des Knöchels, die *in absentia* abgemalt sind. Sie ist ziemlich einfach, wenn die ansteigende Linie gerade ist, weniger einfach, wenn sie wie ein halb (auf links) gewendeter Handschuh zurückfällt; ohne die geringste Einfachheit, wenn es sich um das Schnürband handelt, das Innen und Außen, Unteres und Oberes, rechts und links verflechtet, oder *a fortiori* um jene umrandeten, umsäumten Löcher, wie es die Ösen als Durchgangsort sind. Dieses ganze System von verflechtenden Umrandungen löst das Zeug-Sein von seiner *subjektiven Tragweite* ab, wobei

es gerade den Wiederanschluß der sogenannten *subjektiven Tragweite* anlaufen läßt (induziert und anlockt). Verstehen Sie diese letzten Worte, wie sie möchten: der bestimmte Inhalt der Subjektivität des Sujets, des Sujets der Schuhe, von dem angenommen wird, daß es die Schuhe ausfülle; oder mehr noch das tragende, getragene, wenn nicht besitzende Subjekt. In diese subjektive Tragweite, die von ihrem Kontrollabschnitt wie ein Blankoscheck abgetrennt ist,⁷⁷ werden die zusammengezwängten Subjekte, Martin Heidegger oder Meyer Schapiro, sich begeben, um dort mit ihrer eigenen Belehren Fuß zu fassen. Zum Beispiel.

– Um Phantome zurückkehren zu lassen? Um sie im Gegenteil daran zu hindern zurückzukehren? Diese Schuhe fangen an, auch einem Phantomglied zu ähneln. Sie werden sensibel, nervös, beinahe geschwätzig dort, wo offensichtlich das Ding nichts objektiv fühlt und sagt.

– Also sagt Heidegger: Die Schuhe sind in diesem Zustand unbrauchbar für den, der Zugang zur Dienlichkeit des Brauchbaren, zum vorausgesetzten Wesen des Zeugs haben möchte. Diese Unbrauchbarkeit des Unbrauchbaren, um das Brauchbare zu denken, diese – bereits – doppelte Unbrauchbarkeit hängt im Moment nur am Abgelöst- oder Verlassen-, Aufgeschnürt-Sein der Schuhe. Von der Zurschaustellung der halb gelösten Schnürbänder spricht Heidegger nicht direkt, aber sie ist es, die hier von Wichtigkeit ist, und sie gehört zum System von Zügen, die den Schnitt markieren.

– Dieses Wort Schnitt stört mich. Zunächst richtet es zu schnell, stellt es und verharret in einer Problematik der Kastrations-Wahrheit (erinnern Sie sich an die Psychoanalytiker von vorhin, als sie Magritte in der Kastration unterrichteten

– in London?

– ja, in London). Diese Logik ist ein wenig simpel – ein Fall oder ein Effekt höchstens –, wenn man Wert auf das Argument-der-Hülle oder -der-zwei-Schuhe legt. Sodann scheinen mir genau diese Schnürbänder, diese gelösten Bänder, nicht in eine Logik des Schnitts hineinzuspielen. Vielmehr in diejenige der Striktur, in die Verflechtung der *Differance* von (oder als)

Striktur. Die Loslösung der Schnürbänder ist nicht absolut, sie spricht nicht frei (*absout*), entbindet nicht, durchtrennt nicht. Sie bewahrt eine organisierte Striktur. Nicht ein Mehr oder Weniger an Striktur, sondern eine bestimmte (strukturierte) Form von Striktur: des Innen und des Außen, des Unten und des Oben. Die Logik der Ablösung als Schnitt führt zum Gegensatz, es ist eine Logik, ja sogar eine Dialektik des Gegensatzes. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, daß sie zur Wirkung hat, die Differenz hervorzuheben; folglich zu vernähen. Die Logik der Ablösung als Striktur ist *ganz anders*. Different: Sie vernäht nie. Sie erlaubt hier, die folgende Tatsache zu berücksichtigen: Diese Schuhe sind weder festgemacht noch abgelöst, weder ausgefüllt noch leer. Ein *double bind* herrscht hier als zugleich in der Schwebe gehaltener und angespanntes, das ich hier nicht versuchen werde, strikt an einen anderen Diskurs über das *double bind* wiederanzubinden. Aber dieses schiefe, hinkende, mehr oder weniger gut zueinander passende Paar, das wie das Saumband⁷⁸ halb durchlässig ist, ist weder leer noch voll. Eine bestimmte Heimsuchung, die sogleich wiederkehrt, kann sich mit keinem dieser Gegensatzpaare, dieser gegensätzlichen Schnitte begnügen. Wenn ich vom Phantom in diesem Pachtvertrag der Schuhe sage, daß er, sie, die Double(s) Band- (*le, la, les double(s) band-*)

– Ja, sagen wir also Striktur oder Destrikturierung.

– Jede Striktur ist *zugleich* Strikturierung und Destrikturierung.

– Ist es das, was das „Paar“ Schuhe von Van Gogh sagt?

– Es sagt nicht das, aber es sagt nichts anderes. Das, das ist es, was gesagt wird, was sich eines Zurückbleibens enthält, wenn Sie nur der unbeendbaren Analyse dieses Schnürbandes folgen wollen. Eine *Analyse* will immer entbinden.

– Indem er die Entbindung, die Destrikturierung, das Losgelöst-Sein der Schnürbänder, das Außer-Gebrauch-Sein der beiden Schuhe bedenkt, erklärt Heidegger das Bild für unbrauchbar für seine Untersuchung. Aber, als zweiter Grund, der mit diesem hier verflochten ist, das Bild, das unbrauchbar ist in *dem*, was es repräsentiert und so einrahmt, ist es auch,

unbrauchbar, in dem, *was* es repräsentiert und rahmt. Unbrauchbar durch *das*, was es in der Malerei gibt *und* weil es in *der Malerei* gibt. Unbrauchbar in den unbrauchbaren Schuhen (dem Zeug), aber auch unbrauchbar als entkoppeltes Bild, das von seinem Umfeld (*milieu*) durch den Kunstgriff seiner Wiederangliederung, die Linie des Rahmens, abgelöst ist. Es ist nicht nur ein unbrauchbares Zeug, das ein unbrauchbares Zeug zeigt, es ist als Werk* unbrauchbar, als von seinem Umfeld abstrahiertes Zeug, das ein von seinem Umfeld abstrahiertes Zeug zu sehen gibt. Das ihm zugehörige Umfeld (zum Beispiel die Museumswand) ist ebenso abstrakt wie dasjenige der Schuhe. Wenn Heidegger vom „unbestimmten“ Raum um die Schuhe spricht, dann hätte er es genauso von dem sagen können, der das Bild umgibt.

In dieser Phase der Argumentation legt Heidegger also den Akzent auf das ab- (*dé*), das Ab-gelöste, das De-Strikturierte, die Ablösung, die Abstraktion. Später wird der Prozeß der Wiederangliederung, der immer schon angefangenen Restrikturierung nach dem „Und dennoch“, dazu kommen, diese *doppelte Unbrauchbarkeit* ins Werk zu setzen und daraus gewisser Weise Gebrauch und Mehrwert machen

– diese *dreifache Unbrauchbarkeit*, da die doppelte Unbrauchbarkeit (diejenige des Zeugs und diejenige des Werks) unbrauchbar ist für das Erfassen der Dienlichkeit.

– Auf jeden Fall ist die verflechtende Korrespondenz zwischen diesen beiden abstrakten Ablösungen, derjenigen der Schuhe und derjenigen des Bildes keineswegs zufällig. Sie versammelt nicht *zwei* Ablösungen, *zwei* Enden, *zwei* *ablösbare* Identitäten, die zweifach ablösbar sind, *zwei* „Dinge“ oder *zwei* Produkte, von denen das eine Zeug im strengen Sinne ist und das andere ein Werk, wobei keins der beiden natürlich ist. Sie versammelt nicht *zwei* gemäß eines Gesetzes, das ihnen äußerlich wäre. Die Ablösung des einen markiert, wieder-markiert (*re-marque*) und über-markiert diejenige des anderen; an sich das Halb-Bindende. Ich schlage dieses Wort *Markierung* (Marsch, Marge) aus den an anderer Stelle erklärten Gründen vor, aber es genügt hier zu sagen, daß es geschieht, um zu vermeiden, daß man „sagen“, „zeigen“, „repräsentieren“, „malen“ sagt, ebenso viele Wörter wie das zu dekonstruierende System Werk. Folglich verflechtet das (aufgeschnürte oder destrikturierte, verlassene oder abstrahierte) Abgelöst-Sein des einen durch

seine Bemerkung (*remarque*) das Abgelöst-Sein des anderen: die Schuhe mit den (ein wenig) aufgelösten Schnürbändern geben das Bild zu *bemerken* (*remarquer*).

– Sie geben?

– Das gibt, es gibt*. Es gibt das, die beiden gemalten Schuhe . . .

– In altertümlicher Sprache, möchte man sagen

– Es gibt altertümliche Sprache? Wie altertümliche, altmodische, außer Gebrauch gekommene oder verfallene Schuhe, gemalte Sprache insgesamt? Sie sehen, wohin das führen würde . . .

– Lassen wir die altertümliche Sprache. Andere würde sagen: Die Schuhe halten einen Diskurs über die Malerei, über den Rahmen, über die Züge. Diese Schuhe sind eine Allegorie der Malerei, eine Figur der bildlichen Ablösung. Sie sagen: Wir sind die Malerei in der Malerei. Oder weiter: Man könnte dieses Bild betiteln: Der Ursprung der Malerei. Es setzt das Bild ins Bild und lädt Sie dazu ein, nicht zu vergessen; gerade das, was es Sie vergessen macht: Sie haben Malerei vor Augen und keine Schuhe (versuchen Sie doch, sie Ihren Füßen oder denen eines anderen wiederanzuziehen!), die Malerei ist ursprünglich diese Ablösung, die den Boden unter den Füßen verliert. Aber die Ablösung muß auch verstanden werden

– Nein, nein, nein, das sagt nichts dergleichen, das gibt nichts zu verstehen, vor allem nicht, einmal mehr, diese Verabgründung der Malerei in der Malerei, von der man genau gezeigt hat, zu welcher restitutiven Sättigung, zu welcher repräsentativen Wiederangleichung sie noch tendierte. Nein, nein.

– Doch – die Ablösung muß auch als eine repräsentative Mission verstanden werden, um an ihren absendenden Ursprung wiederanzugliedern. Eine Wiederangliederung ist schon, ist immer schon im Begriffe, das Destrikturierte wiederanzuziehen. In diesem Sinne machen die Schuhe, daß man markiert (marschiiert, auf den Markt bringt), was sich in die folgende

Aussage übersetzen ließe: Dies ist ein Bild, wir sind die Malerei in der Malerei, dies ist durch die Züge, die Umrandungen, die Schnürbänder der leeren Schuhe gezeichnet worden, die uns vom Sujet von Kopf bis Fuß ablösen. Fortan bilden diese Züge in der Form von Schnürbändern den „Rahmen“ des Bildes, das sie einzurahmen schien. Wir, die Schuhe, wir sind größer als der Rahmen und die verkörperte Inschrift. Das Bild ist in den Schuhen, die wir sind

– Sie vergrößern sich plötzlich unermeßlich, man kann alles da hineintun. Alle (Welt) kann sie leihen oder stehlen wollen, will es können, wie der Däumling oder der gestiefelte Kater. Wer ist der Menschenfresser? Aber diese Siebenmeilenstiefel, das wäre auch der *Texte* der Erzählung, *Der Däumling*, *Der gestiefelte Kater*, *Aschenputtel*. Der *Texte* ist ein Schuh, der größer ist als derjenige, den er in Szene setzt und der dennoch größer ist als er. Und der im Augenblick dem Schuh verliehene Diskurs ist ebenfalls ein Schuh. Für jene alten Schuhe gilt dasselbe Gesetz wie für *Des Kaisers neue Kleider* in *Der Facteur der Wahrheit*.⁷⁹

– Das Gesetz des *Parergons*, das alles umgreift ohne zu begreifen und alle Beziehungen des Teils aufs Ganze verkehrt. Denn umgekehrt das einrahmende Bild, das, was sich dem ersten Augenschein nach als Malerei – für Heidegger, Schapiro und einige andere – gibt, wird als (mehr oder wenige schiefes) Schuhpaar *bemerkt*; abgelöst im Verlauf der Wiederangliederung, im Prozeß der (De-Re-) Strikturierung. Wenn das Bild seinerseits sprechen könnte (es hat gesprochen, sagt Heidegger), eine Hypothese, die es weiter unten auszuarbeiten gilt, sagt es nicht: Ich bin, wie alle Malerei, ein Schuh, eine Art Halbschuh und vielleicht sogar (mögliche Version) ein Schuhpaar. Als Bild und als ein solches Bild, ein solches (mögliche Version) Schuhpaar.

– Das Geringste, was man sagen könnte, ist, daß ein solcher Diskurs, der die Bemerkung der Malerei in der Malerei übersetzt, eine für Heidegger wenig normale Version ist. Er ähnelt kaum dem, was man in *Der Ursprung* lesen kann, wenn die Wahrheit das Wort ergreift: „Dieses [*das Kunstwerk*] hat gesprochen. . . . Das Kunstwerk gab zu wissen*, was das Schuhzeug in Wahrheit ist.“

– Augenscheinlich nicht. Auf jeden Fall hieße das, die Art und Weise umzuformen wenn nicht zu verkehren, in der dieser Text „im allgemeinen“ und vielleicht von Martin Heidegger selbst gelesen wird. Niemand hat dabei ein Bild noch einen Schuh gesehen. Und dennoch. Ich mag ihn, wie er ist.

– Es bleibt, daß die Figur dieser verflochtenen Korrespondenz (seit langem weiß man nicht mehr, wer das Wort führt und ob es spricht) keiner etablierten Rhetorik entstammt. Denn es ist natürlich nicht einfach ein Diskurs, sondern weil, selbst wenn sie rhetorisch nach außerhalb der diskursiven Rhetorik befördert werden, die Tropen und Figuren hier nicht laufen würden. Diese verflechtende Korrespondenz – zum Beispiel das endlose Überborden des Ganzen durch den Teil, der (darüber hinaus) den Rahmen sprengt – produziert sich nicht im Innern eines rahmenden oder gerahmten Elements, wie die rhetorischen Figuren in der Sprache oder im Diskurs, wie die „rhetorischen“, „bildlichen“ Figuren im System der Malerei. Hier findet das Überbieten an Mehrwert der überbordenden (übertretenden) Korrespondenz zwischen dem allgemein genannten Element (Diskurs, Schrift, Malerei) und diesem oder jenem in sich bestimmten Element statt. Letzteres gilt mehr als das Ganze. Die Metonymie und die Synekdoche sind nicht mehr einfach das, was sie sind. Umso mehr, als dies in beiden Richtungen (*sens*) operiert, wobei das „Ganze“ immer metonymisch, auf beiden Bildern, die Partie des Teils spielt. Das Spiel ist da, es geht nicht ohne einen befremdlichen Kontrakt zwischen mehr als einem Zug. Und davon spricht Heidegger vielleicht mehr und einzigartiger, als es in dieser Passage scheint. Man muß, um ihn zu verstehen, weiter gehen als die Passage über die Schuhe Van Goghs.

Die figurlose Figur dieser Korrespondenz ist flüchtig erblickt. Welche Relevanz wahren unter diesen Umständen die klassischen Fragen von Identifikation, Beschreibung und Zuschreibung? Welchen Sinn hat es zu wissen, von wem und wovon genau (*au juste*), haargenau, man beim Anpassen (*ajutant*) spricht? Und vor allem zu wissen, ob das im Bild oder außerhalb des Rahmens passiert? Es ist naiv, das Recht zu diesen Fragen nicht zu kennen. Es ist nicht weniger naiv, sich darauf zu beschränken.

Zweites Tempus: Allein die Möglichkeit dieser überbordenden Verflechtung erlaubt es Heidegger, die Linie in beiderlei Richtung zu passieren, bis-

weilen in den Rahmen, bisweilen aus dem Rahmen heraus. Ob er es nun *im Bewußtsein der Sache*⁸⁰ macht oder nicht.

Das „Und dennoch.“ bildet die offensichtlichste Skandierung bei diesem Passieren der Linie. Soeben wurde die ganze *Unbrauchbarkeit* gesagt. Jetzt wird der Mehrwert des Außer-Gebrauch-Seins ausgebeutet werden. In der Unbrauchbarkeit – der Schuhe: des Gemäldes – das man „lesen“ wird, wie der französische Übersetzer sagt, „sehen“ wird, wie Heidegger sagt – wird man die Dienlichkeit des Zeugs, das Zeug-Sein des Zeugs *als* Dienlichkeit. Und das ist also der inkriminierte, pathetische Abschnitt, derjenige, der Ihnen so lächerlich, so beladen mit „Projektionen“, „Ideologien“ scheint. Lesen wir ihn noch einmal. In den drei Sprachen.

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

– Er ist auch so verschlüsselt durch die regional gefärbte Poetik, durch traditionelle Modelle, die in der Affektion ihres Pathos so stereotyp sind, daß man es auch als eine, den Schülerfleiß imitierende Übung lesen kann, die letzten Endes sagt: Das ist es, was man immer noch empfinden⁸¹ kann, das ist es, was man in der Gattung sagen kann

– wobei das Wesentliche ist, das Überborden (von dem, was streng sichtbar ist) durch die „Erde“, durch die „Welt“ und durch die „geborgene Zugehörigkeit“ der Schuhe, zum Vorschein kommen zu lassen.

Wenn man hier, wenn nicht von Fetischisierung so doch wenigsten von den Bedingungen einer Fetischisierung – sowohl des Zeugs als auch des Werks, sowohl der Schuhe als auch der Malerei – sprechen konnte, so sollte man sie in dem Moment wieder aufgreifen, wo das abgelöste (relativ destrikturierte) Außer-Gebrauch-Sein gerade in seiner Ablösung, in seiner Verlassenheit oder seiner Separierung einer Art von abgründigem Mehrwert statt gibt; einer bodenlosen Überbietung in der Form von dem, was man einen Wahrheitseffekt nennen könnte. Das Unbrauchbare gibt einer spekulativen Ausbeutung statt. Es entgleitet dem Raum der Produktion und tendiert zu einer absoluten Rarität hin, der unersetzbaren Einzigkeit: an sich selbst und dadurch, daß es das Gesetz der gesuchten Dienlichkeit zu lesen gibt. Es wird mehr als dienlich, dienlich zum Ergreifen der Dienlichkeit des Brauchbaren. Es erlaubt, das Zeug-Sein des Zeugs und das Werk-Sein des Werks zu

denken. Denn von dem Moment an, wo das Abgelöste nach der Wiederangliederung *ruft*, zeichnet sich dort ein Diskurs ab und ein ganzes Manöver, um das Anhaften zu berufen.

– Sie verknüpfen hier wieder mit dem, was in *Das ohne des reinen Einschnitts* im Sujet der künstlichen und „verblichenen“ Produkte eingebracht worden ist (die ihrer Funktion enthobenen Werkzeuge, die ein Loch tragen, eine Öffnung, ein Loch*, „wie für einen Stiel“, aber ohne Stiel, – insgesamt leere Schuhe), im Sujet der Kunstwerke, der *pulchritudo vaga* und der *pulchritudo adhaerens*.

– Im *Unbrauchbaren* (der Unbrauchbarkeit des Bildes, die (sich) diejenige (in derjenigen) der Schuhe zu lesen gibt, die Unbrauchbarkeit des Werks diejenige (in derjenigen) des Zeugs, und umgekehrt) *kommt die Wahrheit des Dienlichen zum Vorschein*. Sie kommt in der Bewerkstelligung der unbrauchbaren Produktion zum Vorschein. Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit, wird Heidegger weiter unten sagen. Die Wahrheit des Dienlichen, anders gesagt, das Zeug-Sein des Zeugs (in seinem ersten Zugang) *erscheint* in der Instanz des Außer-Gebrauch-Seins, im Aufschnüren und in der Destrikturierung. Die darin unter diesen Umständen dazu dienen. Diese Bewegung der Wahrheit verläuft über die *Möglichkeit* der Fetischisierung, aber sie vollendet sich, wenn man so sagen kann, nur dadurch, daß sie gerade das bestätigt, was sie zu tilgen scheint. Die Wahrheit der Präsentation überlädt in ihrem *Erscheinen* das Unbrauchbare mit Wert, vergrößert es durch Mehrwert, indem sie es symbolisch seiner Zugehörigkeit angliedert. Diese – eine *kapitale* Differenz, da es um den Kopf des Subjekts geht – ist nicht diejenige eines Subjekts als Eigentümer, Besitzer oder Träger von Schuhen. Sie ist nicht einmal diejenige von dieser oder jener Welt, *zum Beispiel* derjenigen der Bäuerin, die genau genommen nur ein Beispiel ist. Es ist, für alles Zeug und für alle Dienlichkeit, *die Erde und die Welt*. *Die Erde und die Welt*, selbst wenn man sie jedesmal anders und auf einzigartig bestimmte Weise denken muß, in einem Gegensatz, einem Konflikt oder einem Krieg (der Erde und der Welt). Heidegger wird darauf weiter unten sein Denken des *Risses* und *Aufrisses* beziehen. Die „Wahrheit“ des Dienlichen ist nicht brauchbar, die „Wahrheit“ des Zeugs ist nicht ein Zeug. Die Wahrheit des Zeugs „Schuh“ ist nicht ein Schuh –

– Aber man könnte die Differenz des Seins zum Seienden denken als den Schuh, durch sie hindurch, in seinem Schritt. Und ebenso die ontologische Differenz: beschuht/Chaussee in der Malerei.

– Zum Beispiel.

– Aber Heidegger bleibt nicht – das ist es, was zählt – bei der Dienlichkeit des Zeug-Seins stehen, die er gerade in den gemalten Schuhen „gesehen“ hat. Die er „vielleicht“, „vielleicht nur“ in der Malerei, „*im Bilde*“⁸² gesehen hat. Dieses „vielleicht nur“ hätte alle Gewißheit Schapiros aufheben müssen. „Aber all dieses“, sagt Heidegger am Ende der Tirade, „sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an.“ Die Konsequenz dessen ist doppeldeutig. Heidegger tut zumindest so, als ob er nicht sicher ist: Das, was er gerade voller Pathos evoziert hat, hängt vielleicht von der Evokationskraft des Gemäldes oder von der Subjektivität des Betrachters ab; und er läßt unter diesen Umständen vorsichtigerweise einen Zweifel über der Strenge der Wiederangliederung schweben. Das Paradox: Der Einwand Schapiros fällt also, obwohl er sich durch die implizite Zustimmung Heideggers bekräftigt fand (das findet sich zumindest im Gemälde, wenn nicht jenseits davon). Aber wenn sich das *nur* im Gemälde findet, genauso gut findet sich das nicht darin, wobei die Malerei sich selbst in der Verweisung überschreitet, die es seit Eintritt in das Spiel konstituiert.

Drittes Tempus: Aber das ist da einmal mehr nur Bewegung, um weiter zu gehen. Im Grunde interessiert Heidegger die Dienlichkeit nicht in letzter Instanz, noch folglich das Unbrauchbare. Als Zeug-Sein des Zeugs ist die Dienlichkeit nur noch dieser vom Paar Stoff-Form abgeleitete Wert, von dem, was das Ding als Zeug „über-fallen“ hat. Indem er die Schuhe nur unter dem Titel des Zuhandenen (*useful artifacts*) betrachtet, scheint Schapiro bei dem stehen zu bleiben, was für *Der Ursprung* nur eine Etappe ist.

Man muß weiter gehen. Verläßt der folgende Abschnitt definitiv das Gemälde, von dem man noch nicht klar weiß, ob es jemals angegangen worden ist? Das ist schwer zu entscheiden. Es ist unverzichtbar, diese Bewegung zu erkennen, um diese Passage über (durch) das Gemälde zu verstehen. Selbst wenn man, wie es Schapiro tut, brutal die Vorgehensweise von *Der Ursprung* beschneidet und aus dem Zusammenhang reißt, wird man allemal den Verweis auf das „bekannte Gemälde“ ein wenig besser verstehen, wenn

man einen Abschnitt mehr liest. Denjenigen, der beginnt: „Aber all dieses sehen wir vielleicht nur . . .“ Er wird zu dem Gedanken führen, daß die Dienlichkeit des Zeugs von noch weiter her kommt. Selbst sie kommt von noch weiter her, die Dienlichkeit, die die doppelte oder dreifache Unbrauchbarkeit der Schuhe in der Malerei zum Vorschein gebracht haben wird. Denn die Dienlichkeit war noch in Ausdrücken geformten Stoffes gedacht worden, und man muß, um Zugang zum „authentischen Zeugsein“ zu haben, weiter zurück gehen, als dieses Gegensatzpaar: Stoff-Form.

– Die Malerei – diese hier –, ist es erforderlich für diese Rückkehr zu einem noch weiter entfernten, entzogenerem Ursprung? Für diesen Schritt weiter im Denken?

– Wenn man es mit einem „Schritt zurück“ (*pas en arrière*) zu tun hat, sieht man die Schuhe von vorn. Ich sage das als Witz, aber auch als Echo auf die Präzision Schapiros, weiter unten: Solche Bauernschuhe werden von hinten erblickt, diese hier (die seinigen) hat Van Gogh von vorn „wiedergegeben“ („*he has rendered them as if facing us*“), und sie sehen und gehen uns insgesamt an, wie das Gemälde selbst.

– Die Malerei – diese hier –, ist es erforderlich für diesen weiteren Schritt (*cet autre pas*)? Man kann darüber nicht entscheiden, immer noch aus den selben Gründen. Die sowohl das Objekt wie den Rahmen abgrenzenden Züge entziehen dieser Frage und der „Entscheidung“, an die sie appelliert, *a priori* alle Relevanz, wobei es sie durch Striktur, durch Verflechtung disqualifiziert. Sicherlich, Heidegger scheint das Gemälde noch zur Seite zu legen (*mettre de côté*, das war früher eine bizarre aber hier interessante Übersetzung für Aufheben*). Er tut es mit einer spektakuläreren Rhetorik. Nach dem Absatz und dem Zugeständnis („Aber all dieses . . .“), wird er nicht mehr von Gemälde sprechen, wird er der Bäuerin folgen, wird er das analysieren, was in der Dienlichkeit des Zeugs von weiter her kommt als das Paar Stoff-Form. Aber das geschieht, um, als Schlußfolgerung, besser durchzuschlagen: Es, das Gemälde, „Dieses hat gesprochen“*, und nach dem Intervall, „in“

der Dienlichkeit, in der Wiederangliederung an seine gebrauchorientierte „Zugehörigkeit“, wird es das genannt haben, „dank dessen“, „kraft“* dessen die Dienlichkeit des Zeugs möglich ist, die Bedingung der Dienlichkeit, die Verlässlichkeit*.

*Verlässlichkeit**. Das Wort ist schwer zu übersetzen. Ich habe mich bemüht zu präzisieren: „dank dessen“, „kraft dessen“, denn der Bezug („kraft“*) ist nicht der einer formalen Möglichkeitsbedingung auf ihr Bedingtes oder der einer tieferen Begründung auf das, was sie begründet, sondern der einer Art Erfahrung. Erfahrung, sagen wir im Augenblick von *Zuverlässigkeit*: man kann auf das Zeug zählen. Das Zeug ist zuverlässig. Es ist nur dienlich, wenn wir auf seine Zuverlässigkeit vertrauen. Von dem Moment an, wo Heidegger die Verlässlichkeit genannt hat, interessiert er sich nicht mehr für den insgesamt abgeleiteten oder bedingten Wert der Dienlichkeit. Der Ort der Argumentation – derjenige der von Schapiro eröffneten Debatte – ist verschoben.

Das, was *verlässig** ist, verdient Vertrauen, Glauben oder Kredit. In diesem Fall geht der Kredit allem symbolischen Vertrag voraus, der Gegenstand einer von einem benennbaren Subjekt (explizit oder nicht) unterzeichneten Verpflichtung ist. Es ist weder kulturell noch infolgedessen natürlich. Es läuft auf eine Verpflichtung hinaus –

– Wird man Treue mit Verlässlichkeit assoziieren? Treu ist, auf wen oder worauf man auch zählen kann. Und dieser Wert der Treue würde mit all dem übereinstimmen, was über die Restitution gesagt worden ist: von den Schuhen, die man zurückgibt, von der Wahrheit, die man schuldet, die man restituiert oder die restituert, von dem, was die Malerei getreu „*wiedergibt*“, wenn sie es „in der Malerei“ zu sehen gibt. Und die Protagonisten der Korrespondenz wollen der Wahrheit *getreu* die Schuhe wiedergeben: der Malerei, und als an die von Rechts wegen zuständige Person. Das aus Treue zu einer früheren Verpflichtung für alle sozialen Verträge, für die man im Sinne des öffentlichen Rechts Zeugnis ablegen kann. Die Schuhe sind hier Teilhaber, die heimlichen Zeugen: nicht allein als „dienliches“ Zeug, sondern als verlässliche Dinge –

– Sind die Schuhe teilhabende oder ausgeschlossene Partei im Portrait der Arnolfini, jenem außergewöhnlichen Ehevertrag ohne andere Zeugen als den



Portrait der Eheleute Arnolfini

Maler, der oberhalb eines Spiegels ihm gegenüber die Inschrift hinterlassen hat „Johannes de Eyk fuit hic, 1434“, wobei er so ein Gemälde in eine Heiratsbestätigung transformierte, das eine Verbindung *per fidem* (die eines Zeugen entraten konnte) darstellt, – in einer Szene, deren Bildtext eine vorrangige Probe für neue Analysen bilden sollte? An anderer Stelle, später. Ich vermerke allein, daß die Schuhe von denjenigen, die *gemäß dem Glauben* die Ehe eingehen, links auf dem Gemälde abgestellt, verlassen, abseits sind, und die für das andere Paar zwischen den beiden Gatten, im Hintergrund und Zentrum des Gemäldes, unter dem Tisch, unter dem Spiegel und unter der Inschrift des Malers. Die Erklärung Panofskys: Sie sind da, wie andere typische Symbole des Glaubens, um die Prägung des Heiligen zu markieren.⁸³ Als Moses sich nähert, um den brennenden Busch besser zu sehen, sagt Yahve ihm: „Nimm die Sandalen von deinen Füßen, denn der Ort, den du betrittst, ist heilige Erde“ (*Exodus 3, 5*). Sind diese Schuhe nun vom heiligen Boden ausgeschlossen oder im Gegenteil in der Malerei durch diese Heiligung des Hymens überinvestiert? Oder beides zugleich, entsprechend der doppelten Funktion eines *Pharmakon*⁸⁴ und der doppelten Funktion eines *Parergon*? Sind es „Erzeugnisse“ (*produits*)? Und verlässlich in welchem Sinn? Heidegger und Schapiro werden auch – jeder auf unterschiedliche aber auch ambivalente Weise – die Schuhe in der Malerei wiedergeheiligt haben: weil sie abgelöst sind (von allem ausgeschlossen in einem Sinn), aber im Prozeß ihrer Wiederangliederung. Ihre Zugehörigkeit ist geheiligt, aber (es gibt in diesem Fall immer ein *aber*) man muß das Verworfenen ablösen, das Heilige wiederangliedern, das Ding heiligen, indem man es wiederangliedert. Aber daraufhin kann die Nacktheit des Fußes *entweder* reiner, heiliger (vom Verworfenen entbunden) *oder auch* entblößter, heruntergekommener, des heiligen Gegenstandes entblößt, ohne Wiederangliederung sein. Von daher, im gleichen Atemzug, die Ambivalenz der Abnutzung: gut/schlecht, sauber/schmutzig, vertraut/verworfen. Moses: „Ich habe euch während vierzig Jahren in der Wüste geführt . . ., ohne daß eure Sandalen abgenutzt worden sind“ (*Deuteronomium, 29, 5*). Dem verlorenen Sohn gibt man sogleich Schuhe, zu gleicher Zeit wie ein Kleid und einen Ring (*Lukas 15, 22*). Aber andererseits untersagt die Mischna das Tragen von Schuhen am Sabbat. Man zieht die Schuhe aus, wenn man einen heiligen Ort betritt oder einfach, wenn man beim Gastgeber eintritt, der Ihnen etwas anbieten muß, um die Füße zu waschen (*Lukas 7, 38, 44*). Umgekehrt wird die Nacktheit des Fußes

negatives Anzeichen von Unwürde (die Gefangenschaft) oder Zeichen von Trauer.

– Der *Verlässlichkeitswert* geht hier dem Gegensatz von Dienlichem und Heiligem voraus. Ohne Verlässlichkeit gäbe es kein dienliches, Zeug aber auch kein symbolisches Objekt. Der Ring, die „Worte und Handlungen“, die von einem Hymen *per fidem* erfordert werden, sollen eine minimale Verlässlichkeit bieten, damit die Verpflichtung statt hat, damit der geringste Austausch möglich ist. Diese elementare Verlässlichkeit, diese Treue vor allem, ist eine Art Ring*, eine ursprüngliche Verbindung . . .

– Man sollte lesen, was Heidegger an anderer Stelle über diesen Ring* sagt. Sind die Schuhe, das Schuhpaar –

– Im Kontext von *Der Ursprung* läuft die Verlässlichkeit* auf eine Verpflichtung (Schuld, Müssen, Restitution, Wahrheit) hinaus, deren Begriff nicht umhin kann, allen Werten vorherzugehen, die ein System bilden mit denen von Stoff/Form: das Symbolische, das Semio-Linguistische und so weiter. Die Verlässlichkeit* des Zeugs „vor“ seiner Dienlichkeit, aber als Bedingung dieser Dienlichkeit, verpflichtet in der Zugehörigkeit zur Erde und zur Welt. Diese Zugehörigkeit ist nicht mehr die der Schuhe zum Träger oder Benutzer, sondern die beider zur Welt und zur Erde, die sich gerade in ihrem „Kampf“ zu denken geben, gemäß dieser Verpflichtung und nicht mehr ausgehend von den philosophischen Begriffen, auf die wir weiter oben anspielten. „Dank“ dieser Verlässlichkeit und dank dem Zeug, das sie voraussetzt, ist die Bäuerin „eingelassen“* (in der französischen Übersetzung *confiée*: anvertraut, empfangen, zugelassen), eingestimmt in den *schweigenden* Zuruf der Erde, in jene sprachlose Sprache der Korrespondenz mit der Erde und mit der Welt. Ohne diesen schweigenden Zuruf (hier haben wir ihn, der Schuhe als treues Ding aufbaut

– oder der herabsteigt, warum nicht

– bei Schapiro würde das eher absteigen, er sieht dabei ein Gesicht), ohne das vorhergehende Absolute dieser Verpflichtung in dieser vor-ursprünglichen Verlässlichkeit, wären kein symbolischer Vertrag, keine Produktion,

keine Benutzung möglich, noch irgendeiner der Begriffe, die dazu dienen, all das zu beherrschen, insbesondere diejenigen von Stoff und Form

– also auch von linguistischem oder nichtlinguistischem Zeichen, von Subjekt, Objekt, Realität, Phantasma, Wissen, und so weiter. Wo wird man anhalten? Was heißt anhalten?

– Zum Beispiel der Moment, wo man die Schuhe aufhebt und sich von ihnen trennt, für eine variable Zeit oder für immer.

– Ich habe gesagt, daß es da einen vor-ursprünglichen Vertrag mit dem verlässlichen Ding gibt, aber der verschwiegene Zuruf, den man durch die Verlässlichkeit* hindurch hört, kommt nicht von der Natur, zumindest so wie man sie sich in der philosophischen Tradition vorstellt. Sondern vom Kampf der Erde und der Welt. Und von ihrem *Riß*. Man kann es sehr summarisch sagen: Keine Chance auf diesen Seiten, auch nur das Geringste über „das bekannte Gemälde“ zu hören, keine Chance, ihnen den geringsten Einwand zu machen, der ihnen relevanterweise angemessen wäre, wenn man nicht – zumindest im Prinzip – dem heideggerschen Weg folgt, die Erde, die Welt und das Geviert*, den Ring* und das Gering* zu denken, *anders*.

– Kann das Schnürband dahin führen, oder die Verflechtung?

– Das ist sicher, wenn man die Zeit dazu nimmt. Lesen Sie *Das Ding*. Anders denken impliziert nicht, daß man ohne Bezug oder in einem einfachen Bezug verändernder Transformation auf das geläufige oder philosophische Denken denkt, sondern noch gemäß eines anderen Bezugs von Verflechtung, der weder Reproduktion noch transformierende Produktion eines gegebenen Stoffs ist.

– Wir können uns hier nicht auf die lange Spur verpflichten –

– Das stimmt. Ich wollte nur eine Verbindung, eine prinzipielle Notwendigkeit markieren, situieren. Und auf dem insistieren, was uns in diesem engen Kontext unserer Debatte interessiert. In einigen Punkten:

Erstens: Keine der „Korrespondenzen“, deren Modalitäten wir bisher

unterschieden haben, kann ohne einen zumindest problematischen Rekurs auf die Korrespondenz dechiffriert werden, die soeben unter dem Namen Verlässlichkeit* aufgedeckt wurde, in dem Moment, wo *Der Ursprung* diese Schwelle überschreitet: „Das Zeugsein des Zeuges besteht zwar in seiner *Dienlichkeit**. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit.“*⁸⁵ Diese Benennung, diese Namensgebung ist ebenfalls ein komplexer „Akt“: Er unterstellt, in seiner Ausführung selbst, eine Verlässlichkeit der Sprache und des Diskurses; aber er erzeugt sie im selben Moment, er verpflichtet darauf. Wir können diese Struktur hier nicht analysieren, aber man sollte es tun. Es ist zugleich ein „Werk“ und ein „Zeug“, der einzige Raum, in dem der Diskurs über das Bild und der Diskurs des Bildes verstanden werden können. Das mindeste, was man sagen kann, ist, daß Schapiro das nicht berücksichtigt hat. Er hat mit den Schuhen die Autorität über ein Gebiet gefordert (der Diskurs über die Malerei, eine Spezialität), von dem er geglaubt hat, daß seine Grenzen bestimmbar seien: jenseits davon, das ist zum Beispiel der „philosophische“ Kontext

– Eben nicht!

– der mehr oder weniger geschwätzig von *Der Ursprung*. Eine Aufteilung des Kompetenzen! Hier, auf Seiten der Malerei („man weiß genau, was das ist“), die Schuhe Van Goghs.

Zweitens: In der Logik dieser Vorgehensweise ist die „fiabilité“ (Verlässlichkeit) die erste und allerletzte konkrete Möglichkeitsbedingung für alle *Wiederangliederung*: des Zeugs an seine Dienlichkeit, an seinen Gebrauch, an sein tragendes oder getragene Subjekt, an seine Zugehörigkeit *im allgemeinen*. Diese Wiederangliederungen gliedern sich der Verlässlichkeit* wieder an, diese vor-ursprüngliche Gabe oder Hingabe –

– an DIE-MUTTER, oder von DER-MUTTER, und die beiden Schuhe –

– wie kann man das passieren, was sich unter diesen beiden Worten sagt, ohne zunächst, als seinem Zugang, an die Verlässlichkeit* zu denken? Beeilen Sie sich also nicht, zu dienliche Schemata wiederzuerkennen. Spielen Sie nicht den Dienlichen.⁸⁶

– Aber Heidegger hat nichts gegen das Dienliche, er entwickelt nicht eine anti-utilitaristische „Ideologie“.

– Nein, diese vor-ursprüngliche Gabe oder Hingabe führt die Wiederangliederung innerhalb der Instanzen oder Kategorien von Produktion, von Stoff-Form oder von Dienlichkeit, von Gesetz, von Vertrag, von Tausch oder symbolischer Schuld, von Eid, von (Total- oder Partial-) Subjekt und Objekt und so weiter zurück. Heidegger gliedert die Schuhe nicht einem Tragen (Träger oder Getragenen) als Subjekt wieder an, vor allem nicht als wirklichem Subjekt außerhalb des Bildes. Aber er kann von dieser Anklage nur freigesprochen werden (Schapiro kann es nicht), weil er die Dinge noch sicherer, noch „tiefer“, vor-ursprünglich angebunden hat: in der (korrespondierenden) Zugehörigkeit zum schweigenden Diskurs der Erde; an diese vorvertragliche oder vor-abgeschlossene Ehe mit der Erde.

– mit DER-MUTTER, und jene vertrauende Bäuerin, die den schweigenden Zuruf hört, die ihm verschwiegen antwortet –

– Spielen Sie nicht den Dienlichen. Alle Züge von Ablösung, über die wir wieder hinweg gegangen sind, diejenigen, die die Konturen der aufgeschnürten Schuhe auf dem Bild markieren, diejenigen, die das Bild selbst abgrenzen, werden in der Zugehörigkeit zu dieser Verlässlichkeit* und in dieser Vermählung mit der Erde getilgt. Selbst wenn die Instanz oder vielmehr der bildliche Restbestand übergegangen, sekundär, instrumentalisiert scheint. Man vergißt die Malerei. Genau wie der Fortschritt der Re-Präsentation zur Präsentation ebenfalls die hartnäckige Spezifität des Textes oder des Bildrestes tilgte. Aber man wird weiter unten sehen, daß nichts in dieser offensichtlichen Tilgung beschwichtigt wird. Und nachdem wir gelesen haben: „Das Werk läßt die Erde eine Erde sein“⁸⁷ wird man sehen, wie der *Riß*, der *Auf-riß**, der *Umriß* und das System der *Risse* mitspielt im Kampf zwischen der Welt und der Erde.

Drittens: Wenn die Verlässlichkeit* „in erster und letzter Instanz“, als verflechtendes Zusammenziehen der Schuhe, versichert, wenn sie zugleich schnürt (*lace*) und läßt (*laisse*), wenn die Wahrheit des Zeugs an* dieser Verlässlichkeit erscheint, die an der Malerei erscheint, die „gesprochen hat“, dann ist sie das strikteste (zugleich nachlässig und streng, wie das *Gering** in

Das Ding*) Wiederzusammenziehen von all diesen Kräften der Wiederangliederung. Diese wesentliche und „volle“ Zuverlässigkeit ermöglicht – restituiert – zugleich die „kritischste“, „tiefste“ Regression innerhalb der Philosopheme von Stoff-Form, Dienlichkeit, Produktion, Subjektivität, Objektivität, Symbol und Gesetz, und so weiter, aber auch die auf naivste Weise archaische Regression in das Element des unbefangenen Vertrauens, desjenigen, das sich in der allergrößten Falle gefangen nehmen und überlassen kann, der primären Falle, der Falle vor allen anderen Fallen: in der Möglichkeit des Truges, die das widerspiegelnde Spiel der Welt konstituiert, ihr Spielspiel*.

Viertens: Die Möglichkeit des Zusammenziehens im allgemeinen erhellt hier aus einer Übersetzungsschwierigkeit, die man nicht als Nebensächlichkeit behandeln kann. Ich habe Verlässlichkeit* noch nicht übersetzt. *Fiabilité* ist eine mehr oder weniger strikte, eine mehr oder weniger lockere Annäherung. Der französische Übersetzer der *Holzwege* schlägt ein Wort vor, das zugleich unannehmbar und von untergründiger Relevanz ist. Unannehmbar im ersten Zugang: *solidité*. Die *Verlässlichkeit** wäre die *solidité*, die Solidität des Zeugs, hier der Schuhe, da man ihnen „Vertrauen schenken“ kann, wie eine Anmerkung des Übersetzers sagt; der Schuh „wird uns nicht im Stich lassen“, man kann sich auf ihn stützen.

– Das scheint konform zu sein mit der Idee des Vertrags, der mit den Schuhen geknüpft worden ist, mit ihren Schnürbändern selbst, die wie ein gewisser Handel durchgehen, dem Buchstaben getreu *du pied de la lettre*⁸⁸ oder *avant la lettre*.

– Aber in der geläufigen Sprache hängt die Solidität eines Zeugs vor allem von seinen Qualitäten an physischer Resistenz, materieller Resistenz, Resistenz der Formen gegen Abnutzung und so weiter ab. Die Idee von Vertrauen, Kredit, Glauben oder Verlässlichkeit (*fiabilité*) scheint dabei vielmehr zu fehlen. Wenn dagegen der französische Übersetzer (ohne sich jedoch darüber zu erklären und ob absichtlich oder nicht) das Wort „solide“ im folgenden Satz spielen läßt, und zwar zusammen mit *soudée* [*verschweißt*] als weitere unannehbare Übersetzung für *gewiß**, restituiert er befremdlicherweise eine Bewegung, die im Text, so wie ich ihn hier interpretiere, lesbar ist. Die Kette, die *solide* mit *solidarité* (Solidarität) und *soudure* (Schweißnaht)

verbindet, ist gerade die des Wiederzusammenziehens, die sich hier am Werk befindet. Die französische Übersetzung der *Holzwege* läuft – bei erster Lektüre und wegen des Wortes *Solidität* – Gefahr, die deutsche Version definitiv zu entstellen. Und dennoch: „... *celle-ci* [*l'utilité*] à son tour repose dans la plénitude d'un être essentiel du produit. Nous l'appelons la solidité (die Verlässlichkeit). *Grâce à elle* [Kraft ihrer], *la paysanne est confiée* [eingelassen] *par ce produit à l'appel silencieux* [schweigender Zuruf: der Zuruf schweigt, aber er ist zu hören, er ist nicht stumm: das Bild spricht so, indem es schweigt]; *grâce à la solidité du produit, elle est soudée à son monde* [ist sie ihrer Welt gewiß]. *Pour elle, et pour ceux qui sont avec elle comme elle, monde et terre ne sont là qu'ainsi: dans le produit. Nous disons, ne . . . que' mais ici la restriction a tort* (irren dabei). *Car c'est seulement la solidité du produit qui donne à ce monde si simple une stabilité bien à lui, en ne s'opposant pas à l'afflux permanent de la terre*“. – „... diese [die Dienlichkeit] selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit. Kraft ihrer ist die Bäuerin, durch dieses Zeug eingelassen in den schweigenden Zuruf der Erde, kraft der Verlässlichkeit des Zeuges ist sie ihrer Welt gewiß. Welt und Erde sind ihr und denen, die mit ihr in ihrer Weise sind, nur so da: im Zeug. Wir sagen ‚nur‘ und irren dabei; denn die Verlässlichkeit des Zeuges gibt erst der einfachen Welt ihre Geborgenheit und sichert der Erde die Freiheit ihres ständigen Andranges.“ Die französische Übersetzung dieses letzten Satzes ist so frei, daß man sich beinahe fragt, ob es sich wohl um diesen Text handelt.⁸⁹ Ich werde mich wohl hüten, meinerseits zu übersetzen. Halten wir nur fest, daß die der Erde gegebene Versicherung einer Freiheit in der Konstanz ihres Drucks (Antrieb, Stoß, gewaltsamer Druck) übereinstimmt mit der Geborgenheit*, die der Erde durch dieselbe Verlässlichkeit gegeben wird. Geborgenheit* verbindet das verborgene, kryptische Geheimnis mit dem In-Sicherheit-Sein, mit dem, was man gerade zurückhalten, wenn nicht entziehen muß, um zu leben. Von dieser Art wäre das Wiederzusammenziehen dieses ursprünglichen Bündnis, von dieser Art die Wirkung der Verlässlichkeit*. Alles, was man daraufhin suchen könnte, um es nach Maß anzupassen, „nach Größe (pointure)“, in Ausdrücken von Adäquation, von Wiederaneignung, von Wiederzuschreibung, von Identifizierung, von Wiederanpassung des Teils ans Ganze, von symbolischer Wiederangliederung, von Restitution, und so weiter, die ganze Problematik des Sujet, des Gesetzes und des Fetischs in seinen heute verfügbaren „Formen“, all das würde sich

gründen auf eine solche Verlässlichkeit. Aber wenn man sagt, daß sie der Boden oder Unterboden ist, auf dem ein Diskurs über den Boden läuft, der Gang, die Sohle, die Schuhe, die Füße, und so weiter, hieße das nicht bereits, diese Verlässlichkeit *in die Markierung dessen zu übersetzen, was sie möglich macht?* Seitdem jedoch diese Markierungen zum Gang, zum Schritt, zum Weg* gehören, sind sie für dieses Denken nicht mehr ableitbare Formen von Figuren, Tropen oder Metaphern. Das Denken denkt *ausgehend von* ihnen.

Jetzt müßte man noch wissen – wenn es noch Wissen ist, wovon sie zurückkehrt –, was es mit dem Bezug zwischen dem *Riß* der Ent-Gliederung (der Striktur des Gemäldes und im Gemälde) und der *Rede* auf sich hat, die erlaubt, von der Malerei zu sagen, daß es von selbst „gesprochen hat“. Wie *er/unter/hält* sich diese Rede – die kein Diskurs ist – über diesen *Riß*? Wie verpflichtet sie sich mit ihm? Nichts wird darüber ausgesagt in diesem Abschnitt von *Der Ursprung*. Später, weiter unten. Lassen wir diese Frage ruhen.

– Nehmen wir an, daß man so, indem man ihn interpretiert, mit ihm verhandelt hat, gerade einen bestimmten Weg von *Der Ursprung* rekonstruiert, restituiert hat. Nehmen wir an, daß dieser Weg die Unbrauchbarkeit sogar der Schuhe *und* des Gemäldes, des Zeugs und des Werks passieren mußte; daß er es nötig hatte, auf dieses Außer-Gebrauch-Sein zu spekulieren, wobei er die Schnürband-Linie in beiden Richtungen passierte, zurückkommen ließ, entfernte, erneut zurückkommen ließ, innen, außen, dort unten, hier, fort, da*. (Heidegger hält das Ding, die Schuhe in der Malerei, am Schnürband und spielt mit der Spule

– die für Schapiro, der auf gleiche Weise spielt, diejenige Van Goghs ist, „a piece of his own life, facing us.“

– wobei er sie an sich zieht und dann, dank der Verlässlichkeit des Schnürbandes, entfernt). Er macht dasselbe mit der Bäuerin, bald im Gemälde bald außerhalb des Gemäldes. Mit dem Schnürband spielen, das ist immer möglich. Aber beim Spielen mit dem Schnürband an der Spule des fort, da* muß man die Verflechtung berücksichtigen, und das ist komplizierter . . .

– Aber nein, seien wir nicht so sicher zu wissen, was das fort/da* ist. Was

wir wissen, ist, daß jede Vorgehensweise (diskursiv oder bildlich insbesondere) ein fort/da* impliziert. Jeder Bezug auf einen bildlichen Text impliziert diese doppelte und doppelt mit sich selbst verflochtene Bewegung. Es ist ein bestimmtes fort/da, das die Windung des Schnürbandes *beschreibt*, von der wir weiter oben sprachen. Der ganze heideggersche Diskurs (hier und anderswo) erhält sich über das fort/da*, und hier über ein Gemälde, das das fort/da markiert oder in der Malerei laufen läßt. Sagen wir, daß der Titel genauso gut *die Malerei* (das hatte vorhin Schreie ausgelöst, mit Recht, aber umso schlimmer) wie *die Schuhe* oder *fort/da* sein könnte. Von wo gehen die Schuhe aus oder wem kommen sie zu, von wo kehren sie zurück, wenn sie sich annähern, und so weiter? Und der ganze Denkweg führt, für Heidegger, durch das Ent-fernen zu einem Da* (so das Da* des Seins*) zurück, das nicht einfach nur nah ist, sondern dessen Nähe in sich die Ferne des fort* spielen läßt. Der Bezug ist keiner des Gegensatzes, jeder Wert bietet eine Öse für die Durchquerung, für die Figur oder für die Punktierung des anderen. Fort*: Da*. Eine Doppelöse, auf diese Weise muß man es in der Schrift wiederverknoten.

– Nehmen wir es an. Aber Heidegger nun, hatte er es mit dem gleichen Anspruch (*titre*) nötig – das ist es, worauf ich hinaus will –, daß diese Schuhe von Bauern sind? Und, nachdem einmal die Linie passiert war, dort von unten, von unten her, eine Bäuerin zu sehen? Eine aufrecht stehende Bäuerin?

– Das ist ungefähr die gleiche Frage wie die des fort: da. Der Wert von Nähe spielt eine entscheidende Rolle in diesem Text und im Denken Heideggers im allgemeinen. Die Bauernschuhe sind dieser Erde *näher*, auf die er zurückkommen mußte. Aber im Prinzip wäre derselbe Weg mit Stadtschuhen möglich gewesen. Er wäre länger gewesen, weiter, abwegiger. Aber die Entfernung ist das Sujet. Was die Bäuerin betrifft, so taucht sie nur in den Passagen auf, wo es weniger als anderswo darum geht, ein Gemälde zu beschreiben, wenn die Malerei am weitesten entfernt ist. Derart wenigstens lautet die Antwort, die man versuchen kann, indem man sich der manifesten Logik des Textes anvertraut. Wenn man nicht allzusehr simplifizieren wollte, müßte man alle Hilfsmittel erkennen, die Windungen, Kehren und Drehungen dieses Werts von Nähe. Seit *Sein und Zeit* regelt und entregelt er

dieses ganze Denken. Hier wird der „gute“ Bezug zum Werk in zwei Wiederaufnahmen als eine „Nähe“ (in der Nähe des Werkes*) bestimmt. Aber man weiß seit *Sein und Zeit*, daß das „Nahe“ bald in einem ontischen Sinne, bald in einem ontologischen Sinne verstanden werden kann, und daß es nicht einfach dem Ent-fernten einer Entfernung* entgegengesetzt wird, das die Ferne entfernt. So entfernt sich die Malerei, so rückt sie fern. Es ist hier unmöglich, sich fortan diesem Nahen anzunähern, mangels –

– Ich möchte, daß man auf bestimmbarere Gewißheiten zurückkommt. Wir wissen nicht mehr, wer das Wort hat und woran wir sind. Sicherlich hat Schapiro nicht an *Der Ursprung* Maß genommen (aber das war nicht seine Absicht), nicht einmal an den wenigen Seiten um das „bekannte Gemälde“ herum. Sicherlich hat er simplifiziert. Sicherlich hat er die Notwendigkeit der Argumentation, die Schnürbandbewegung ihres Kommen und Gehens und den Abgrund ihres fort: da* verkannt. Sicherlich hat er die mehr als philosophische Tragweite dessen ignoriert. Nachdem man dies einmal gesagt hat, und wenn man auf die Dimensionen zurückkäme, die er dieser Debatte zugewiesen hat (seine Konvention ist die unsrige, und wir müssen den Vertrag akzeptieren, den er vorschlägt), kann man dann nicht aufrechterhalten, daß er, was die Identifizierung des Bildes und die Zuschreibung der Schuhe betrifft, *Recht hat*? Und daß, wie weiter oben eingeräumt worden war, wenn es einen Sinn hat zu sagen, daß dies Schuhe von X sind und nicht Schuhe von Y, Heidegger schwerfällig vorangekommen ist. Und das selbst wenn wir die Notwendigkeit der heideggerschen Vorgehensweise annehmen, auf ihrem langen Weg, ihrem wesentlichen Weg?

– Ich habe es noch nicht getan. Ich bin ihm allein gefolgt und später, zusammen mit den Fragen des Risses, des Aufrisses und des Wortes, werde ich versuchen, anders zu hinterfragen.

– Nun. Selbst wenn man es annähme, könnte man dann nicht mit Schapiro übereinstimmen, daß in einem genauen Punkt, und wäre es im Detail

– aber vorhin wurde gesagt, daß es nur Details gäbe, was dasselbe hieß wie, daß es in dieser Affäre keine gibt.

– in einem genauen Punkt Heidegger einen Faux-pas gemacht hat? Man sprach vorhin von nicht zu rechtfertigendem, „symptomatischem Widerspruch“ zwischen einem solchen Satz, der die Unbestimmtheit des Bildes, das abstrakte Umfeld der Schuhe, insgesamt ihre Nicht-Zugehörigkeit aufhebt, und andererseits der Formel, die sogleich folgt, „ein Paar Bauernschuhe“, die dogmatisch eine minimale Zugehörigkeit bestimmt, die Heidegger zu Unrecht für intern lesbar auf dem gemalten Gegenstand hielte.

– Ja. Aber genügt es selbst von diesem sehr begrenzten Gesichtspunkt aus, daß Heidegger Unrecht hat, damit Schapiro Recht hat?

– Was macht Schapiro? Er sagt nicht allein: Heidegger ist unvorsichtig gewesen, nichts beweist, daß das Bauernschuhe sind, und diese Behauptung hätte keinen Sinn. Er sagt: Das sind keine Bauernschuhe, weil das die Schuhe Van Goghs sind. Der, jedenfalls zu jenem Zeitpunkt, kein Bauer ist!

– Was macht Schapiro? Wie entreißt er Heidegger die Schuhe, um daraus das „Stilleben“ zu bieten, das am Leben erhalten wird zum Gedächtnis eines Toten und als ein lebendes Stück von Vincent? Mehr als ein Stück, wie man sehen wird, Vincent selbst. Vincent, die Signatur, wird dabei zum Titel, zur Legende, zur Geschichte oder zur Bestimmung des Bilds, seines Sujets ebenso wie seines Objekts. Denn das, was für Schapiro zählt, ist, daß die Schuhe gerade die von Vincent sind und daß sie, wenn sie abgelöst sind, wie durch eine Nabelschnur, es von Vincent sind. Indem er sie Vincent zurückgibt, sie ihm restituiert, bietet er sie im gleichen Zug einem Dritten an als ein Stück von Vincent oder eine *pars totalis*, das Vincent provisorisch eines Tages in Paris losgebunden habe. Vincent selbst habe es angeboten, als ein wertvolles Stück von sich selbst, jenes abgelöste Teil, er habe es geschenkt an –

– Wie ein abgeschnittenes Ohr, wie jenes Organ, es ist nicht irgend eins, das er habe bringen lassen, abgeschickt, abgelöst, als Mission, als Repräsentation

– woraufhin er ein Selbstporträt verbunden malte, mit verbundenem, zusammengeschnürtem Kopf, und diesmal den fehlenden Teil versteckte

und zugleich (*du même coup*) in *absentia* das verlorene „personal object“ zur Schau stellte. Ein merkwürdiges Stilleben.

– Ich werde die Schuhe nicht mit einem Ohr vergleichen. Vor allem nicht ein Schuhpaar mit einem Ohr.

– Man hat meine Frage fallen gelassen. Ist es ein Paar? Was ist ein Paar? Ich möchte, daß man eine Spektralanalyse⁹⁰ des Paares und all seiner Weisen macht, in denen es abgelöst sein kann, aller *Separationen* des Paares. Ich sehe mindestens fünf.

– Nein, nein, später.

– Ich stelle fest, daß der Titel von Schapiro „*Das Stilleben als persönlicher Gegenstand*“ ist. Hier wäre es ein persönlicher Gegenstand, das sichtbar abgetrennt ist (was nichts zu tun hat mit dem Ohr), als Bild von ausgestellten Schuhen, die von einem toten Sujet abgelöst sind. Das aber wiederkehrt (*revenant*). Dem Toten lebendig wiederkehrt:⁹¹ fortan lebendig, selbst wiederkehrend; dafür sorgend, daß etwas wiederkehrt. Dieser „persönliche Gegenstand“, das ablösbar ist und dem Revenant zukommt, hier wird es als Opfer dem Gedächtnis an einen anderen Toten dargeboten, der per definitionem und wie sein Name es anzeigt, als steinerner Gast zurückbleibt, als Edelstein wie die Opfertgabe an den Namen (von dem), der bleibt. Aber der auch zurückkehrt, wie ein Revenant, dank der Gabe dieses Revenant; wobei er sich – um sich zu versichern – wie durch Van Gogh und durch Heidegger, daß er genau da bleibt, wo er ist. – Und dennoch bleiben die Schuhe, auch sie, da.

– Welche? Wo? In diesem *Pottlatsch*?

– Da, damit das Unbewußte eines jeden dort die seinigen hinstellt, sie nach seinem Maß (*pointure*) anzieht.

– Nein, nach dem Maß des Phantoms, des Unbewußten des anderen. Dafür ist es gemacht. So ist die Rechnung, die sie vorlegen, nachdem alles abgerechnet ist.

– Aber was macht dann Schapiro? Wie verfährt er im Verlauf dieses Opfers?

– Beugen wir uns darüber. Er ruft zunächst in Erinnerung, daß Van Gogh solche Schuhe mehrere Mal gemalt hat. Und daß Heidegger es wissentlich verleugnet hat, davon keine Notiz genommen hat, als ob die verschiedenen Versionen „austauschbar“ wären, Serienerzeugnisse, und nicht Werke, „die alle dieselbe Wahrheit darstellen“. Er hat sie als Serienerzeugnisse behandelt, um die Serie zu verkennen. Wir haben diese Bewegung analysiert. Wonach Schapiro gewissermaßen über einen reinen Tisch verfügt, wie über auszuspielende Karten oder über Beweisstücke, die acht Bilder von Schuhen, die im Katalog von de la Faille unter all den Gemälden verzeichnet worden sind, die zum Zeitpunkt von *Der Ursprung* ausgestellt wurden. Die Demonstration beginnt. Allein drei stellen „*the dark openings of the worm insides*“ dar, „die dunkle Öffnung des ausgetretenen Inwendigen“, von dem Heidegger spricht. Dieses beschreibende Element ist sehr armselig, es ist eins der beiden Benennungen dieses Typs, die man in *Der Ursprung* aufgreifen kann und dazu noch in einem Abschnitt, in dem uns nichts versichert, wie wir gesehen haben, daß er das Bild zum Gegenstand hat. Dennoch nimmt Schapiro es in Anspruch und hält es fest. Er argumentiert damit, um fünf Bilder oder fünf von acht Karten zu eliminieren. Von den drei, die bleiben, erklärt er ohne weitere Form der Demonstration: „*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant.*“

– Warum „manifest“, „clearly“?

– Die dogmatische Berufung auf die manifeste Evidenz klingt hier wie ein Dekret. Diese angebliche Evidenz kann nicht durch die Form der Schuhe, durch irgendeine interne Lektüre des Bildes, erzeugt werden, selbst vorausgesetzt, daß man von einer internen Beschreibung nur einen Schritt machen könne zur Interferenz des Typs: Also gehören die gemalten Schuhe in Wirklichkeit X, sie repräsentieren die wirklichen Schuhe, die in Wirklichkeit X gehören. Desweiteren erzeugt die interne Lektüre legitimerweise keine Evidenz, die eine solche Interferenz unterstützen könnte, selbst wenn man, *concesso non dato*, das Prinzip von Interferenz akzeptierte. Denn Van Gogh hat in analoger Weise Bauernschuhe gemalt, hochgezogene Schuhe und

nicht nur Pantinen. Der Beweis ist folglich merkwürdigerweise „extern“: das vermutliche Datum der Bilder. Das vermutlich ist, denn nur eins der drei Bilder trägt „Vincent 87“, wenn man das für einen Beleg hält. Zu diesem vermutlichen Zeitpunkt war Van Gogh in Paris, weit von Bauern entfernt! Er konnte folglich keine Bauernschuhe malen! Dieser triumphale Schluß genügt, um Erstaunen zu erregen. Schapiro überbietet ihn noch: Er hat also die seinigen gemalt! Dem Stück ist der Zuschlag erteilt worden, der Experte hat geschlossen, das Parterre schweigt.

Was ist passiert? Der Experte hat alternativ zwei Argumentationstypen eine Rolle spielen lassen. Bisweilen appelliert er an eine interne Beschreibung, wobei er anerkennt, daß Van Gogh selbst in Paris Schuhe malen konnte, die er „in Holland getragen hatte“. Der Zeitpunkt spielt also keine Rolle mehr, sondern allein die Form, für die Schapiro in Anspruch zu nehmen scheint, daß sie das Bäuerliche ausschließt. Aber wenn Van Gogh Schuhe aus der Vergangenheit hat malen können, und wenn nicht bewiesen ist, daß die Form exklusiv städtisch ist, warum hätte er dann in Paris nicht Bauernschuhe gemalt? Genau genommen ist das interne Argument wertlos. Aus zwei Gründen: weil es ein *ungenügendes* internes Argument ist (es gibt solche Bauernschuhe, im allgemeinen und in der Malerei Van Goghs), und weil es ungenügend ist als *internes Argument* (es gibt keinen Sinn, daraus einen Schluß auf die *externe* Zugehörigkeit zu einem wirklichen Subjekt außerhalb des Bildes zu ziehen). Bisweilen appelliert der Experte an ein externes Argument, den Zeitpunkt, und unter diesen Umständen will er uns glauben machen, daß Van Gogh, einmal in Paris, keine Bauernschuhe noch selbst andere Schuhe außer den seinigen oder den Schuhen von niemandem malen konnte. Das ist eine doppelt unannehmbare Behauptung. Sie setzt zunächst voraus, daß Van Gogh kein Bauer war, kein Bauer mehr war, sich, so geringfügig es auch sei, so partiell es auch sei, selbst an den Zehenspitzen nicht mehr mit einem Bauern identifizieren könnte. Wenn das einen Sinn hat, dann ist es falsch, man kann es zeigen, und ich bewahre diese Demonstration für später auf. Dieselbe Behauptung setzt auch voraus, daß Van Gogh nach seiner Abreise aus Holland, auf jeden Fall nach 1887, sich nicht mehr für die bäuerliche Welt interessiert. Nun, selbst wenn sie nicht *in sich selbst* grundlos wäre, wird diese verblüffende Hypothese durch einen Brief widerlegt, den Schapiro selbst sogleich danach zitiert: „Ein zweites Stilleben

mit ‚alten Bauernschuhen‘ wird in einem Brief vom September 1888 an den Maler Emile Bernard erwähnt, aber es fehlt dort die abgenutzte Oberfläche und das dunkle Inwendige, die charakteristisch sind für die Beschreibung Heideggers.“ Nichts geht mehr in der Logik dieses Abschnittes. Wenn man hier zu *beweisen* hatte, dann beweist der Brief, daß Van Gogh in der Tat nach 1886 Bauernschuhe malen konnte und gemalt hatte. Wenn also die im Brief erwähnten Schuhe ihrerseits nicht denen ähneln, die Heidegger beschreibt (wenn er denn ein Bild beschreibt), dann könnten die als Beweisstücke zurückgehaltenen Bilder dagegen gerade Bauernschuhe darstellen. Also könnte auch dasjenige, was der heideggerschen „Beschreibung“ entspricht (abgenutzte Oberfläche und dunkles Innen) gerade Bauernschuhe darstellen. Auf jeden Fall kann nichts das Gegenteil beweisen. Der Experte hat sich selbst widersprochen und seine Argumentation hebt sich, um zuviel zu beweisen, selbst auf. Im Moment der Restitution einer Stulpe (*chaudron*)

– Hier haben wir es mit einer Instruktion zu tun, die nach Polizei riecht. Diese Spitzfindigkeit um ein Paar gestohlener oder entwendeter Schuhe herum verstehe ich umso leichter, als sie von einem Privatdetektiv stammt, von einem Dupin, der letztlich das Ding zurückgeben will, die Schuhe wiederherstellen

– vielleicht *den* Schuh, den Doppelgänger des Schuhs, der sich zum Paar gemacht hat, den Schuh des Doppelgängers. Die Spektralanalyse der internen Trennung eines Paares, wie ich sie vorhin in fünf Punkten vorgeschlagen habe, wenn –

– eines Dupin, der das Ding dem rechtmäßigen Besitzer zurückgeben möchte, um diese Restitution als Huldigung darzubieten (angepaßt an das Maß der Prinzessin), wobei er sich dabei seinerseits in die Falle locken läßt und zwar umso einfacher, würde ich sagen, als dieser Polizei-Diskurs sich um insgesamt nichts herum zu schaffen macht, um Reste von Nichts, von Trümmern, von Spuren ohne Präsenz noch Absenz auf einem Boden ohne Grund oder auf einem abgründigen Unter-Grund. Fort, Da*: die Punktgröße spielt mit dem Komma.

– An anderer Stelle ist geschrieben worden, daß das immer auch *nicht* an

seinem Bestimmungsort ankommen kann,^{9*} das kann immer auch nicht in den Hafen zurückkehren. Das ist die Bedingung der ‚Revenge‘. Ersetzen Sie in *Der Facteur der Wahrheit* den Fuß des „Briefes“ durch einen „Schuh“ und Sie werden lesen: „Das ist es, was ohne garantierte Rückkehr das Zurückbleiben (*restance*) von was auch immer in die Irre führt und aufs Spiel setzt: ein Schuh kommt nicht immer an seinem Bestimmungsort an, und seitdem dies zu seiner Struktur gehört, kann man sagen, daß er dort niemals wirklich ankommt, daß, wenn er ankommt, sein Nicht-ankommen-Können ihn durch eine interne Abtrift belästigt.“ Man kann diese Aussage an die Teilbarkeit eines Paares anpassen. Ein Paar ist nicht unteilbarer als der Brief/Buchstabe.

– Deshalb habe ich, als ich nicht einfach polizeilich, sondern zunächst vom polizeilichen Diskurs sprach, nicht wie Heidegger gesagt, das sind Bauernschuhe, sondern gegen ihn: *Nichts beweist, daß das Bauernschuhe sind* (der einzige unbestreitbare Vorschlag, meines Erachtens, von Schapiro); und ich habe nicht wie Schapiro gesagt, das sind die Schuhe eines Städters und sogar von Van Gogh, sondern gegen ihn: *Nichts beweist, noch kann beweisen, daß „they are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city“*. Jedesmal, wenn Sie lesen, „*they are clearly . . .*“, „*this is clearly . . .*“, „*are evidently . . .*“, dann bedeutet das nicht, daß es klar oder evident ist, sondern, daß man, gerade im Gegenteil, die intrinsische Dunkelheit des Dings, seinen wesentlichen kryptischen Charakter leugnen muß, und daß man glauben machen muß, daß es offenkundig ist, ganz einfach, weil der Beweis immer mangeln wird. „*Clearly*“ und „*evidently*“ erstrecken sich zunächst auf die Restitution der Schuhe an Van Gogh, auf das *Eigentum* der Schuhe, die ihm *als eigen* zukämen (umso weniger fetischisierbar, als Ding des anderen, anderes Ding, insofern sie alt, vertraut, abgenutzt, am Fuß geformt und beschmutzt sind). Ich unterstreiche: „*They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant . . .*“ „*. . . ,ein Paar alter Schuhe‘, which are evidently his own . . .*“ Weiter unten versichert „*clearly*“ die Identifizierung diesmal eines Gemäldes ausgehend von einem Brief Heideggers, der einen überraschenden Weg zurückgelegt haben wird. Man kann hier von verlängerter Entwendung sprechen: „Als Antwort auf meine Frage hat Professor Heidegger mir bereitwillig geschrieben, daß das Bild, auf das er sich bezogen hat, ein Bild ist, das er auf einer Ausstellung in Amsterdam im

März 1930 sah. Es ist offenkundig (*clearly*) de la Faille Nr. 255 (vgl. Abbildung 1).“ Warum ist das offenkundig? Nichts ist darüber gesagt worden. Ist es, weil der Katalog dieser Ausstellung alle andere Möglichkeit ausschloß? Warum wird es dann nicht gesagt? In diesem Fall wäre jede unwahrscheinliche und beflissene Demonstration, die vorhergeht, überflüssig gewesen. Und überdies, selbst wenn ausgehend von der Verweisung Heideggers (in seinem Brief) auf seine Verweisung (im Text) als identisch mit der Verweisung (bei seinem Besuch der Ausstellung von 1930), selbst wenn alle diese Verweisungen übereinanderlegbar wären und keinen Zweifel ließen, was *dieses* Bild anbelangt (de la Faille Nr. 255), dann müßte man immer noch beweisen: 1. das alles Bäuerliches (wenn denn etwas dergleichen in Form ähnlicher Schuhe existierte) davon ausgeschlossen wäre, 2. daß diese Schuhe diejenigen Van Goghs wären. Nun, das, was wir über den vorhergehenden Abschnitt gesagt haben, vernichtet alle Beweismöglichkeit in dieser Hinsicht.

Die Versicherung scheint in seiner Präzision umso zwingender, als Schapiro sogleich, nachdem er *das* Bild identifiziert hat, die Möglichkeit einer Übertragung zwischen bestimmten, zwei Bildern angehörenden, Zügen in der Verweisung Heideggers heraufbeschwören muß: „Man stellte dort zur gleichen Zeit ein Gemälde aus, das drei Paar Schuhe darstellte (VI, Fig. 250), und es ist möglich, daß die zur Schau gestellte Sohle eines Schuhs auf diesem Bild die Verweisung auf die Sohle in der beschreibenden Erzählung des Philosophen inspiriert hat. Aber keins dieser Bilder, noch irgendeins der anderen, erlaubt eigentlich (*properly*) zu sagen, daß ein Schuhgemälde durch Van Gogh das Sein oder das Wesen der Schuhe einer Bäuerin und ihres Bezugs auf die Natur und die Arbeit ausdrückt. Es sind die Schuhe des Künstlers, das heißt zu jener Epoche eines Mannes der Städte und der Großstadt.“

Identifizierung (in allen Bedeutungen dieses Wortes, und sie sind zahlreich), Zuschreibung, Wiederaneignung: Der Wunsch hat keine Grenzen mehr. *Erstes Tempus*, erste Forderung: Schapiro betrachtet das Bild als eine „Kopie“, und er mißachtet ein elementares Strukturgesetz, indem er Eigentumsverhältnisse der äußeren „Wirklichkeit“ ins Bild, in das angebliche Modell der „Kopie“ einführt: Nicht allein, sagt er, kommt das nicht Bauern oder Bäuerinnen zu (was zu schnell vom Unwahrscheinlichen auf das Ausschlossene schließen läßt), sondern sie kommen einem Manne zu, einem

Manne, der ein Maler ist, einem Maler, der der Unterzeichner des Bildes ist, Eigentümer seiner Signatur ebenso wie seiner Schuhe, die hier *demselben* zukommen. *Zweites Tempus*, zweite Forderung: Da das nicht für eine perfekte Restitution reicht, ist es noch nötig, daß der *wirkliche* Träger-Besitzer-Eigentümer-Unterzeichner (so viele angehäuften Werte, soviel angewachsenes Kapital, denn diese Bedeutungen fügen sich aneinander und vermischen sich nicht) der *gemalten* Schuhe bestimmter sei, daß das Maß strenger und das Ding sicherer angepaßt sei. Derjenige, dem man sein Gut zurückgibt, muß auch „Mann der Städte und der Großstadt“ sein. Das muß ihn, zu gegebener Zeit („*by that time*“), in seinem Wesen fixieren, denn, andererseits, warum hätte er nicht etwas von Bauern machen sollen, während er in der Stadt war? Als ob Van Gogh nicht aus der Stadt und vom Lande sein könnte, als ob er nicht in sich etwas vom Bauern bewahren könnte (ja sogar bei sich Bauernschuhe: was ist das denn eigentlich?), seitdem er einstweilen Städter geworden war! Als ob er nicht Bauernschuhe malen könnte, während er Stadtschuhe trug! Als ob er nicht mit seinen Pinseln barfüßig malen könnte! Als ob man Schuhe mit seinen Schuhen malte! Denn das ist die dritte Forderung und das *dritte Tempus*: So bestimmt, muß der *wirkliche* Eigentümer, und so weiter, der *gemalten* (ein Epitheton, das die ganze Doppeldeutigkeit des Bezuges Modell/Bild in sich erhält oder produziert) Schuhe substantiell in der Zeit und im Raum situiert werden. Wenn man einmal geglaubt hat, das von Heidegger ins Auge gefaßte Bild identifizieren zu können, wenn man einmal dessen Sujet (solche bestimmten Schuhe) dem Subjekt (Träger, Besitzer, Eigentümer, Künstler, Unterzeichner, Mann, Städter) zugeschrieben hat, ist es noch nötig, daß er, *zu diesem Zeitpunkt in jener Stadt* anwesend, nichts anderes als Stadtschuhe, diejenigen, die so nah wie möglich sind (*Da!*), gemalt habe. Schuhe, die *ausgehend* von getragenen Schuhen gemalt worden sind, die dennoch *nicht weggehen*, jedenfalls nicht weit, und schon zurückgekehrt sind. Wohin? Dahin. Wo dahin? Dahin, schauen Sie, hier, gleich hier.

– Und dennoch. Ganz wie Heidegger, den er in diesem Punkt mit Ironie zitiert, schließt Schapiro aus, daß es seinerseits nicht die geringste „Projektion“ gäbe. Überzeugt davon, den Inhalt und den Ursprung des Bildes wissenschaftlich bestimmt zu haben (Stadtschuhe als persönlicher Gegenstand des Malers), hat Schapiro leichtes Spiel, die identifikatorische Projektion

Heideggers zu denunzieren: Letzterer hat die Schuhe seiner sozialen Landschaft angefügt, er hat sie überladen mit seinem „schweren Pathos des Ursprünglichen und Bodenständigen.“ Er hätte gerade das gemacht, wogegen er sich verteidigt, er hätte „alles imaginiert und auf die Malerei projiziert.“

– Eine Halluzination alles in allem. Wir unterhalten uns hier über die Halluzination in der Malerei. Muß sich die Malerei einen anderswo entwickelten Diskurs über die Halluzination applizieren lassen? Oder muß sie vielmehr dafür die entscheidende Probe und die Bedingung sein?

– Hier mehrere Bemerkungen. Ja, Halluzinationen und Revenants. Aber was will das besagen? Wir hätten viele Gründe, vor dem Begriff der „Projektion“ auf der Hut zu sein, so wie ihn Schapiro handhabt. Was ist eine Projektion in der Malerei? Was sind die Grenzen einer Projektion? Was ist untersagt zu projizieren und warum? Was ist eine Erfahrung ohne Projektion? Gehört dieser Begriff von Projektion nicht zu einem Objektivismus oder wenigsten zu einem System von Bezügen zwischen Subjekt-Objekt oder der Wahrheit (als Adäquation oder als Enthüllung, als Präsenz in der Repräsentation oder in der Präsentation), die sich nicht mehr an den Wirkungen des Unbewußten bemessen kann, so wie sie ein bestimmter Stand der psychoanalytischen Theorie bestimmt hat, noch vor allem an der bleibenden Struktur der Markierungen, deren Graphik uns hier interessiert? Nichtsdestoweniger, nehmen wir für den Augenblick diesen Begriff von Projektion oder von Imagination, so wie ihn unsere beiden Korrespondenten insgesamt ungezwungen benutzen, der eine, um ihm die Präsenz der Wahrheit in der Malerei als *aletheia* entgegenzusetzen, der andere die getreue und mimetische Repräsentation, die wahr ist, da sie dem Gegenstand adäquat ist. Unter diesen Umständen könnte es mehr halluzinatorische Projektion geben, als Schapiro es in seinem eigenen Wiedererkennen des Bildes sagt. Wie man gerade gezeigt hat, erlaubt nichts in diesem Bild, die Schuhe zu *sehen*, noch weniger die Füße oder den ganzen Körper von Van Gogh, Mann der Stadt, Van Gogh in Paris, und so weiter. Umgekehrt könnte es (ich sage wohl könnte es) davon weniger, als Schapiro es sagt, in der „Vision“ Heideggers geben. In seinem Fall werden die Risiken von Projektion in der Tat aus den Gründen gemildert, die vorhin lang und breit entwickelt wurden und an die

Struktur selbst der Verweisung auf das Gemälde in *Der Ursprung* rühren. Ich komme darauf nicht zurück, aber ich füge dem ein Argument hinzu. Es betrifft den Moment, wo Heidegger, ohne möglichen Zweifel, vom Gemälde spricht, um unvorsichtigerweise zu sagen „ein Paar Bauernschuhe“. Die Unvorsichtigkeit und das Risiko von Projektion sind unbestreitbar, ebenso unbestreitbar wie auf Seiten Schapiros. Aber mindestens ein Umstand kann sie auf Seiten Heideggers mildern. Dieser mildernde Umstand hängt vom Kontext ab. Vom bildlich-schriftlichen Kontext Van Goghs. Er besteht nicht nur in der großen Anzahl von Bauern und Bäuerinnen, von Bauernschuhen (die abgelöst sind oder nicht, benannt, deklariert, betitelt oder nicht), die Van Gogh vor und nach 1886 gemalt haben wird, die große Anzahl von Szenen und Gegenständen des bäuerlichen Lebens, die er eifrig in der Malerei und in Wahrheit wird restituieren haben wollen („... auf daß es ein wahres Gemälde von Bauern sei. Ich weiß, daß es das ist ... Durch solche Bilder lernen sie etwas Dienliches“. Briefe an seinen Bruder Théo, 1883-1885. Sie sind voller Invektiven gegen die „Städter“). Nein, er besteht aus folgendem: Ist die, sagen wir, um schnell zu machen, ländliche, bodenständige, erdige, handwerkliche „Ideologie“, die Heidegger angeklagt ist projiziert zu haben, ist dieser „schwere Pathos des Ursprünglichen und Bodenständigen“ Van Gogh so fremd? Der gesagt hat: „Wenn ich sage, daß ich ein Maler von Bauern bin, dann ist es wohl so in Wirklichkeit, und Du wirst in der Folge besser sehen, daß es dort ist, wo ich mich in meinem Umkreis fühle“? Diese Zeichen (Malerei und Schriften über die Malerei) sind zu reichlich und zu bekannt. Mißbrauchen wir sie nicht. Bäuerliche und handwerkliche „Ideologie“ in der Malerei, Sorge um die Wahrheit in der Malerei („Aber sie ist mir so lieb und teuer, die Wahrheit, das Suchen danach, wahr zu machen, ich glaube schließlich, ich glaube, daß ich es noch vorziehen würde, Schuster zu sein, als Musiker mit den Farben.“), das ist es, was er mit Heidegger teilt, selbst wenn seine „Wahrheit“, wenigstens in seinem Diskurs, darstellend bleibt. Mißbrauchen wir nicht dieses Argument, aber erkennen wir an, daß Heideggers halluzinatorische Projektion, wenn es sie denn gibt, durch diesen identifikatorischen Halt motiviert ist. Sicherlich, man muß erklären, warum Heidegger einen solchen Typus von Gegenstand auswählen mußte (ein wie Kleidung und wie solche Kleidung „dienlich“ genanntes Zeug), einen solchen Typus von Bild, einen solchen Maler, um das auszusprechen, was er sprechen hörte. Er hätte dasselbe genauso leicht mit anderen Gegenständen

sagen können, mit anderen Gemälden, anderen Schuhen, denen von Van Eyk, Miro, Magritte oder Adami. Sicherlich, man muß die Wahl analysieren und ihre Grenzen, des exemplarischen Modells für einen solchen Diskurses über *Den Ursprung des Kunstwerkes*; und analoge Fragen zum Thema der poetischen Modelle Heideggers stellen. Es bleibt, daß die Risiken von „Projektion“ begrenzter waren. Die Projektion vollzieht sich eher in der Wahl als in der Analyse des Modells, seitdem der exemplarische Korpus derjenige Van Goghs ist. Eine gewisse Analogie zwischen Heidegger und Van Gogh, was auch immer die Grenzen für andere Gesichtspunkte seien, eine gewisse Gemeinschaft des „Pathos“, lieferte paradoxerweise einen Halt für Identifizierung, der umso mehr die Risiken von „Projektion“, von halluzinatorischem Wahnsinn reduzierte. Der „pathetische“ Abschnitt über den schweigenden Anruf der Erde harmoniert – eine andere Korrespondenz – mit dem einen oder anderen Brief Van Goghs.

– Ich möchte weiter gehen. Nicht mehr, um Heidegger dem Verdikt Schapiros zu entziehen oder um für ihn „mildernde Umstände“ zu finden. Sondern um jenseits der drei Forderungen Schapiros eine zusätzliche Welle von Identifizierung erscheinen zu lassen. Zusätzlich, denn die Identifizierung ist als Zuschreibung von einer *supplementären* oder *parergonalen* Struktur. Und zusätzlich, weil diese Forderung nach Wiederangliederung per definitionem unstillbar ist, unbefriedigt, immer wieder überboten. Sie erhöht den Einsatz, sie setzt jedesmal mehr. Nachdem Schapiro auf eine defensive und kritische Weise das von Heidegger in Anspruch genommene bäuerliche Eigentumsrecht bestritten hat, geht er zur allgemeinen Offensive über. Die Offensive wird eröffnet mit der folgenden Frage: Hängt der Fehler Heideggers (die als gewonnen unterstellte Demonstration) einfach nur an der Wahl eines schlechten Beispiels? Nein, sondern weil er sein eigenes Beispiel nicht zu analysieren wußte, und selbst wenn er Recht gehabt hätte, Bäuerinnenschuhe zu sehen, hätte er das Wesentliche verfehlt: „Die Präsenz des Künstlers in seinem Werk.“ Hier nun: „*Is Heidegger's mistake simply that he chose a wrong example? Let us imagine a painting of a peasant-woman shoes by Van Gogh. Would it not have made manifest just those qualities and that sphere of being described by Heidegger with such pathos? Heidegger would have missed an important aspect of the painting: the artist's presence in the work.*“ Von diesem Augenblick an wird die Wiederaneignung der Schuhe durch seinen eigenen

Van Gogh für Schapiro keine Grenze mehr kennen. Am Ende der Offensive wird man es nicht mehr mit einem ablösbaren persönlichen Gegenstand zu tun haben (einer persönlichen Angelegenheit oder einem Körperteil), mit einem Gegenstand alles in allem, der Van Gogh gehören würde, ohne mit ihm verwechselt zu werden, als wäre er ein Phantomglied. Man würde der *Präsenz* Van Goghs selbst gegenüberstehen. Das Bild würde die „Präsenz“ des Künstlers selbst in seinem „Selbst-Porträt“ manifestieren, nicht allein ein „Stück seines eigenen Lebens“ (*a piece of his own life*), sondern ein unablösbares und deshalb den ganzen Körper mit sich ziehendes Stück, eines jener „von seinem Körper untrennbaren Dinge“ (*things inseparable from his body*) – selbst von seinem aufrechten, „aufgerichteten“ Körper („*the erect body in its contact with the ground*“): der Schritt (*pas*) des Revenant Van Gogh, der in das Bild *hineingeht* (*passant*). Zwischen dem Körper dieses Passanten und den Schuhen, zwischen den Füßen und den Halbschuhen, zwischen diesen beiden Schuhen selbst, im *Paar*, ist keine Trennung mehr möglich. Den wirklichen Referenten des Bildes, das Modell, das bisher so unbefangenen der Kopie zugeschrieben wurde, hier haben wir ihn jetzt bis zur Totalität des Subjekts vergrößert. Der Titel des Bildes, seine Legende: *Hoc est corpus meum*. Man kann zu dieser Entzifferung ermutigt sein: Van Gogh gibt sich, gibt sich zu sehen, macht das aufopfernde Weihegeschenk seines Fleisches, indem er seine Schuhe zu sehen gibt. Und Gauguin, den Schapiro zum Schluß zitiert, würde es bestätigen: Er hat die „Vision des auferstandenen Christus“ vor sich, „die Vision eines Güte und Demut predigenden Jesus“.

Keine Ablösung mehr: Die Schuhe sind nicht mehr das Van Gogh Wiederangelegte, sie *sind* Vincent selbst, von ihm unablösbar. Sie stellen auch nicht einen seiner Teile dar, sondern seine ganze, zusammengefaßte, zusammengezogene, in sich selbst, mit sich selbst, bei sich selbst kontraktierte *Präsenz*: eine *Parousia*.

Ist es unter diesen Umständen ein Paradox oder eine Notwendigkeit von dem, was „Korrespondenz“ genannt wurde? Immer noch ist es so, daß der Augenblick, wo Schapiro sich am radikalsten Heidegger entgegensetzen scheint, zugleich der Augenblick ist, wo seine Vorgehensweise am meisten derjenigen seines Gegenspielers ähnelt. Wie stellt sich diese vermittelte Identifizierung her?

Die große Offensive beginnt also in dem Moment, wo Schapiro als taktisches Zugeständnis so tut, als ob er sich von Van Gogh gemalte Bäuerinnen-

schuhe vorstellt. Um zu zeigen, daß Heidegger selbst in diesem Fall das Wesentliche verfehlt hätte, die *Präsenz* des Künstlers im Werk, muß man also die Züge von Vincent im Körper der Bäuerin wiederfinden, Vincent als Bäuerin. Besser, die Bäuerin van Gogh in ihren Schuhen. Das geht weit, aber er wäre noch interessanter, wenn die Protokolle dieser Identifizierung andere wären. Aber das macht nichts. Es geht jetzt darum, ein Gesicht auf (in) die Schuhe zu setzen, das Gesicht des Unterzeichners. *Vincent Van Gogh fuit hic*. Was Heidegger vernachlässigt, ignoriert (*overlooked*) habe, ist das „Persönliche“ und das „Physiognomische“ dieser Schuhe. Im Unterschied zu den Holzpantinen, die er zu anderen Zeiten gemalt hat (helle, saubere Bauernpantinen ohne Gebrauchsspuren, also unpersönlich), im Unterschied zu den Lederlatschen (Bauernlatschen, von hinten gesehen), zeigt er die Schuhe hier *von vorn* (*de face*), auf uns zukommend, den Betrachter anschauend (*as if facing us*), uns fixierend, mit musterndem und zerkratzt⁹³ Gesicht, mit individuellen Zügen, Falten, ein „wahrhaftes Porträt alternder Schuhe“ (*veridical portrait of aging shoes*). Gewissermaßen, wie man sagt, „Altersporträt“ oder besser, um die Intention Schapiros zu verlängern: *a portrait of the artist as an old thing*.

Die Wiederangliederung ist so (absolut) gebunden, daß sie schwimmt oder sich absolviert: Die gemalten Schuhe sind nicht allein die wirklichen und wirklich präsenten Schuhe *vom* wirklichen und präsenten Vincent, sie kommen nicht allein seinen Füßen zu: Sie *sind* Vincent Van Gogh, von Kopf bis Fuß. *Beschuhen* gleicht *sein*, auf daß man die ganze Konsequenz dessen restituiert.

Das Haupt (*cap*): Vincent hat dort ein Selbstporträt signiert, er hat seine Signatur illustriert, Sujet der gemalten Schuhe, und wenn er in diesem Selbstporträt die Füße versteckt hat, dann nicht um leere (zurückbleibende) Schuhe zu verlassen, sondern weil die Schuhe das Gesicht von Vincent *sind*: das Leder seiner gealterten, faltigen Haut, mit Erfahrung und Müdigkeit beladen, vom Leben durchfurcht und vor allem sehr heimlich*. Wenn die verhexten Schuhe ohne Füße sind, dann nicht um, abgelöst, tiefer noch als die Pflanze zu bleiben, sondern um, höher als jedes Glied, absolut wiederangegliedert zu werden: Die Fessel ist hier ein anderer Hals. Er steigt bis zum Gesicht (*figure*) auf, er verklärt (*transfigure*). Die verklärten Schuhe sind im Zustand der Levitation, die Aureolen ihrer selbst. Nicht mehr nach unten schauen, dem tief-unten (den Füßen, den Schuhen, dem Boden, dem Unter-

Grund), aber einmal mehr (folgen Sie der Bäuerin) nach oben, dem hochoben, dem gegenüberstehenden Gesicht, Dem Antlitz.

Man könnte den Eindruck haben, in Bezug auf *Der Ursprung* an der entgegengesetzten Seite zu sein. Heidegger würde nach unten ziehen, zur Erde hin, dem Abgrund, und so weiter. Nicht zum Gesicht der Subjektivität hin. Und dennoch.

Und dennoch. Trotz oder wegen dieses maximalen Gegensatzes treten die Äußerungen in Einverständnis miteinander, sie beginnen, sich befremdlicherweise zu ähneln, sich ihr Bild zurückzusenden, sich durch mehr als einen Zug zu identifizieren. Sicherlich, die Identifikation wird nicht vollständig sein, und die Korrespondenz wird Grenzen haben. Wie bei allen Paaren. Und dennoch, wenn Schapiro dieses Selbstporträt Heidegger entgegengesetzt, erinnert sein Akzent an den von *Der Ursprung*: „*Yet Van Gogh is in some ways like the peasant; as an artist he works, he is stubbornly occupied in a persistent task that is for him his inescapable calling, his life (. . .) that part of the costume with which we tread the earth and in which we locate the strains of movement, fatigue, pressure, heaviness – the burden of the erect body in its contact with the ground. They mark our inescapable position on the earth.*“

– Ja, es gibt genau diese Rückkehr zur Erde und diese Konzentrierung einer handwerklichen Welt in den Schuhen, die bäuerliche Arbeit, und so weiter. Es ist derselbe „Pathos“. Aber die Aussagen Schapiros rechtfertigen sich durch die Analogie zwischen dem Maler und dem Bauern. Das ist nicht der Fall bei Heidegger.

– Das ist nicht sicher und nicht so einfach. Diese Analogie ist gewiß zunächst ein Thema von Van Gogh: Ich bin ein Bauer, ich bin ein Schuster, ich gehöre zu dieser Welt, und wenn ich mich selbst male, so oft –

– Daß Van Gogh so oft „ich“ sagt und malt, wird man daraus nicht einen „mildernden Umstand“ diesmal für Schapiro machen, wie aus der „bäuerlichen“ Ideologie des Malers einen für Heidegger?

– Niemand ist angeklagt, noch gar verurteilt, nicht einmal verdächtig. *Es gibt* Malerei, Schrift, Restitutionen, das ist alles. Wer hier kennt Van Gogh, Heidegger, Goldstein, Schapiro? Dieses Viereck –

– Wenn Heidegger in *Der Ursprung* vorschlägt, vor den spät entwickelten Gegensatz zwischen dem Künstler und dem Handwerker (dem Handarbeiter) zurückzugehen und die *techné* oder die *Technizität* wieder zu denken (wir werden es später anschneiden), dann kommt er gewissermaßen auch in diesem Raum über die Analogie zwischen dem Maler und dem Bauern voran. Um auf diese Frage zu antworten, wird man sich wohl entscheiden müssen, jenen Abschnitt zu lesen, den ich seit langem ankündige, über die Signatur, den Riß und die Anziehung.

– So scheint also alles plötzlich befremdlicherweise zwischen Heidegger und Schapiro übereinzustimmen. Ist das nicht beunruhigend?

– Die Übereinstimmung wird jedesmal unterbrochen, wenn Schapiro „self“, „self conscious“, „self awareness“, „own“, „portrait“ sagt: Er führt alles auf ein Bewußtsein seiner selbst, eine Subjektivität zurück, der sich Heidegger nie fraglos anvertraut und die er immer als eine Epoche der Metaphysik hinterfragt: derjenigen, die seit Descartes sich in der Subjektivität eines *Bodens* der Gewißheit zu versichern sucht (eines unerschütterlichen Felsens oder Sockels, auf denen die anhaftende Sohle diesmal nicht mehr ins Gleiten gerät). Sagen wir bei dieser Gelegenheit, daß Schapiro sich täuscht, wenn er von einem „Begriff der metaphysischen Macht der Kunst“ spricht, die eine „theoretische Idee“ bliebe, und wenn er all dies Heidegger zuschreibt. Gerade das ist es, was in *Der Ursprung* auf systematische Weise in Frage gestellt wird. Und es ist nicht sicher, daß man bei Heidegger mehr Spuren davon findet als – zumindest – bei den meisten der Theoretiker der Malerei. Die metaphysischen Voraussetzungen scheinen mir zum Beispiel in der *Anmerkung* Schapiros präserter und bestimmender.

– Was gerade von den Schuhen als Porträt des Bauern-Malers-am-Werk gesagt wurde, könnte die Suggestion von vorhin bekräftigen: Die Schuhe sind in der Malerei da, sie sind da *um zu* (figurieren, repräsentieren, bemerken, be-malen?), *für* die Malerei am Werk. Nicht, um den Füßen des einen oder anderen, im Bild oder außerhalb seiner, wiederangegliedert zu werden, sondern da *für-die-Malerei* (und umgekehrt)

– die Malerei am Werk, wie der Maler in Aktion, wie die bildliche Produktion in ihrem Prozeß?

– damit es bildliches Bleiben gibt, eine Formel, die sich auf keine der anderen reduziert, aber die ich hier ihrer Ellipse überlassen muß. Der Faden davon wird von anderswoher gezogen.

– Ich hatte kaum begonnen, diesen zweiten Teil der *Anmerkung* Schapiros zu lesen, diese Identifikation mit dem Gegner.

Es gibt hier diesen Verweis auf Knut Hamsun, der seine eigenen Schuhe beschreibt. Schapiro setzt ihn Heidegger entgegen, besonders wenn Hamsun schreibt: „Sie (meine Schuhe) berührten mich wie das Phantom meines anderen Ichs (*Je*) – ein lebendiger Teil meines eigenen Ichs (*moi*).“ Um daraus zu schließen, wie er es tut und wie Schapiro auf jeden Fall sich beeilt zu entscheiden, daß „mein anderes Ich (*Je*)“ ich selbst (*moi-même*) ist, *Ich* ist, und vor allem daß sein Phantom *Ich* ist, muß man auf beiden Ohren schlafen wollen. Was ist das, „mein Phantom“? Was sagt der Ausdruck: das Phantom meines anderen Ichs? Mein anderes Ich, bin das ich selbst oder ist es ein anderes Ich, ein anderer, der Ich sagt? Oder ein ich-selbst, das nur es-selbst ist als geteilt durch das Phantom seines Doppelgängers? Seitdem es Phantome oder Doppelgänger als Revenants gibt, beruhigt sich die Logik der Identifizierung – muß man darauf bestehen? – nicht so einfach; wie Schapiro es zu denken scheint. Wenn ich sage: Diese Schuhe sind das Phantom *von* Van Gogh, des anderen phantomatischen Ichs von Van Gogh, dann übersetzt die Schwankung des Genitivs für sich allein das Unbehagen, die Unheimlichkeit* des Dings: das Phantom *von* Van Gogh als dasjenige, das *er ist*, oder als dasjenige, das *er hat*, an sich oder vor sich, und von dem er heimgesucht wird, einem anderen, also dem Phantom (das ein anderer ist), das in ihm ist als dasjenige eines anderen, und so weiter . . .

– Aber nun, die Heimsuchung (*hantise*) durch diese Schuhe? *Sind* sie ein Phantom (ein Stück Phantom, ein Phantomglied)? *Sind* sie in diesem Fall das Phantom Van Goghs *oder* das Phantom eines *anderen Ichs* von Van Gogh, und was will dann das *andere Ich* sagen? Oder vielmehr, *haben* sie, *ohne* selbst Phantom zu *sein*, das Phantom, sind sie der günstige Ort, das Phantom zu haben, zurückkehren zu lassen, zu ergreifen oder zurückzuhalten, und welches Phantom? Das seinige oder dasjenige eines (ablösbaren) anderen? Des Unbewußten des anderen?

– Man wird hier auf diese Frage nicht antworten, aber man muß sehen, wie sie sich mit derjenigen des Paares verbindet, die Sie seit vorhin nicht hören wollen. Eine Spektralanalyse der *Zwei* der Schuhe müßte uns sagen, wie sie *gehen*:⁹⁴ ob sie zusammen *gehen/passen* und dann wie, und ob sie zu Fuß/Füßen *gehen* und dann wie. *Gehen mit* im ersten Fall, *gehen zu* im zweiten, aber *gehen zu* will nicht besagen *sich begeben zu* (diesem oder jenem Ort). Um zu *gehen* – in beiden Fällen, *zusammen gehen* (-passen) und *gehen-zu* –, müssen die Schuhe – das ist eine der unverzichtbaren Bedingungen –, ein Paar ausmachen. Im Prinzip. Aber von dem Augenblick an, wo sie nicht mehr irgendwohin gehen, wo sie abgelöst, verlassen, aufgeschnürt sind, können sie auch kein Paar mehr ausmachen. Das Paar trennt sich. Was ist nun das Spektrum/Gespenst der Möglichkeiten oder die Möglichkeit der Spektren/Gespenster? Die Schuhe können ungleich sein, jeder einem anderen Paar angehören, von dem sie weiter heimgesucht werden. Aber im ersten Fall von ungleich kann es noch gehen oder zumindest laufen, wenn das Maß und die doppelte Orientierung (rechts oder links) es erlauben. Das ist eine erste, beinahe „normale“ Möglichkeit, obgleich die Ungleichheit, die durch andere Züge signalisiert ist, die beunruhigte Erfahrung hinken oder schielen läßt, die wir in diesem Fall haben. Zweite Möglichkeit: ein einzelner Schuh. Wir haben davon bereits gesprochen. Ein amputiertes Paar? Ein vom Paar, zu dem er gehört, amputierter Schuh? Vom anderen heimgesucht? Triumphierend und souverän, wo er endlich allein ist, und die ganze fetischistische Belehnung an sich reißend? Oder narzißtische? Als besser vereinigter Doppelgänger des Toten oder der Toten? Erektion des Hinkens? Eliminierung des Doppels? Monumentale Misere oder Souveränität des Unbrauchbaren? All diese Belehnungen sind möglich, sie *bleiben* – offen für die Syntax allen Spektren/Gespenster. Dritte Möglichkeit (ich bin sicher, das ich welche vergessen werde): zwei rechte Schuhe oder zwei linke Schuhe, die im Prinzip nicht anzuziehen, nicht zu benutzen sind. Auf jeden Fall *gehen/passen* sie nicht zusammen, ohne dem Träger wehzutun, außer daß er die Füße eines Monsters hätte. Aber die beiden unter diesen Umständen vom Tragen und von der Benutzung abgelösten Schuhe spiegeln sich besser einander wider. Jeder ist befremdlicher Weise der Doppelgänger des anderen. Die Anhäufung der Heimsuchungen findet dabei einen zusätzlichen Vorteil, sie kann die vorhergehenden Möglichkeiten kombinieren, sie unterstützen, sie vermehren. Diese dritte Möglichkeit teilt sich in zwei: 1.



Die Schuhe

Die beiden rechten oder die beiden linken Schuhe können in einem Ursprung, der fortfährt, ihnen innezuwohnen, auch wenn sie davon abgelöst sind, zwei verschiedenen Paaren angehören. Jedes von ihnen hat sich von sich selbst getrennt, aber hinterläßt seine Markierung auf jedem Schuh. Es ist wiedererkennbar, und bei dieser Differenz zwischen den beiden rechten Schuhen und den beiden linken Schuhen kommt es gewissermaßen zu einem Bruch mit dem, was an ihnen deckungsgleich und folglich beunruhigend, hinkend und schielend ist; es verlockt zu einer Wieder-Paarung, die sehr schnell unterbunden wird. 2. Die beiden rechten oder linken Schuhe sind exakt gleich, sie gehören zu zwei (voneinander und von sich getrennten) Paaren, die unter sich nur eine numerische Differenz haben. Man glaubt doppelt zu sehen: zwei perfekt identische Unikate. Eine halluzinogene Fiktion. Weder die paarweise Zusammenstellung, selbst der Vergleich, noch die Wette (*pari*) sind möglich. Denn eine Wette läuft immer darauf hinaus zu *vergleichen*. Wieder ist es nötig, daß eine Differenz es erlaubt. Aber wenn es keine Differenz mehr gibt? Wird man also sagen, wie man es gerade getan hat, daß die Wette unmöglich wird? Oder im Gegenteil: daß nichts mehr zu wetten bleibt? Daß es *nichts mehr gibt* als zu wetten? Im Fall der Schuhe würde das Paar alles in dem Maße arrangieren, wie das Mit-Sein der beiden (vollständigen unvollständigen, Ganz- und Teil-) Individuen eine Differenz nicht unterdrückt, im Gegenteil bewahrt, voraussetzt und absetzt. Diese läuft im Wesentlichen auf eine einzige Orientierung hinaus (es geht hier um die ganze transzendente Ästhetik Kants) und auf eine einzige Orientierung „an einem eigenem Körper“. Der *Vergleich* ist dieser andere Sinn und unter diesen Umständen möglich: keine Wette, mehr.⁹⁵

– Keine Wette mehr?

– Man würde unter diesen Umständen sagen, daß Schapiro, Heidegger und einige andere vor dem Bild auf sehr vernünftige Weise um das Paar gewettet haben? Sie haben das Paar aufs Spiel gesetzt? Und das (keine Wette mehr), um die Risiken der Wette zu vermeiden? Was ihnen nicht gelungen ist, da man mit der Wette des Unbewußten oder dem Unbewußten der Wette rechnen muß, wenn sie lieber wollen. Immer mehr Wetten. So sehr, daß die Falle immer in Verschlingungen läuft, sei es, daß sie laufen machen, laufen lassen oder daß sie paralysieren. Keine Wette mehr, keine Wette. Sie haben

um das Paar gewettet, um den Vergleich, um eine Wette, die die Risiken der absoluten Wette begrenzt, die sich begrenzt und sich selbst zusammenzieht bis dahin, daß sie sich stranguliert; bis dahin, daß sie sich binden, um sich nicht zu absolvieren. Denn das Verzwickte daran ist, daß die absolute Wette niemals das *Disparate* oder das *absolute* Ungerade (*impar*) ausschließen darf. Sie haben folglich wohl oder übel gegen die Möglichkeit der Wette gewettet. Man wird das *disparat* nennen, was das fort: da* der Punktgröße, das Spiel des Ver/schwindens (*dis/paraître*), für die Möglichkeit des Ungleichmachens öffnet. Daß er das Schicksal hat laufen machen und zu einer unmöglichen Wette provoziert hat, das ist es, was vom Coup Van Goghs bleibt: die Genialität seines Unpaars.

– Ich nehme die Spektralanalyse dieses Disparaten wieder auf. Zweite Hypothese folglich der dritten Möglichkeit, zwei rechte oder linke Schuhe, die sich nur in der „Nummer“ unterscheiden. Jeder Schuh ist so der perfekte Doppelgänger des anderen: niemals wird das Paar mehr untersagt sein. Der Doppelgänger ist umso mehr das, was er ist

– Doppelgänger*!

– da er nicht geht. Er geht (paßt) nicht mit (zu) seinem perfekten Doppelgänger. Unanpaßbar: an den anderen, ans Paar, an die Füße, an den Gang.

Hier haben wir das Spektrum/Gespenst. Habe ich die Möglichkeiten davon ausgeschöpft? Vier oder fünf, ich weiß nicht mehr und ich habe die bestimmende Syntax der sekundären Variationen vergessen, ausgelassen, insbesondere diejenige der Größen (*pointures*).

– Aber betrifft diese Spektralanalyse die wirklichen Schuhe oder die Schuhe in der Malerei?

– Diejenigen, die bleiben, entsprechend dem Bleiben, von dem ich gesprochen habe. Das Spektrale der Analyse bestimmt die Unterscheidung zwischen den wirklichen Schuhen und den Schuhen in der Malerei. Es tilgt sie nicht, es bestimmt sie und verdoppelt sie. Die Spektralanalyse würde – in Wahrheit, wie sie sagten, aber auch, indem sie die Wahrheit verdoppelt –

den Bezug der „gemalten“ Schuhe auf die „wirklichen“ Schuhe betreffen. Sie machen kein Paar aus und würden es umso weniger machen, als das Trugbild des Doppelgängers darin eine halluzinierte Perfektion erreichte. Der Bezug der Heimsuchung, der das Unpaare (und folglich das Paar) durchzieht, ist irreduzierbar auf allen Mimetologismus (ich sage nicht auf *mimesis*), der in der Philosophie oder in der philosophischen (das heißt manchmal wissenschaftlichen) Theorie der Malerei herrscht, auf all seine Gegensätze, auf all seine Kategorienpaare. Denn ein Paar geht mit symmetrischen, harmonischen, komplementären und dialektischen Gegensätzen einher, mit einem geregelten Spiel von Identitäten und Differenzen.

– Aber erlaubt das Unpaare (das *Disparate*) nicht, die Wahrheit besser erscheinen zu lassen, die Parität des Paares, den Selbst-Bezug des Paares oder des Pärchens

– das ist nicht genau dasselbe.

– um das Paar besser als solches zu denken?

– zweifellos um besser an seine Reparation zu denken, um zu bandagieren, dort zu verbinden, wo der-die-die Double(s) Bande

– Lassen wir das Spektrum/Gespenst des Ungleichen dort. Wenn man von den Schuhen sprechen will, die – es gibt viele – zum Beispiel Vielheiten von mehr oder weniger unpaaren Paaren bleiben, wie auf jenem anderen Bild Van Goghs (*Drei Schuhpaare*, von denen eins, alle Beschläge nach oben, seine Unterseite zur Schau stellt), dann muß man anzuhalten wissen. Ist das möglich? Das *Disparate* oder *Ungleiche* besteht darin, daß es immer einen Schuh mehr *gibt*, oder weniger, einen dritten oder einen ersten. Wir sprachen von Knut Hamsun, den seine alten Schuhe als „das Phantom eines anderen Ichs“ beeindruckten. Wußte Schapiro, daß Knut Hamsun ebenfalls ein wertvoller Verweis für Heidegger ist? Und daß er da noch einen Identifikationszug zwischen den Korrespondierenden gibt? Hamsun wird zum Beispiel in der *Einführung in die Metaphysik* zitiert. Und zwar einige Seiten vor jener anderen Anspielung Heideggers auf „jenes bekannte Gemälde von van Gogh“, die sehr kurz ist und von Schapiro als Fußnote aufgenommen wird,

der darin zumindest eine Kritik der mimetischen Re-präsentation eines Modells lesen konnte: „Jenes Gemälde von van Gogh: ein Paar derbe* Bauernschuhe, sonst nichts. Das Bild stellt eigentlich nichts dar.* Doch was da ist, mit dem ist man sofort allein, als ginge man selbst am späten Herbstabend beim Verschwelen der letzten Kartoffelfeuer mit der Hacke müde vom Feld nach Hause. Was ist da seiend? [Qu'est-ce qui est là étant: man darf nicht, wie es alle Übersetzungen tun, an dieser Syntax rühren ohne Gefahr zu laufen, das Wesentliche zu verändern] Die Leinwand? Die Pinselstriche? Die Farbflecke?“⁹⁶

Ist es dasselbe Bild wie in *Der Ursprung*? Wie soll man es entscheiden? Das Zitieren Hamsuns durch Heidegger hat keinen direkten Bezug auf das Bild oder auf die Schuhe, wie es der Fall in dem Schapiros. Und dennoch: Es gehört in der *Einführung in die Metaphysik* zur gleichen Bewegung wie die kurze Anspielung auf ein Gemälde Van Goghs, die wir gerade gelesen haben. Es geht darum, die Frage freizusetzen, „was ist das Sein des Seienden?“. Das Gemälde Van Goghs ist eins der Beispiele für das, was da* ist, für das Seiende, für das, was ist, für das, was *präsent* ist, also da*. Es kommt anderen Beispielen verschiedenen Typs nahe, aber denen gemeinsam ist, *da zu sein*, als Seiendes (das Schulgebäude, eine Gebirgskette, das Portal einer romanischen Kirche, ein Staat, und so weiter), aber von denen es schwierig ist zu sagen, worin das Sein des Seienden besteht, das jedesmal erlaubt zu sagen, daß das Seiende ist. Das was als Sein dieses Seienden ist, ist nicht (das Seiende). Ein bestimmter Gedanke, eine bestimmte Erfahrung des Nichts (des Nicht-Seins) wird als Zugang zu dieser Frage des Seins des Seienden wie zur Differenz zwischen dem Sein und dem Seienden gefordert. Man muß hier sehr schnell vorgehen. Dieser Gedanke des Nichts ist der Wissenschaft fremd, die nur mit dem Seienden zu tun hat. Er läuft auf die Philosophie oder auf die Poesie hinaus. Hamsun wird berufen als Dichter, der sich dem Gedanken des Nichts öffnet in jenem „wahre[n] Reden vom Nichts“*, das „immer ungewöhnlich“* bleibt.⁹⁷ Wie für Schapiro ist Hamsun hier der Dichter des Ungewöhnlichen. Das Phantomartige ist nicht weit. Der Bezug, der das Sein vom Seienden abhebt ohne daraus etwas anderes, ein anderes Seiendes zu machen, nur ein Nichts, ein Nicht-Seiendes, das da ist, ohne da zu sein als anwesendes Seiendes, dieser Bezug steht in stillschweigendem Einverständnis mit der Heimsuchung. Die Unheimlichkeit* ist die Bedingung – verstehen Sie dieses Wort, wie Sie wollen – für die Frage des Seins,

für ihr Unterwegs-Sein, insofern sie durch nichts (nicht) passiert. In *Sein und Zeit** wird die Erfahrung, die das Anwesen* an das Abwesen* bindet unheimlich* genannt.

– *Ousia* und *gramme*, wo dieser Abschnitt als Motto vorangestellt ist, spricht auch von einem *Pflock des Wesen*.

– Und es gibt im Zitat Hamsuns durch Heidegger ein „Loch“*, das „nicht einmal ein Loch“ ist, wie jenes Loch* Kants, das in *Das ohne des reinen Einschnitts*, mit und ohne Kant, dazu führte, ein *ohne ohne Mangel*, „ohne Negativität und ohne Bedeutung“ zu denken, ein nicht negatives *nicht ohne*. Sieht man diese *nicht ohne* oder ein anderes in diesen Schuhen? Es gibt nicht einmal ein Loch in ihnen.

– Hier haben wir Hamsun, zitiert durch Heidegger. Ist es ein anderer als derjenige, von dem das *Stilleben* Schapiros heimgesucht ist? Er spricht von zwei Ohren, vielleicht von einem offensichtlich unablösbaren Paar Ohren, dessen Doppelgänger-Sein aber der Stereophonie des Leeren erlaubt, sich vernehmen zu lassen. Ein Gemurmel ohne Ursprung, ist das Nichts da, ohne da zu sein. Nicht einmal ein Loch. Man muß zwischen seinen Ohren sitzen – wie ist das möglich? –, um zu hören: „Der Dichter sagt: ‚Er sitzt hier mitten zwischen seinen Ohren und hört die wahre Leere. Ganz komisch, ein *Hirngespinnst*. Auf dem Meer (A. ist früher viel zur See gefahren) rührt sich (doch) etwas. und dort *gab es* einen Laut* [Laut*: zwischen dem Geräusch und der Stimme], etwas Hörbares, einen Wasserchor. Hier – trifft Nichts auf Nichts und ist *nicht* da*, ist nicht einmal ein Loch. Man kann nur ergebungsvoll* den Kopf schütteln.“⁹⁸

– Ich komme verspätet zurück, ich mußte Sie unterwegs verlassen. Hat man meine erste Frage beantwortet? Wer hat gesagt – ich erinnere mich nicht mehr –, „Es gibt keine Gespenster (*fantômes*) in den Gemälden Van Goghs, keine Visionen, keine Halluzinationen. Das ist die brennendheiße Wahrheit . . .“?

– Artaud protestierte dort gegen eine andere Art, Van Gogh zum Selbstmörder zu machen (*Van Gogh der Selbstmörder durch die Gesellschaft*). Diese

Behauptung von Phantomen oder Halluzinationen wäre ein Manöver der Gesellschaft, die ihre psychiatrische Polizei beauftragt

– aber jemanden zum „Selbstmörder“ machen, heißt das, ihn als Phantom wiederkehren oder ihn bleiben lassen, als Phantom, wo er ist, alles in allem ziemlich gut begraben und nur noch über seine Schritte (*pas*) verfügend? Kein/Schritt des Revenant. Kein Name.

– Es geschieht in seinem Namen, daß sich Van Gogh ergibt.⁹⁹

– Schapiro zufolge *hat* sich Van Gogh (alias J.-C.) in seinem Schuhen selbst *wiedergegeben*. In einem Selbstporträt gibt man sich selbst wieder. Sich selbst. Man müßte das Problem des Narzißmus an das des Fetischismus anschließen und das ganze, *an der Basis*, wiederaufnehmen. Wir wären damit noch nicht am Ende.

– Aber er(wieder)geben hat in den beiden Redewendungen nicht den gleichen Sinn: sich in der Malerei wiedergeben und sich etwas selbst zurückgeben, sich leisten

– hier seinen Kopf,¹⁰⁰ oder sein Ohr oder seine Schuhe. Sich irgendwohin begeben (*rendre*) wäre ein dritter Sinn, derjenige genau der Schuhe. Und sich jemandem ergeben wäre, für den, der sich in einer Übergabe ausliefert, ein vierter Sinn. Van Gogh hat seine Schuhe zurückgegeben, er hat seine Schuhe zurückgegeben, er hat sich in seinen Schuhen wiedergegeben, er hat sich mit seinen Schuhen wiedergegeben, er hat sich seinen Schuhen ergeben, er hat sich seine Schuhe zurückgegeben. Alle Bedeutungen verknoten und entknoten sich im Schnürband dieser Syntax.

– All diese Schuhe bleiben da, als Saldo, man kann unter diesen Umständen vergleichen, paarweise zusammenstellen, unpaarig machen, auf das Paar wetten oder nicht. Die Falle ist die Fatalität der Wette. Die Logik des *Disparaten*. Man kann auch versuchen, die Falle zu kaufen und sie mit nach Hause nehmen, wie einen Tribut, oder so wie man glaubt, etwas auf den Sohlen gemalter Schuhe davonzutragen. Alle diese Schuhe bleiben da – denn er hat davon viele gemalt und dem „kein Idiom“ zum Trotz, man

möchte gern den äußerst einzigartigen Grund dieser Beharrlichkeit nachgeben lassen: was machte er eigentlich? – als ein nicht anzueignender Tribut. Wird ein Phantom zugeschrieben? Kann man sagen „das Phantom von“, wenn man nicht sagen kann: die Schuhe von? Es gibt keine Gerechtigkeit der Verteilung für diesen Tribut. Die Schuhe sind immer offen für das Unbewußte des anderen. Leihweise, entsprechend einer anderen Topik oder der Topik eines anderen. Leihweise, als Saldo, zur Versteigerung, als Los, zu nehmen wie man kann, aber niemals zu besitzen und noch weniger zu bewahren. Allein zurückzugeben, wenn man glaubt, sie zu haben, und dem Glauben nach zu geben, wenn man sie nicht hat. Wenn Artaud gegen die Gespenster protestiert

– Vorsicht. Er protestiert im Namen einer bestimmten Wahrheit, ohne Subjekt, ohne Objekt, die mit einer Musik übereinstimmt, die oft in seinem Text wiederkehrt (trotz seiner „Präferenz“, aufgrund ihrer, Van Gogh wäre ein „großartiger Musiker“). Man findet darin alle Motive unserer Korrespondenz verschlungen. Aber ein Motiv, was ist das? Und der offensichtliche Ausschluß der Gespenster, dieser hier und nicht jener dort, ist allein dazu bestimmt, die beunruhigende Befremdlichkeit, die „Empfindung okkulten Befremdlichkeit“ zurückkehren zu lassen. Hören Sie der Malerei zu. Sie „entlaust“ uns, nach Artaud, von der „Obsession“, zu „bewirken, daß die Objekte andere sind“, „endlich zu wagen, das Risiko der Sünde *des anderen* einzugehen . . .“. Hören Sie der Malerei zu: „Nein, es gibt keine Gespenster in den Gemälden van Goghs, kein Drama, kein Subjekt, und ich behaupte sogar, kein Objekt – denn was ist das Motiv an sich?

Wenn nicht so etwas wie der Eisenschatten der Motette einer unbeschreiblichen antiken Musik, wie das Leitmotiv eines an seinem eigenen Sujet verzweifelten Themas.

Es ist nackte und reine Natur, so gesehen, wie sie sich enthüllt, wenn man sich ihr genügend zu nähern vermag.

[. . .]

Und ich weiß von keiner apokalyptischen, hieroglyphischen, gespensterhaften oder pathetischen Malerei, die mir solch ein Gefühl okkulten Erdrosseltheit vermittelt, eines Kadavers von unnützem Hermetismus, dessen Kopf geöffnet ist und der auf dem Richtblock sein Geheimnis von sich gibt.“¹⁰¹

– Man müßte also wieder „zurückgeben“, indem man sich trennt. Und selbst, indem man fallen läßt.

– Dieses Geheimnis zurückgeben, das dennoch direkt dem Buchstaben nach lesbar ist, „unnützer Hermetismus“ des kryptischen Restes.

– Aber die Trennung ist an sich schon, im Wort, im Buchstaben, im Paar, die Öffnung des Geheimnisses. Der Name zeigt es an. Man müßte also dieses schon lesbare Geheimnis als einen Rest an unnützer Chiffre zurückgeben.

– Man muß nichts zurückgeben. Allein auf die Falle wetten, wie andere auf eine Bibel schwören. Es wird zu wetten geben. Das gibt um zurückzugeben. Wiederherzustellen.

– Das ist gerade fortgegangen.

– Das kommt zurück vom Fortgehen.

– Das ist gerade wieder fortgegangen.

ANMERKUNGEN DES ÜBERSETZERS

Passe-Partout

- 1 In seiner primären Bedeutung bezieht sich dieser Ausdruck auf den auch im Deutschen unter dieser Bezeichnung bekannten Wechselrahmen, der, aus Papier oder Pappe gefertigt, in der Mitte eine Öffnung für das gerahmte Bild hat. Daneben bezeichnet ein „Passepartout“ aber auch einen Nachschlüssel, der für alle Schlösser paßt. In diesem Sinne läßt sich der französische Ausdruck auch verbal lesen, als das, „was überall durchkommt“, „bei jeder Gelegenheit paßt“.
- 2 DERRIDA kommt hier auf das idiomatische Grundproblem des Gesamttitels zu sprechen: *en peinture*, was durchgängig als „in der Malerei“ wiedergegeben wird, bedeutet zugleich „als Malerei“ (im Sinne von: „im Medium der Malerei“) oder adjektivisch schlicht „gemalt“. Man müßte im Deutschen eigentlich sagen „in Malerei“, so wie man sagt, man übe sich „in Malerei“, was jedoch nicht für alle Fälle der hier ausgespielten Redeweise geht. Derrida bezieht sich ausdrücklich auf eine Briefstelle Cézannes, die in den meisten deutschen Übersetzungen fälschlich, das heißt auf eine die Pointe des medialen Bezugs verfälschende Weise, als „die Wahrheit über die Malerei“ wiedergegeben wird.
- 3 Die ganze Einleitung ist gewissermaßen auf dem Spiel mit der eminenten Mehrdeutigkeit dieses französischen Begriffs *trait* aufgebaut. Als gleichsam Interlinearversion wird im Folgenden der deutsche Begriff „Zug“ (von „ziehen“) benutzt, Derrida kommt jedoch bald auf die bei HEIDEGGER zu findende Begrifflichkeit von „Riß“ zu sprechen. In Kombinationen wie *trait d'esprit* kommt aber auch die Bedeutung von „Einfall“ zum Tragen, und nicht zuletzt verweisen Ausdrücke wie *trait d'union* („Bindestrich“) und *trait d'opposition* („Trennungsstrich“) auf die für die Malerei entscheidende Bedeutung von „Linie“/„Strich“.
- 4 DERRIDA bezieht sich hier auf die von AUSTIN und SEARLE vertretene Sprechaktheorie, die vor allem von der Unterscheidung der *constativa* (allgemeiner Aussagen)

dem folgenden Text GENETS montiert sind: Jean GENET, Das Totenfest, Reinbek 1976, 19 f.

- 50 GENET, Das Totenfest, 17.
- 51 Ebenda 19.
- 52 Ebenda 20.
- 53 Ebenda 22.
- 54 DERRIDA, Fors, 44 f.
- 55 Das lateinische Wort *fuit* bedeutet „es war“, es läßt sich aber auch als die 3. Person Singular Präsens des französischen Wortes *fuir* („fliehen“) lesen.
- 56 Als idiomatischer Ausdruck gelesen bedeutet *feu* (eigentlich „Feuer“) „selig (sei)“ (vgl. DERRIDA, Feu la cendre/Feuer und Asche, Berlin 1988).
- 57 Der französische Begriff *foyer* (vgl. Anmerkung 9) bedeutet „Herd“ sowohl im Sinne von „Heim“ wie in dem von Mittelpunkt (was sich noch in Ausdrücken wie „Brandherd“, „Unruheherd“ etc. findet). Vgl. dazu auch: Michael WETZEL, Zur Übertragung, in: DERRIDA, Feuer und Asche, 64.
- 58 Zum Unterschied der Geschlechter von *cartouche* vgl. Anmerkung 2.
- 59 Der auf Gräbern als Inschrift sich findende Ausdruck *ci gît* besagt: „Hier ruht . . .“
- 60 DERRIDA spielt hier mit den Anfangsbuchstaben des Namens von TITUS-CARMELO.
- 61 In der Radiotechnik bezeichnet *parasiter* auch das Überlagern durch Störgeräusche.
- 62 Als lateinisches Wort gelesen bedeutet *core* „Herz“, im Französischen ergibt sich jedoch die Assonanz mit *corps*, „Körper“.
- 63 Das französische Wort *tombe* kann als das Verb *tomber* („fallen“) oder als Substantiv („Grab“) gelesen werden.
- 64 Martin HEIDEGGER, Die Sprache, in: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1965, 28.
- 65 Zu dieser Differenz von *missile* und *missive* vgl. DERRIDA, No Apocalypse not now, in: Apokalypse, Wien – Graz 1985.
- 66 *laisse* bedeutet „Leine“ bzw. läßt sich das Wort auch als Imperativform von *laisser* lesen: „laß!“
- 67 Das Wort *lais* ist eine alte Form von *legs* („Erbe“, „Vermächtnis“).
- 68 Vgl. hierzu den ersten Aufsatz Parergon weiter oben.

Restitutionen

- 1 Der Originaltitel: *RESTITUTIONS de la vérité en peinture* versteht sich nicht unbedingt als „ein“ Ausdruck. Um die auch typographisch nahegelegte Trennung in Ober- und Untertitel beizubehalten wurde für die Übersetzung der Genitiv mit von gewählt, der eine eigenständige Aussage der zweiten Zeile erlaubt. Das lateinische Wort „Restitution“ wurde – im Gegensatz zu der im folgenden Text öfters eingedeutschten Verbform – beibehalten, um alle für die Argumentation gleichermaßen tragenden Bedeutungsaspekte, von der „Rückerstattung“ bis zur „Wiedergutmachung“

und „Wiedereinsetzung“ zu repräsentieren, wie sie ja gleichermaßen in dem lateinischen Terminus *restitutio ad integrum* mitschwingen. Der Ausdruck *en peinture* ist als lautliche Anspielung zu *en peinture* zu verstehen, was etymologisch darin Wiederhall findet, daß das Wort *peinture* sich aus *pointure* im Sinne von Punktierung mit einem einem spitzen Griffel ableitet.

- 2 Im Original *appareiller*, was neben der maritimen Bedeutung „ablegen“/„auslaufen“ auch „zusammenstellen“, „vereinigen“, „paaren“ heißt.
- 3 Das französische Substantiv *détachement* und das entsprechende Verb *détacher* spielen im folgenden Text die ganze Bandbreite ihrer Bedeutungen aus: vom rein technischen „ablösen“, „losbinden“, „aufschnüren“, über: „abtrennen“, militärisch: „abkommandieren“, „abordnen“, zum übertragenen Gebrauch als: „hervorheben“, „hervortreten lassen“ (woraus sich das Adjektiv: *détaché* = „einzeln“, „lose“, „für sich“ ergibt, das übertragen dann „gleichgültig“ bedeutet).
- 4 Man beachte hier die Differenz zwischen *revenir à* („hinauslaufen auf etwas“ „jemandem zukommen“ „jemandem gehören“) und *en revenir à* („auf etwas zurück-“, „herauskommen“).
- 5 Dieser Begriff spielte bereits im Adami-Aufsatz eine wichtige Rolle, wobei er dort vor allem auf die Konnotation der „Notenlinie“ anspielte. Hier hat das Verb *porter* semantischen Vorrang, weshalb die übertragene Wiedergabe durch „Bedeutung“ der durch „Tragweite“ Platz machen muß. In dem Ausdruck *à la portée* kann es auch heißen: „in Reichweite.“
- 6 Übertragen kann *détournement* auch „Unterschlagung“ heißen.
- 7 Im Original heißt es *stance*, was ursprünglich (vgl. das lateinische Wort *stare* = „bleiben“) auch „Aufenthalt“ bedeutet (vgl. die etymologische Ableitung in: Giorgio AGAMBEN: Stanze, Paris 1981).
- 8 Die Begriffe „Zeug“, „Erzeugnis“ und „Produkt“ werden in der französischen Heidegger-Übersetzung alle mit *produit* wiedergegeben.
- 9 Das französische Verb *regarder* „ansehen“, „schauen“ kann auch heißen: „angehen“, „betreffen“.
- 10 *signifiant* auch: bedeutend/Bedeutendes bzw. signifikant/Signifikant.
- 11 *Marche* heißt außer „Marsch“ im militärischen und auch musikalischen Sinne primär: „Gang“, „Lauf“, darüber hinaus: „Ablauf“, „Fortgang“ und auch: „Treppenstufe“.
- 12 In historischem Sinn hat das Wort *marche* auch die Bedeutung: „Grenzmark(ierung)“.
- 13 Es handelt sich im ersten Fall um den Titel *Marges de la philosophie*, Paris 1972 (Randgänge der Philosophie, Wien 1988), im zweiten Fall um den Aufsatz „Pas“ (in: *Parages*, Paris 1986), wobei natürlich daran erinnert sei, daß DERRIDA durchgängig bei diesem häufig benutzten Begriff mit der Doppeldeutigkeit als zugleich Negation (= „nicht“) und als Substantiv (= „Schritt“) spielt.
- 14 Vgl. den Gebrauch des Begriffs im vorstehenden Essay „Kartuschen“.
- 15 DERRIDA spielt hier mit der etymologischen Bedeutung von „subjektiv“ = „unterworfen“.

- 16 Es handelt sich hier um den zweiten, MALLARMÉ gewidmeten Aufsatz in: *La dissémination*, Paris 1972.
- 17 Im Original heißt es: *la syntax du point et du pas*.
- 18 Anspielung auf den Titel eines Aufsatzes von Kant (1786): „Was heißt: sich in Denken orientieren“.
- 19 Sigmund FREUD, Einführung in die Psychoanalyse, Studienausgabe, hg. von Alexander MITSCHERLICH, Angela RICHARDS und James STRACHEY Band 1, Frankfurt 1969, 159 – 177.
- 20 Sándor FERENCZI, Sinnreiche Variante des Schuhsymbols der Vagina, in: *Internationale Zeitschrift für (ärztliche) Psychoanalyse*, 4, Wien 1916 – 1917, 112 f.
- 21 Man denke daran, daß im Französischen das Wort „Schuh“ weiblich ist.
- 22 Sigmund FREUD, Über den Traum, Gesammelte Werke, hg. von Anna FREUD und Marie BONAPARTE, Band 2/3, London 1942, 698.
- 23 DERRIDA verweist hier auf seine einschlägigen Arbeiten zu den genannten Autoren, das heißt, im einzelnen, zu GENET: Glas, Paris 1974; zu PONGE: Signéponge, Paris 1988 (Buchausgabe); und zu BLANCHOT die Aufsatzsammlung: *Parages*, Paris 1986.
- 24 DERRIDA spielt hier auf seinen Aufsatz über LACANS Interpretation von PS „Der entwendete Brief“ an, dessen Titel mit dem Doppelsinn des Begriffs *facteur* als „Briefträger“ sowie als „Faktor“ spielt (deutsch: Der Facteur der Wahrheit, in: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits, 2. Lieferung, Berlin 1987).
- 25 Man beachte hier den Doppelsinn von *commun* als „gemein“, „gewöhnlich“ und „gemeinsam“ (vgl. *sensus communis*).
- 26 Zur Bedeutungsvielfalt von *remettre* sei nur auf die Hauptunterschiede zwischen: „wieder hinsetzen“/„wieder anlegen“, „übergaben“, „wiederherstellen“, „wiedererkennen“, „vergeben“ und „verschieben“ hingewiesen, wobei gerade im Kontext HEIDEGGERS der räumliche Sinn von „wieder-her-stellen“ als ein „wieder an einen Ort stellen“ nicht vergessen werden darf.
- 27 Im Original *rets*, was „Netz“, „Garn“ (im Sinne von „umgarnen“) bedeutet, hier aber unter Wahrung der Assonanz im Französischen mit den nachfolgenden Wörtern *revenir* und *remettre* durch das ebenfalls „festhalten“ bedeutende Wort „Widerhaken“ übersetzt worden ist.
- 28 So wie bei dem französischen Ausdruck für „Überfluß“ nämlich *par-dessus le marché* (vgl. Anmerkung zum Titel des zweiten Aufsatzes der vorliegenden Sammlung), so spielt natürlich auch hier ein ökonomischer Sinn mit.
- 29 Auch dieser Begriff ist hier durchaus im ökonomischen Sinne einer Kontobelastung (im Original: *soldé*) zu verstehen.
- 30 *Pas* bezieht sich hier auf DERRIDAS Text über BLANCHOT in: *Parages*.
- 31 Der Begriff, der sich aus der Negation von *appareiller* (vgl. Anm. 2) herleitet, bedeutet „ungleich“ im Sinne von „einzeln“, „kein Paar bildend“, „aus einer Reihe oder Einheit herausfallend“, „unvollständig“, „abgetrennt“.
- 32 Im Original: *ils me regardent*, was „anschauen“ und „angehen“ heißt.

- 33 Wortspiel mit dem Wort *percevoir*, das, im Sinne der vorhergehenden Scheck-Metaphorik auch „erheben“, „einziehen von Geldern“ bedeutet.
- 34 Martin HEIDEGGER, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Frankfurt am Main, 1950, 20.
- 35 Das französische Wort *dessous* hat die adverbiale Bedeutung „unten“, „darunter“, „daneben“ aber eine Fülle von substantivischen Bedeutungen: „Unterteil“, „Kehrseite“, „Untersatz“, „Unterwäsche“, im Plural „Hintergründe“ (einer Affäre) und in der Malerei „Untermalung“.
- 36 Das französische Wort *bas* kann neben der substantivischen Bedeutung „Strumpf“ aber auch „unten“ bedeuten, was wieder an den Leitbegriff *dessous* anknüpft.
- 37 *Chaussée* bedeutet „Chaussee“, „Fahrweg“ als Substantiv; das Partizip, wörtlich „beschuh“, hat im übertragenen Sinne auch die Bedeutung von „passend“.
- 38 Die Originalversion *les bas de la langue* kann hier auch „die Niederungen der Sprache“ heißen.
- 39 HEIDEGGER, Der Ursprung, 21.
- 40 Ebenda und f.
- 41 Ebenda 12.
- 42 Ebenda 13.
- 43 Im Original heißt es *parole*, was beides, „Wort“ im Sinne von „Stimme“ und „Sprache“ im Sinne von „Rede“ bedeutet.
- 44 HEIDEGGER, 62
- 45 Ebenda 43, 44.
- 46 Es handelt sich hier um den Namen der Zeitschrift, in der dieser Aufsatz zum ersten Mal veröffentlicht wurde (siehe Vorbemerkung).
- 47 Heidegger, 25.
- 48 Vgl. Philippe LACOU-LABARTHE, Typographie, in: Silviane AGACINSKI/Jacques DERRIDA/Sarah KOFMAN/Philippe LACOU-LABARTHE/Jean-Luc NANCY/Bernard PAUTRAT, *Mimésis des articulations*, Paris 1975, 165 ff.
- 49 HEIDEGGER, 18.
- 50 Ebenda.
- 51 Das Fremdwort „Striktur“ wird hier dem Französischen entsprechend übernommen. In der medizinischen Terminologie bezeichnet es eine Verengung von Körperkanälen. Es hat im vorliegenden Kontext aber vor allem die Funktion einer Substantivbildung zum Adjektiv „strikt“ oder auch zum Verb „(re)stringieren“ und wird entsprechend dem affinen Begriff „Struktur“ zu den Formen „Strikturierung“ und „Destrikturierung“ weitergebildet.
- 52 HEIDEGGER, 19.
- 53 Was auch „Strumpf“ heißen kann (vgl. Anmerkung 36)
- 54 Im Original heißt es: *se faire du reste cadeau*, was unter Berücksichtigung der idiomatischen Bedeutung des Ausdrucks *du reste* auch heißen kann: „sich überdies beschenken“.
- 55 Vgl. HEIDEGGER, 10 f.

- 56 Ebenda, 22.
- 57 Das französische Verb *déchausser* bezeichnet auch das Lockern von Zähnen im Fleisch.
- 58 Was auch „Wucher“ heißen kann.
- 59 HEIDEGGER, 25 f.
- 60 Im Kontext des angedeuteten Schuldzusammenhangs läßt sich dieser Begriff hier auch als „Frist“ lesen.
- 61 Vgl. HEIDEGGERs Beitrag zur Festschrift für Ernst JÜNGER, der ursprünglich „Über Die Linie“ gelautet hatte und dann unter dem Titel „Zur Seinsfrage“ in „Wegmarken“ (Frankfurt 1967) erschien.
- 62 *Touche* bedeutet nicht nur „Berühren“ sondern im übertragenen Sinne auch „Pinselstrich“ und schließlich auch „stilistische Manier“.
- 63 HEIDEGGER, 22.
- 64 Ebenda. 23.
- 65 Der im deutschen Wort hier gegebene Doppelsinn wohnt auch dem französischen Original bei: *s'enfoncer* heißt nämlich nicht nur „tief eindringen“, sondern auch „untergehen“, „sich ruinieren“.
- 66 HEIDEGGER, 23.
- 67 Ebenda 24 f.
- 68 DERRIDA spielt hier mit der durch die französische Vorsilbe *dé* angezeigten Negation des Wortes *taille* („Schnitt“, „Größe“). *De-tailliert* ist hier also im Sinne von „größenlos“ zu verstehen.
- 69 Das Originalwort *parti* bedeutet in erster Linie „Partei“, übertragen dann „Meinung“, militärisch auch „Streiftrupp“.
- 70 HEIDEGGER, 22.
- 71 Ebenda.
- 72 Im Original heißt es: *argument-de-la-gaine*, wobei *gaine* „Hülle“, „Hülse“, „Scheide“ im biologischen Sinne heißt, aber auch „Futteral“, „Mantel im technischen“.
- 73 HEIDEGGER, 22.
- 74 Ebenda.
- 75 Das französische Wort *indécrottable* leitet sich aus *crotte* ab, „Kot“, „Kötel“.
- 76 Der französische Originalausdruck *portée* läßt (in Erinnerung an die Wendung *avoir quelque chose à sa portée*, „etwas zur Hand haben“) auch an HEIDEGGERs Begriff der „Zuhandenheit“ denken.
- 77 In Frankreich werden Schecks in Heftform ausgegeben, wobei das auszufüllende Scheckformular von seinem im Heft verbleibenden Kontrollabschnitt abgetrennt werden muß.
- 78 Im Original heißt es *entre-deux bande*, was die Bedeutung quasi verdoppelt, da bereits *entre-deux* in der Schneiderei ein aus Spitze oder Stückerlei gebildetes Band bezeichnet, das den Stoff abschließt.
- 79 DERRIDA bezieht sich auf das Eröffnungsbild seines Aufsatzes: *Der Facteur der Wahrheit*, in: *Die Postkarte*.

- 80 Die idiomatische Wendung *en connaissance de cause* wird einfach auch übersetzt durch „genau wissen (was man macht, tut und so weiter)“.
- 81 Das französische Wort *ressentir* läßt hier die Assoziation an „Ressentiment“ mitschwingen.
- 82 HEIDEGGER, 23.
- 83 Vgl. Erwin PANOFSKY, *Jan van Eyk's Arnolfini Portrait*, in: *Burlington Magazine*, 64, 1934, 117 – 127.
- 84 DERRIDA spielt hier auf seinen Aufsatz „*La pharmacie de Platon*“ an; in: *La dissémination*, Paris 1972.
- 85 HEIDEGGER, 23.
- 86 Im Theater bezeichnet diese Wendung *jouer les utilités* das Spielen von Nebenrollen, sie kann aber auch ganz buchstäblich gelesen werden: „die Dienlichkeiten ausspielen“.
- 87 HEIDEGGER, 35.
- 88 DERRIDA spielt hier in einer idiomatischen Wendung wieder auf die buchstäbliche Szene der Füße an, denn im Französischen heißt es: *au pied de la lettre*.
- 89 DERRIDA wiederholt an dieser Stelle noch einmal den letzten Satz des Zitats auf deutsch, was hier in der Übersetzung weggelassen werden kann.
- 90 Das französische Adjektiv *spectrale* hat auch die Bedeutung von „gespenstisch“. Es kann also auch heißen: „Gespensteranalyse“.
- 91 Das französische Original *revenant vivant au mort* läßt entsprechend der substantivischen oder partizipialen Lesart mehrere Übersetzungen zu: „Ein im Tode lebendiger Revenant“, oder: „Lebendig auf den Tod hinauslaufend“.
- 92 Vgl. DERRIDA, *Der Facteur der Wahrheit*, 220.
- 93 Beide Formen im Französischen (*dévisageant* und *dévisagé*) sind vom selben Verb *dévisager* abgeleitet, das nämlich „genau, scharf mustern“ und „das Gesicht zerkratzen“ bedeutet.
- 94 Das französische Verb *aller* hat neben der populären Bedeutung von „gehen“ (in Ausdrücken wie „es geht mir gut“) immer auch den Nebensinn von „passen“.
- 95 Die französische Kurzform *plus de pari* ist absolut unentscheidbar zwischen „keine Wette mehr“ und „mehr Wette“. Aber auch im deutschen angefügten „mehr“ steckt diese Doppeldeutigkeit, Aus diesem Grunde wurde es hier durch ein Komma hervorgehoben.
- 96 HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1953, 27.
- 97 Ebenda 20.
- 98 Ebenda 20 f.
- 99 Der französische Satz *c'est à son nom que se rend Van Gogh* kann auch heißen: „Es ist sein Name, dem sich Van Gogh ausliefert“.
- 100 Der französische Ausdruck *se payer la tête* heißt auch: „sich lustig machen“.
- 101 Antonin ARTAUD, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, München 1977, 35 f.

„17 Beispiele für die Veränderung einer Sphäre“ – <i>Neunte Veränderung</i> , 1971, Bleistift auf Papier, (Private Sammlung Liège)	297
„Der Gebrauch des Notwendigen“ – <i>Lachesis IV</i> , 1972, Bleistift auf Papier, (Sammlung F. und J. Choay, Paris)	298
„Der Gebrauch des Notwendigen“ – <i>Léon, der gehörnte Emir eines Felsens, Reim, Weihnachten</i> , 1972, Bleistift auf Papier, Louisiana Museum, Humlebaeck, Dänemark	298
„H. I. O. X“ – <i>O</i> , 1973, Bleistift und Kollage auf Papier, (Sammlung S. und Z, Mis, Brüssel)	299
„Demontage“ – <i>Demontage VI</i> , 1972, Bleistift und Kollage auf Papier, (Private Sammlung Paris)	299
„15 lateinische Einschnitte“ – <i>Lukrez</i> (Detail), 1973, Bleistift auf Papier (Private Sammlung Liège)	300

(Photos André Morain von 8 bis 14)

Restititionen

Vincent VAN GOGH: <i>Alte Schuhe mit Schnürbändern</i> , 1886, Amsterdam, National- museum Vincent Van Gogh (Photo des Museums)	305
Vincent VAN GOGH: <i>Stilleben</i> (Korb mit Orangen und Zitronen, Zweigen, Hand- schuhen), Arles 1889, Upperville (Virginia), Sammlung Mellon (Photo MACULA)	319
Vincent VAN GOGH: <i>Bäuerin von Brabant</i> , 1885, Amsterdam, Nationalmuseum Vincent Van Gogh (Photo des Museums)	329
Vincent VAN GOGH: <i>Die Schuhe</i> , Paris 1887, Baltimore, Museum of Art (Photo MACULA)	339
Vincent VAN GOGH: <i>Die Schuhe</i> , Paris 1886–1887, Brüssel, Sammlung Schumacher (Photo MACULA)	339
Vincent VAN GOGH: <i>Drei Paar Schuhe</i> , 1886–1887, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, Harvard University, Sammlung M. Wertheim (Photo des Museums)	361
René MAGRITTE: <i>Das rote Modell</i> , 1935, Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou (Photo des Museums) © A. D. A. G. P.	367
René MAGRITTE: <i>Die Philosophie im Boudoir</i> , 1947, Private Sammlung, Washington (Photo X), © A. D. A. G. P.	368
René MAGRITTE: <i>Der Wahrheitsbrunnen</i> , 1936, New York, Sammlung Davlyn Galleries (Photo X.)	369
Vincent VAN GOGH: <i>Stilleben</i> (Flaschen, Vasen, Holzschuhe), Nuenen 1884, Utrecht, Stichting Museum van Baaren (Photo MACULA)	384
Vincent VAN GOGH: <i>Stilleben</i> (Kohl, Holzschuhe und so weiter), Den Haag 1881, Amsterdam, Nationalmuseum Vincent Van Gogh (Photo des Museums) . .	384

René MAGRITTE: <i>Der Schlüssel der Gedanken, Der Mond</i> (Detail), 1930, Private Sammlung, (Photo X.) © A. D. A. G. P.	387
Richard LINDNER: <i>The Shoe</i> , 1976–1977 (Photo Gallerie Maeght) © A. D. A. G. P.	389
Jan VAN EYCK: <i>Portrait der Eheleute Arnolfini</i> , 1434, London, National Gallery (Photo des Museums)	406
Vincent VAN GOGH: <i>Die Schuhe</i> , Arles August 1888, New York, Sammlung Kramarsky Trust Fund (Photo MACULA)	334