

Entscheidender Mechanismus: vom agentiellen Schnitt zum *Dazwischen* der Bilder

Für die intraaktive Entstehung von begrenzten und über Eigenschaften beschriebenen Bildern sieht Barad einen grundlegenden Mechanismus. Dieser besteht darin, dass die sogenannte „*agentielle Abtrennbarkeit*“¹ der Bilder in Kraft gesetzt wird. Durch die „umfassendere[] materielle[] Anordnung, deren ‚Teil‘ ‚wir‘ sind“² (und nicht durch Subjekte mit einem Willen) vollzieht sich schließlich der „*agentielle Schnitt*“³, der die Bilder aus ihrer „vorgegebenen ontologischen (und semantischen) Unbestimmtheit“⁴ löst. So erzeugen die unterschiedlichen agentiellen Schnitte „produktive und kreative Spannungen“⁵ sowie verschiedene Bilder.⁶

Auch in der Gestaltung des Katalogs zu *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon* sind Schnitte eine zentrale Praxis. Der Grafiker Indrek Sirkel scheint das Ausschneiden der Bilder mit einer bemerkenswerten Entscheidlichkeit durchzuexerzieren. Dennoch ist dieses konsequente Eingreifen des Grafikers nur ein Teil einer umfangreichen materiell-apparative Anordnung.⁷ Es setzt die fotografischen Aufnahmen und ihre Verfahren voraus, etwa verschiedene Kameras, Objektive zum Wechseln, Stativen, Filter, Beleuchtungsequipment. Außerdem ist er – im Sinne einer materiell-apparative Anordnung – angewiesen auf Bildbearbeitungs- und Textverarbeitungsprogramme, Techniken des Druckens, Schneidens und der Buchbindung, um nur einige Aspekte zu nennen. Nur in dieser materiell-apparative Anordnung konnte sich der Schnitt vollziehen als ein Prozess, an dem der Grafiker maßgeblich beteiligt war, den er aber nicht steuern oder gar beherrschen konnte.

In diesem Sinne lässt sich der *agentielle Schnitt* zwischen Bildern über den Hauptteil des Ausstellungskatalogs veranschaulichen. Der Schnitt zwischen Subjekt und Bild deutet sich überdies in der vorangestellten Dokumentation der Ausstellungseröffnung an (Abb. 8). Sie ist durch ein anderes, dünnes und mattes Papier abgesetzt und besteht aus ganzseitig aufgezogenen Fotografien von der Veranstaltung. Diese fotografischen Aufnahmen zeigen Samara Scotts Bodenarbeit *Still Life* (2014). Es handelt sich um einen großformatigen Teppich, der mit Alltagsmaterialien bemalt wurde. Die Materialien im Einzelnen aufzuzählen, könnte wohl einer „shopping list of everyday

1 Barad 2017, S. 20.

2 Ebd., S. 89.

3 Ebd., S. 20.

4 Ebd.

5 Barad [1996] 2015, S. 49.

6 Vgl. Barad 2017, S. 82.

7 Innerhalb von materiellen Anordnungen legt Karen Barad einen besonderen Fokus auf die Rolle von Apparaten. Ihre Erörterungen zu Apparaten sind für mein Interesse ein Nebenschauplatz, sodass ich sie an dieser Stelle lediglich sprachlich markierend beschreibe. Für eine kompakte Zusammenfassung ihrer Thesen zum Apparat siehe darüber hinaus ebd., S. 31f.



8. → Indrek Sirkel, zwei Seiten aus dem Katalog zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen ist jeweils: Samara Scott, *Still Life*, 2014.

materials“ entsprechen, „that can be picked up from any British supermarket, pharmacy, or pound shop“.⁸ Dieser mit Haushaltsmaterialien bearbeitete Teppich nun wurde betreten durch die Besucher:innen und Redner:innen der Vernissage. Es sind ihre Schuhe, Hosen, Röcke, Strumpfhosen, manchmal auch Oberteile zu sehen. Auf den Fotos nehmen zum Teil deren Füße und Beine einen breiteren Raum ein, zum Teil beansprucht das Teppichstillleben mehr Platz. Subjekt und Bild erscheinen damit als gleichwertige Elemente, deren Verhältnis durch den Katalog jeweils unterschiedlich bestimmt wird.

In Bezug auf diese Verhältnisbestimmung wendet sich Karen Barad gegen die Vorstellung von einem „*inhärente[n]/ natürlich vorkommende[n]/ starre[n]/ universelle[n]/ Cartesianische[n]* Schnitt“.⁹ „[N]icht fest“ sei der Schnitt zwischen Subjekt und Bild, was jedoch weder bedeutet, dass er nicht existiert, noch heißt, dass er zufällig oder beliebig wäre. Sie führt aus:

[Denn] sobald ein Schnitt vorgenommen wird (d. h. eine bestimmte Praxis vollzogen wird), ist die Identifikation nicht willkürlich, sondern im Hinblick auf eine gegebene Praxis in der Tat materiell spezifiziert und bestimmt.¹⁰

8 So jedenfalls urteilt Isobel Harbison in ihrem Beitrag zu Scotts Einzelausstellung *Silks* in der Galerie *Eastside Projects* in Birmingham. Harbison 2017, o.S.

9 Barad [1996] 2015, S. 25.

10 Barad 2017, S. 46.

Der Schnitt zwischen Subjekt und Bild ist also immer für einen gewissen Kontext gesetzt und löst für diese spezifische Situation die Relata aus ihrer Unbestimmtheit.¹¹

Zwischen welchen Entitäten – Subjekten oder Bildern – ein agentieller Schnitt nun auch vollzogen sein mag, so ist entscheidend, abschließend zwei Dinge zu betonen. Erstens finden agentielle Schnitte stets *innerhalb* der Phänomene statt.¹² Daran erinnert Barad wiederholt und verdeutlicht nachdrücklich, „daß Schnitte Teil der Phänomene sind, zu deren Entstehung sie beitragen“.¹³ Zweitens hat der agentielle Schnitt eine dialektische Struktur: „Schnitte schneiden ‚die Dinge‘ zusammen und trennen sie voneinander.“¹⁴ Barad spricht an anderer Stelle pronomiert von einem „Zusammen-Auseinander-Schneiden“.¹⁵ Diesen Vorgang versteht sie jedoch „nicht als separate, konsekutive Aktivitäten“, sondern als „ein einziges Ereignis, das nicht Eines ist“.¹⁶

Letztlich kommt Karen Barad zu dem nachvollziehbaren Schluss: „*Agentische Schnitte arbeiten Beziehungen des Verbindens und Trennens radikal um.*“¹⁷ Die Radikalität des Gedankens liegt, so lässt sich zusammenfassend feststellen, darin, dass agentische Schnitte durch gewisse Anordnungen geleistet werden, welche die Unbestimmtheit von Subjekten und Bildern für eine bestimmte Situation auflösen. Dabei funktionieren sie innerhalb von Phänomenen sowohl trennend als auch verbindend, wobei dies ein Vorgang ist, der sich nicht in eine Abfolge aufspalten lässt.¹⁸

Nicht in diesem speziellen – agentiell-realistischen – Sinne, sondern im Allgemeinen wurde der Schnitt für das theoretische Repertoire von Kunstgeschichte und Kunsthistorie bereits als produktiv erkannt. Wenn ich diese theoretische Produktivität im Weiteren thematisiere, dann nicht, um eine Diskursgeschichte des Schnitts zu erzählen, sondern indem ich einige exemplarische Markierungen setze, in denen sich sein diskursives Gewicht andeutet.

Sarah Hadda etwa widmete sich jüngst anhand von Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí *Dem Schnitt als Denkfigur im Surrealismus*.¹⁹ Dabei macht sie den Schnitt zum Thema, fasst ihn methodisch und arbeitet ihn auf eine umfassende Weise theoretisch aus. Auch David Ganz und Felix

11 Vgl. Barad [1996] 2015, S.26.

12 Siehe lediglich exemplarisch Barad 2017, S. 20, 35, 81, 82 und 85.

13 Ebd., S. 29.

14 Ebd., S.89.

15 Barad [2010] 2015, S.109.

16 Ebd., S.77.

17 Ebd., S.109.

18 Vgl. ebd.

19 Sarah Hadda, *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí* (Image, 149), Bielefeld 2019.

Thürlemann bestimmen in ihrer Einführung in den mittlerweile kanonischen Sammelband zum *Bild im Plural* von 2010 den Schnitt als taugliche Metapher, um das Verhältnis von Singular und Plural der Bilder zu strukturieren.²⁰ Allerdings hat diese Beurteilung bloß den Charakter eines Gedankenanstoßes oder einer Richtungsweisung, die nicht über den Aufweis hinaus weiterverfolgt wird. Ferner wurde bereits in der französischen Malerei- und Fototheorie der 1980er- und 90er-Jahre, durch Louis Marin und Philippe Dubois, der Schnitt als Metapher aufgerufen, um für das Bild gewisse Zeit-, Raum-, Motiv- und Trägerverhältnisse zu klären.²¹ Hierbei ist er ein Sinnbild der Gewaltsamkeit:²² Der Schnitt wurde als „Raubtierhafte[s]“ oder wie ein „Axt-hieb“²³ verstanden, der eine aus der Enthauptung heraus entwickelte „tödliche[] Trennung“²⁴ einführe. Zuletzt wäre Peter Bexte zu nennen, der in seiner aktuellen Monografie ausgehend von Kurt Schwitters’ *Undbild* (1919) den Schnitt zum *Und* hin überwindet, auch wenn er dieses bisweilen unaufällig gebliebene *Und* bereits in der Krise vermutet.²⁵

Von diesen – doch recht verschiedenen – Ansätzen möchte ich nun differenzierte Impulse aufnehmen: den emphatischen Bezug auf das Bild (Ganz und Thürlemann), seine zentrale Rolle (Hadda), den Mut zu seiner eigenwilligen Aufladung (Dubois und Marin) sowie letztlich das Ziel von Bexte, den Schnitt produktiv weiterzudenken beziehungsweise weiterzuentwickeln. Anlass dafür gab erneut eine Betrachtung des Ausstellungskatalogs zu *Dear I’m a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*.

Die bisherigen Besprechungen zum *Ausschnitt* der Bilder haben nämlich nur einen bestimmten Bereich der gesamten Gestaltung in den Blick genommen. Betrachtet man diese in Gänze, so passiert etwas Unerwartetes. Unvermittelt schlägt die bislang eingenommene Perspektive um. Denn es offenbart sich: Zwei aufeinanderfolgenden Doppelseiten sind stets die gleichen fotografischen Aufnahmen zugrunde gelegt. Auf der jeweils ersten (bereits besprochenen) Doppelseite sind die Bilder *ausgeschnitten*, auf der jeweils folgenden (bisher ausgesparten) Doppelseite ist deren *Zwischen* ausgestellt (Abb. 3 und 9). Die Kataloggestaltung markiert damit eindrucksvoll einen Übergang in der Perspektive, der vom Schnitt zum *Zwischen* führt.

20 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“, in: Dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 7–38, hier S. 17.

21 Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1990]*, hg. von Herta Wolf, übers. von Dieter Hornig (Geschichte und Theorie der Fotografie, 1), Amsterdam/Dresden 1998, S. 155 ff. Vgl. Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento [1989]*, übers. von Heinz Jatho, Berlin 2004, S. 226 ff.

22 Vgl. Dubois [1990] 1998, S. 175. Vgl. Marin [1989] 2004, S. 227.

23 Dubois [1990] 1998, S. 175.

24 Marin [1989] 2004, S. 227.

25 Peter Bexte, *Konjunktion & Krise. Vom „und“ in Bildern und Texten*, Berlin 2019, S. 16–20, 83–85 und 91.



9. → Indrek Sirkel, Doppelseite des Katalogs zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen sind v. l. n. r.: Dan Rees, *Vacuum Painting*, 2014; Samara Scott, *Still Life*, 2014; James Ferris, *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow*, 2008–2014; Samara Scott, *Still Life*, 2014; Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014; Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014.

Für dieses *Zwischen* möchte ich zunächst einen geordneten Überblick über bereits getätigte Überlegungen anschließen. Eine erste Einordnung der Diskursbeiträge nahm der Filmwissenschaftler und Kunsthistoriker Andreas Sombroek vor. Während er in den Künsten eine Affinität erkennt, die das *Zwischen* als attraktive Kategorie affirmsiert, macht er in der Philosophie eine Abwehrhaltung beziehungsweise Verweigerungsgeste dem *Zwischen* gegenüber aus.²⁶

Zwischen Gegenwehr und Gleichgültigkeit gefangen sieht jene auch der schweizerische Philosoph Michael Pfister: „‘Zwischen’ gehört nicht zu den Begriffen, die man in philosophischen Wörterbüchern findet.“²⁷ Obwohl jener Befund zumindest in dieser Definitivität nicht (mehr) ganz richtig ist,²⁸ lässt sich seiner anschließenden Bewertung wohl folgen: „Der Anspruch der

26 Vgl. Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2005, S. 26.

27 Michael Pfister, „Eros gibt keine Ruhe“, in: André Vladimir Heiz und Ders. (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 37–46, hier S. 41.

28 Das Lemma „Zwischen“ findet sich etwa im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* von 2004. Michael Theunissen, „Art. ‚Zwischen‘“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12 / 13, Darmstadt 2004, Sp. 1543–1549. Diesen Hinweis habe ich von Eveline Cioflec übernommen. Vgl. Eveline Cioflec, *Der Begriff des „Zwischen“ bei Martin Heidegger: Eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit* (Alber-Reihe Thesen, 48), Freiburg im Breisgau 2012, S. 21f.

Philosophen geht meistens dahin, die bedrohlichen Zwischenräume zuzuschütten.“²⁹ Daher erzählt er eine Geschichte von Rückschlägen und Rachezügen der Zwischenräume in der antiken Philosophie und erklärt schließlich in einer Art von Ursprungsmythos den Eros zum „Gott des Zwischenraums“.³⁰ Ausgehend von dieser Figur des Eros führt er anekdotisch durch die Philosophiegeschichte und liest die spärlichen Spuren des *Zwischen* auf. Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Bataille und weitere werden andeutungshaft aufgeführt.³¹

Freilich weiß die neuere Forschung dieser historischen Liste weitere Namen hinzuzufügen³² und dennoch war es die Phänomenologie Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts, die sich dem *Zwischen* mit einer anderen Sensibilität öffnete.³³ Dies belegt nicht nur die Verankerung des entsprechenden Lemmas in dem von Helmuth Vetter herausgegebenen *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*.³⁴ Auch bezeugt dies eine große Studie von Eveline Cioflec zum *Begriff des „Zwischen“ bei Martin Heidegger*, in der sie gleich zu Beginn überzeugend feststellt: „Das Motiv *Zwischen* kann der Sache nach bei Heidegger als zentral erachtet werden“.³⁵ Auch bei dem französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty scheint der Zwischenraum in einem Gedankenspiel auf:

Der Kranke, der die Tapete seines Zimmers betrachtet, sieht sie plötzlich sich verändern, wie wenn das Muster und die Figur zum Hintergrund werden, während das, was für gewöhnlich als Hintergrund angesehen wird, zur Figur wird. Das Aussehen der Welt wäre für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als *Dinge* zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße – und umgekehrt die Dinge selbst – die Straßenbäume – als Hintergrund.³⁶

Jenseits dieser gedanklichen Erwägungen waren es wohl erst postmoderne Entwicklungen, in denen sich das *Zwischen* tatsächlich in den Vordergrund schoß.³⁷ Wie Merleau-Ponty war auch Paul Virilio „nicht bereit, dieses Ver-

29 Pfister 1998, S. 41.

30 Vgl. ebd., S. 38 ff. Ebd., S. 41.

31 Vgl. ebd., S. 42 ff. Siehe weiterführend und vertiefend Theunissen 2004.

32 Vgl. Cioflec 2012, S. 22 ff.

33 Vgl. ebd., S. 77 ff.

34 Wolfgang Fasching, „Art. „Zwischen“, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg 2004 (Philosophische Bibliothek, 555), S. 651.

35 Cioflec 2012, S. 15.

36 Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie [1947]“, in: Christian Bermes (Hrsg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 (Philosophische Bibliothek, 530), S. 29–46, hier S. 30.

37 Dies scheint mir auch verbunden mit einer (neuen) Aufmerksamkeit auf (neue) Medien. Siehe exemplarisch Georg Christoph Tholen, „Tanz auf Distanz. Über Differenzen, die

steckspiel mitzumachen, bei dem die Form ständig den Sieg über den Hintergrund davontrug“.³⁸ Ebenso wie Merleau-Ponty beklagt er, dass die „Zwischenräume[] zwischen den Dingen, zwischen den Menschen [...] nahezu keine wahrnehmbaren Spuren in unserer Weltanschauung hinterlassen“;³⁹ ja, sie würden gar – hier urteilt er drastischer als Merleau-Ponty – durch „die abendländische Kultur überhaupt [verstoßen]“.⁴⁰ Wiederum im Unterschied zu Merleau-Ponty begibt er sich tatsächlich auf die „Jagd“⁴¹ nach dem *Zwischen*. Für seinen Streifzug durch die „Stadtwüste“ beschreibt er die folgende Erfahrung:

[D]a die Wirklichkeit mit einemmal [sic!] kaleidoskopisch geworden war, befand ich mich nicht mehr in dieser Stadtwüste mit identischen, sich wiederholenden und in einer Pseudo-Ewigkeit erstarrten Formen, sondern im verzweigten Wachstum der Negativformen, ich segelte im Hohlraum der Zwischenräume, in der Transparenz, dieser Transparenz, die ich während des Krieges, anlässlich der Zerstörung der Stadtlandschaften, entdeckt hatte.⁴²

Diese neue Seherfahrung überführte er schließlich in eine zeichnerische beziehungsweise malerische Praxis. Die entstandenen Stillleben von Alltagsdingen ordnete er selbst konsequenterweise als Untersuchung von Zwischenräumen ein:⁴³ „Meine Zeichnungen und Bilder waren vorwiegend Übungen zur Befragung der Zwischenräume des Sehens, einer Sicht, die für mich nicht mehr selbstverständlich war.“⁴⁴

Im Angesicht dieser beiden Positionen ist nun eines bemerkenswert: Merleau-Ponty entwickelt sein Gedankenspiel zum Zwischenraum im Zusammenhang mit Wahrnehmungsfragen, während Paul Virilio, selbst Architekt, über die Neuerfahrung von Zwischenräumen in der Baukunst zu einer bildnerischen Praxis gelangt. Es zeichnet sich also bereits jene von Andreas Sombroek angenommene Affinität der Künste zum *Zwischen* ab, für die sich leicht weitere Beispiele finden lassen.

So ist ein erfahrbares *Zwischen* für den Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz ein zentrales Moment, um für das Theaterpublikum eine Verschrän-

dazwischen kommen“, in: Arno Böhler und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Denken. TheatRealität - Performanz - Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 87–98, hier S. 92.

38 Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, übers. von Brigitte Weidmann (Fischer-Taschenbücher Sozialwissenschaft, 12511), Frankfurt am Main 1995, S. 16.

39 Ebd., S. 12 f.

40 Ebd., S. 16.

41 Ebd., S. 14.

42 Ebd., S. 15.

43 Vgl. ebd., S. 7 ff. und 12 f.

44 Ebd., S. 21.

kung von Imagination und Wahrnehmung zu denken.⁴⁵ Das Schriftstellerehepaar Eleonore und Hans-Jost Frey verarbeitet seine Beziehung in der gemeinsam verfassten Schrift *Zwischen uns*.⁴⁶ Der Literaturwissenschaftler Stephan Jaeger untersucht in seiner *Theorie lyrischen Ausdrucks* das *unmarkierte Zwischen* in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke.⁴⁷ Julia Weber befragt die *Intermediale Poetik der Zwischenräume*, während sie einen Kurzfilm und einen Roman von Claude Simon ins Verhältnis setzt.⁴⁸ Dass Ausstellungen im Allgemeinen einen „Zwischenraum“⁴⁹ darstellen, argumentiert wiederum Martin Heller. Anlässlich der Ausstellung *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke 1956–2002* in der Fondation Beyeler fasste Gottfried Boehm die Arbeiten des Künstlers als *Zwischen-Räume* zwischen Malerei, Relief und Skulptur auf.⁵⁰ Und für ein Symposium über das *Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* entwickelte die schweizerische Künstlerin Karin Lehmann 2012 eine Ausstellung, die den Titel *Spareribs – The Good Stuff is in Between* trug.⁵¹

Unter all diesen Positionen wäre nun auch Karen Barads *Agentieller Realismus* aufzuführen. Zwar ist das *Zwischen* bei Barad nicht zu einem Gedanken-gang verdichtet, aber als eine feine gedankliche Spur gelegt, welche die Gedankenführungen unterschwellig durchzieht. Wenn ich dieses unauffällige *Zwischen* nun fokussiere, schlage ich eine ähnliche Richtung ein wie die Medienwissenschaftlerin Alisa Kronberger, die ausgehend von verschiedenen

45 Vgl. Benjamin Wihstutz, *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (Recherchen, 43), Berlin 2011², S. 10 f. An der angegebenen Stelle findet die These ihre prägnanteste Formulierung, auch wenn sie hier in der Einleitung noch mit einem Fragezeichen versehen ist.

46 Eleonore Frey und Hans-Jost Frey, „Zwischen uns“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 246–249.

47 Stephan Jaeger, *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*, München 2001.

48 Julia Weber, „Eine intermediale Poetik der Zwischenräume: Zu Claude Simons Roman *Triptyque* und seinem Kurzfilm *L’Impasse*“, in: Jörn Schafaff und Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *So-wohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 7–26.

49 Martin Heller, „Eine Welt dazwischen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 24–29, hier S. 25.

50 Gottfried Boehm, „Zwischen-Räume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly/In-Between Spaces. Painting, Relief, and Sculpture in the Work of Ellsworth Kelly“, in: Fondation Beyeler (Hrsg.), *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke 1956–2002/In-Between Spaces. Works 1956–2002*, Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16–45.

51 Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), „Spareribs – The Good Stuff is in Between. Eine Ausstellung von Karin Lehmann“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 101–108. Siehe zum Beispiel auch Dustin Breitenwischer, *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn 2018.

Positionen des Neuen Materialismus – prominent unter ihnen auch Karen Barad – ein „Zwischen“ in der feministischen Medienkunst ausmacht.⁵² Dieses wird insgesamt allerdings nicht theoretisch ausgearbeitet. Stattdessen wird es wiederholt in Beschreibungen genutzt, sodass das „Zwischen“ seine Relevanz über den Gebrauch als Wendung erweist.

Bei Barad nun blitzt das „Zwischen“ in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. So stimmt Karen Barad etwa ein „Methodologisches Zwischen-spiel“⁵³ an. Außerdem erklärt sie, dass „Wissen aus dem ‚Zwischen‘ von Natur-Kultur, Objekt-Subjekt, Materie-Bedeutung [kommt]“.⁵⁴ Über dieses vielgesichtige „Zwischen“ ist jedoch nicht nur methodisch gesichertes Wissen konstituiert, sondern auch die Realität. Sie führt aus, dass „Realität durch das ‚Zwischen‘ konstituiert ist, durch die Untrennbarkeit von Natur-Kultur/Welt-Wort/ physikalisch-konzeptuell/ materiell-diskursiv“.⁵⁵ Dieser Gedankenstoß zur Realitätskonstitution wird am deutlichsten genau an jener Stelle, an der die wiedergegebenen Überlegungen zu Unbestimmtheit, Kontextualität, Intraaktion, Eigenschaften und Grenzen mit dem „Zwischen“ zusammengebracht werden:

Die Uneindeutigkeit wird nur temporär und kontextuell entschieden, und somit bezeichnen beschreibende Charakterisierungen nicht Eigenschaften abstrakter Objekte oder beobachtungsunabhängiger Wesen [*beings*], sondern beschreiben vielmehr das „Zwischen“ unserer Intraaktionen, wie es durch spezifische, konstruierte Grenzlinien markiert ist.⁵⁶

Es lässt sich demzufolge schließen, dass Karen Barad das gelegentlich auftauchende „Zwischen“ einerseits auf methodologische Fragen der Wissenskonstitution und andererseits auf die Realitätskonstitution bezieht.

Damit offenbart sich ausgerechnet in dieser verdichten Übersicht zum „Zwischen“ die Leitidee des *Agentiellen Realismus*. Barad fasst diese Grundannahme in den finalen Sätzen ihrer Abhandlung als „Onto-epistemo-logie“⁵⁷ zusammen. In diesem Sinne ist der *Agentielle Realismus* also nicht nur ein ontologischer und epistemologischer Rahmen,⁵⁸ sondern zweifelt die Unterscheidung von Seinslehre und Erkenntnistheorie, ja von Sein und Erkenntnis schlechthin, prinzipiell an.⁵⁹ Beide sind integrativ konzipiert, ineinander-

52 Vgl. Kronberger 2022, S. 14 f., 31 ff., 39, 107, 178 f., 203, 233, 281, 289 und 296.

53 Barad [1996] 2015, S. 32.

54 Ebd., S. 60.

55 Ebd., S. 48.

56 Ebd., S. 42.

57 Barad 2017, S. 100.

58 Vgl. Barad [1996] 2015, S. 17.

59 Dieser Anspruch eint viele Neomaterialist:innen, insbesondere verbindet er Karen Barads Position mit Donna Haraways Überlegungen zum situierten Wissen. Vgl. Hoppe/Lemke 2021,

geschoben und miteinander verwoben. Doch obwohl der Realismus dezidiert *onto-epistemo-logisch* ist, wird Sein und Erkenntnis durch Barad in ihrer Argumentationsführung nacheinander behandelt. Gleichsam werde auch ich im Folgenden erst eine epistemologische und dann eine ontologische Perspektive auf das „Zwischen“ einnehmen, um es schließlich als *onto-epistemo-logisch* zu entwickeln.

Damit werde ich im Weiteren das *Zwischen* im vorgestellten Horizont des *Agentiellen Realismus* von Karen Barad theoretisch konturieren. Es wird ein mehr oder minder beiläufiger Gedanke von Barad – das *Zwischen* – als weiterführender Gedankenanstoss aufgefasst. Das bedeutet, ich möchte ansetzen und weiterdenken, wo Barad einen gedanklichen Schlussstrich zieht: beim *Zwischen*, seiner ontologischen und epistemologischen Wirksamkeit. Dabei geht es mir nicht darum, Karen Barads *Agentiellen Realismus* beckmesserisch zu bemängeln und das *Zwischen* als die bessere Alternative zum Schnitt marktschreierisch anzubieten. Ganz im Gegenteil möchte ich ihre Gedanken respektvoll anerkannt wissen und darauf die theoretische Konturierung des *Zwischen* aufbauen; das heißt, ich werde Karen Barads Gedankengebäude als Grundlage für beide Darstellungen, der epistemologischen und der ontologischen Dimension des *Zwischen*, nutzen. Um über die epistemologische Orientierung auf Barad aufzuklären, ist ein erneuter Blick in ihre Schriften notwendig. Die Darstellung der ontologischen Fundierung in Barad erfolgt anhand eines Rückblicks auf das bisher Gesagte.

Der epistemologischen Perspektive auf das *Zwischen* wird zugrunde gelegt, dass Erkenntnisgenerierung die „aktive Partizipation“⁶⁰ des:der Erkennenden erfordert. Also bedeutet Wissensgenerierung nicht die unbeteiligte Beobachtung von einer Position außerhalb des Erkenntnisgegenstandes, sondern aktiven Zugriff innerhalb einer gemeinsamen Wirklichkeit.⁶¹ Das erzeugte Wissen hat dann stets ein „situierter[s] Wesen“⁶² und gilt für einen bestimmten Zusammenhang.⁶³ Diese Aspekte lassen sich in vorhandenen Vorstellungen von der epistemischen Funktion des *Zwischen* wiederfinden. Darauf, dass das *Zwischen* grundlegend epistemisch wirksam ist, wies etwa der Kulturwissenschaftler Uwe Wirth hin.⁶⁴ Ebenso spiegeln bisherige Über-

S. 15. Vgl. Kronberger 2022, S. 42. Bei Karen Barad resultiert dieser Ansatz aus der Auseinandersetzung mit Niels Bohr, der epistemologische Fragestellungen verfolgte. Diese werden durch Barads interpretative Lektüre dann mit ontologischen Problemstellungen angereichert. Vgl. Barad [1996] 2015, S. 20 und 33f.

⁶⁰ Ebd., S. 51.

⁶¹ Vgl. Barad 2017, S. 99.

⁶² Barad [1996] 2015, S. 58.

⁶³ Vgl. ebd., S. 62.

⁶⁴ Vgl. Uwe Wirth, „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“, in: Ders. (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (Wege der Kulturforschung, 3), S. 7–34, hier S. 30.

legungen zum *Zwischen* vielfach keine distanzierte Beobachtung vor⁶⁵ und widmen sich tendenziell spezifischen Konstellationen.⁶⁶

Trotz dieser Übereinstimmungen ist das *Zwischen* in vorhandenen Ausführungen keineswegs relational-epistemologisch gedacht. Zwar wurde für die Epistemologie des *Zwischen* die „fundamentale Rolle des Aufeinandertreffens, der Verbindung und Trennung als epistemisch relevanter Ereignisse“⁶⁷ beteuert. Dennoch wurde mitnichten erwogen, dass das *Zwischen* (situativ) Erkenntnisse generiert, *indem* es Erkenntnisse in Beziehung setzt, beziehungsweise, dass es (situativ) Erkenntnisse in Beziehung setzt, *indem* es Erkenntnisse generiert. Anders gesprochen: Es wurde nicht in Betracht gezogen, dass Beziehungs- und Erkenntnisstiftung im Falle des *Zwischen* gleichursprünglich sind.

Für die ontologische Perspektive auf das *Zwischen* gelten – erstens – die Erläuterungen aus dem zweiten Kapitel dieser Arbeit. Ich werde eine anfängliche und ursächliche Relationalität annehmen, in der erst durch Intraaktionen die entsprechenden Entitäten entstehen. Während ihrer intraaktiven Entstehung werden deren Eigenschaften und Grenzen bestimmt. In diesem Punkt unterscheiden sich die hier angestellten Überlegungen von den meisten bisherigen zum *Zwischen*. Sie gehen in der Regel davon aus, dass ein *Zwischen* eine vorhandene Entität voraussetzt, die mit einer anderen vorhandenen Entität in Beziehung gesetzt wird.⁶⁸ Somit sind Entitäten mit gewissen Eigenschaften und Grenzen vorausgesetzt und ihr *Zwischen* nachträglich hergestellt. Keineswegs ist es jedoch als grundlegend vorgängig und hinsichtlich der Entitäten als gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend gedacht.⁶⁹ Das *Zwischen* ist in bislang entwickelten Vorstellungen also mitnichten relational-ontologisch aufgefasst, das heißt, es wurde nicht

65 Vgl. Ranulph Glanville, „Zwischenhandlungen und zwischen Handlungen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 147–153, hier S. 150 und 152.

66 Siehe exemplarisch Weber 2015.

67 Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen, „Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: Dies. (Hrsg.), *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, Bielefeld 2008 (Literalität und Liminalität, 6), S. 7–18, hier S. 7.

68 Siehe beispielsweise Sombroek 2015, S. 24 f. Er schreibt: „Das Dazwischen setzt immer ein ‚Etwas‘ voraus, das mit mindestens einem weiteren ‚Etwas‘ in eine systematische Beziehung gesetzt werden kann.“

69 Dies liest sich etwa aus einer Abhandlung von Wolfram Pichler heraus: Er spricht im Zusammenhang mit Bildsystemen von „Instanzen des Zwischenraums“. Diese „definieren Orte und halten sie auseinander, schaffen aber auch die Bedingungen dafür, dass die auf verschiedene Orte verteilten Bilder auf bestimmte Art miteinander verknüpft werden können. Die Theorie dieser Bildsysteme wird daher eine Theorie des Zwischenraums oder spezieller: eine ‚Ikoneologie des Zwischenraums‘ (um das schöne Warburg’sche Wort zu gebrauchen) sein müssen [...].“ Wolfram Pichler, „Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 111–132, hier S. 121.

erwogen, dass es Entitäten (situativ) erzeugt, indem es sie in Beziehung setzt, beziehungsweise, dass es Entitäten (situativ) in Beziehung setzt, indem es sie erzeugt.

Hierfür werde ich den agentiellen Schnitt als grundlegenden Mechanismus anerkennen. Damit gelten – zweitens – die Erläuterungen vom Anfang dieses Kapitels. Das *Zwischen* systematisch mit dem Schnitt in Zusammenhang zu bringen, das haben bisherige Ansätze versäumt. Der Schnitt erscheint in den Abhandlungen zum *Zwischen* meist als eine Nebenbemerkung oder Erläuterungshilfe und wirkt so beiläufig aufgerufen.⁷⁰ Dementgegen wird hier dezidiert der Mechanismus des Schnitts weitergedacht, indem angenommen wird, dass sich etwas eröffnet, nachdem und indem der Schnitt gesetzt ist: ein *Zwischen* nämlich. Dadurch nun, dass das *Zwischen* im Schnitt fundiert ist, führt es, so meine Annahme, einige seiner wesentlichen Eigenarten mit sich. Dies betrifft seine Fundierung in einer materiellen Anordnung, seine Vollzugsförmigkeit, seine Kontextgebundenheit, die Situierung innerhalb des Phänomens sowie die Dialektik des „Zusammen-Auseinander“. Alle diese Bestimmungsstücke gibt der zugrunde gelegte Schnitt dem sich eröffnenden *Zwischen* gewissermaßen mit.

Bei der folgenden weitergehenden Konzeptualisierung des *Zwischen* stütze ich mich wie bisher auf den Katalog zu *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Denn der Katalog bietet weiterhin die Möglichkeit, sich dem *Zwischen* beobachtend anzunähern, um es intellektuell zu bewältigen.

Das *Zwischen* als seinssetzende Figuration

Die bereits angeführte Doppelseite zeigt (Abb. 9), dass sich um *Blakam's Stone*, das *Still Life* und *Titter Cooly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow* verschiedene *Zwischen* eröffnen. Im Angesicht dieses Befundes wäre zunächst zu prüfen, ob die Kataloggestaltung einer weitverbreiteten Argumentationsführung zum *Zwischen* folgt.

In dieser Argumentationslinie wird in einem ersten Gedankenschritt die Beobachtung seines stetigen Entzugs vorgebracht. Es wird behauptet, so etwa durch den Schriftsteller und Designtheoretiker André Vladimir Heiz, dass das *Zwischen* entgleitet oder gar verschwindet.⁷¹ Bisweilen wird für das *Zwischen* sogar festgestellt, es würde sich selbst bewusst „verbergen“⁷².

70 Siehe Hans-Joachim Lenger, „Die Sache des Inmitten“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 39–52, hier S. 40. Siehe Ganz/Thürlemann 2010, S. 17 f. Hadda 2019, S. 246. Sombroek 2015, S. 104.

71 Vgl. André Vladimir Heiz, „Etwas geht aus“, in: Ders. und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 253–265, hier S. 254. Vgl. Virilio 1995, S. 16.

72 Pfister 1998, S. 41.

Schließlich wird erklärt, dass die gesamte „Sicht auf die Zwischenwelt“ als „äußerst gefährdet“⁷³ anzusehen ist, da das *Zwischen* ein „unstetes Wesen“⁷⁴ (Paul Virilio) besitze. Dieses übereinstimmend beobachtete und verschiedentlich gewendete Entzugsmoment nun ist in der Regel argumentativ verschwistert mit einer bestimmten Annahme über den ontologischen Status des *Zwischen*.

Denn in einem zweiten Gedankenschritt, darauf lässt sich mit Michael Pfister hinweisen, wird dem *Zwischen* ein „wirkliches Sein“⁷⁵ abgesprochen. So wird das *Zwischen* etwa durch Andreas Sombroek beschrieben als „Zwischen-etwas-Sein‘, ohne selbst ‚etwas‘ zu sein“.⁷⁶ Es wird behauptet, dass es nicht „etwas“ beziehungsweise nichts „Wirkliches“ wäre – oder mit dem Philosophen Georg Stenger gesprochen: Das *Zwischen* hätte „keinen eigenen Stand“.⁷⁷ Für diese Annahme über den ontologischen Status des *Zwischen* findet Stenger die folgende Begründung: Es habe „nur deshalb“ keinen eigenen Stand, „weil es überhaupt erst Boden- und Standfestigkeit verleiht“.⁷⁸ Das bedeutet, das *Zwischen* wird deshalb als nicht „wirklich“ beurteilt, weil dies als Voraussetzung dafür angesehen wird, dass es an der „Ausgestaltung der Seinsordnungen“⁷⁹ (Michael Pfister) wesentlich beteiligt ist.

An dieser Stelle lässt sich die gängige Argumentation zum ontologischen Status des *Zwischen* wie folgt zusammenfassen: Für das *Zwischen* wird ein Entzugsmoment beobachtet, von dem angenommen wird, dass es mit einem problematischen Seinsstatus korreliert. Es ist nicht als „etwas“ festgelegt oder „wirklich“ bestehend, entfaltet aber gerade dadurch seine seinssetzende Wirksamkeit.

Dieses weitverbreitete Argumentationsmuster scheint durch den Katalog jedoch in Zweifel gezogen. Er stellt – mit Michael Pfister und Andreas Sombroek gewendet – die Frage: Hat das *Zwischen* vielleicht doch ein „wirklich[es] Sein“? Könnte es nicht „etwas“ sein? Ein Etwas eben, das sich in seiner „ontologischen Andersheit“⁸⁰ (Gottfried Boehm) erweist? Und wenn ja, wie verhält sich dies zu seiner seinssetzenden Wirkungsweise?

73 Virilio 1995, S. 15.

74 Ebd., S. 16.

75 Pfister 1998, S. 42. Diese Aussage bezieht sich auf die Relation, die in Pfisters Argumentation aber dem *Dazwischen* entspricht, da die Relation für ihn die Manifestation des *Dazwischen* ist.

76 Sombroek 2015, S. 41. Den Zusammenhang von *Zwischen* und Dasein rekonstruiert Eveline Cioflec im zweiten Teil ihrer Abhandlung für Martin Heidegger. Siehe Cioflec 2012, S. 191ff.

77 Georg Stenger, *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg/München 2006, S. 418.

78 Ebd.

79 Pfister 1998, S. 42.

80 Gottfried Boehm, „Die ikonische Figuration“, in: Ders., Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 33–52, hier S. 35.

Die Doppelseite um *Blakam's Stone*, das *Still Life* und *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow* lässt erkennen, dass links und rechts die gleiche Situation gezeigt ist. Durch die markante Säule sowie den Verlauf des Parketts kann geschlossen werden, dass es sich um den gleichen Bereich der Ausstellung handelt, der lediglich aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu sehen ist. Dadurch sind im Verbund der drei Arbeiten verschiedene *Zwischen* ausgebildet. Diese erscheinen keineswegs entzogen, sondern fallen durch ihre variantenreiche Gestalt auf. Sie sind selbst strukturiert, etwa durch Bodenbeläge, Säulen, Geländer, Wände, Gegenstände zur Beleuchtung. Auch weitere Arbeiten, wie das *Vacuum Painting* von Dan Rees oder das Bodenstillleben von Samara Scott, strukturieren die *Zwischen*. Neben dieser differenzierten Binnenstruktur verfügen sie offenbar über ein spezifisches Volumen, mitunter auch Teilvolumina mit gewissen Proportionen und in bestimmten Kompositionen. Sie besitzen eine Form und Kontur, haben eine Oberfläche und Tiefendimension.

Dieser Befund lässt darauf schließen, dass es sich beim *Zwischen* selbst um eine *Figuration* handelt. Die Figuration hat ihre Wurzeln in der *figura*, die den gleichen Stamm wie *fingere* (lat. gestalten), *figulus* (lat. Töpfer), *fictor* (lat. Bildhauer) oder *effigies* (lat. Abbild) hat.⁸¹ So meint sie in erster Linie ein Gebilde oder eine Gestalt beziehungsweise eine äußere Erscheinung.⁸² Ich möchte von einer Figuration statt von einer Figur sprechen, um für das *Zwischen* einerseits die Verwurzelung der Figur in Rhetorik und Theologie abzu-
streifen;⁸³ andererseits, um für das *Zwischen* einen Aspekt zusätzlich hervorzuheben, welcher der *figura* bereits anhaftet. Sie drückt früh „eher die Tätigkeit des Bildens als ihr Ergebnis“ aus und ist auf das „sich Wandelnde am Beständigen“⁸⁴ bezogen.⁸⁵ Dieser Aspekt hat sich in der Konnotation der Figuration deutlicher durchgesetzt als in derjenigen der Figur. So meint die Figuration ausdrücklich keine feste Form, sondern eine bewegliche Erschei-

81 Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ,fingo““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2130. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ,figulus““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2125. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ,fictor““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2117. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ,effigies““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 1814.

82 Vgl. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 7–9, hier S. 8. Vgl. Regine Sträling, „Art. ,Figur““, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 106–107, hier S. 106.

83 Vgl. Boehm/Brandstetter/von Müller 2007, S. 8. Vgl. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner, „Prolog der Figuration“, in: Dies. (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 10–29, hier S. 12 ff.

84 Erich Auerbach, „Figura [1938]“, in: Matthias Bormuth und Martin Vialon (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen 2021², S. 55–90, hier S. 55.

85 Vgl. Boehm 2007, S. 33 ff.

nung. Mit der Bezeichnung des *Zwischen* als Figuration werden Prozesse der Überschreitung und Entgrenzung ausdrücklich begrifflich ausgewiesen.⁸⁶

In diesem Sinne wäre für die ontologische Eigentümlichkeit des *Zwischen* letztlich, und hier orientiere ich mich an der Heidegger-Lektüre von Eveline Cioflec, eine „doppelte[] Struktur“⁸⁷ anzunehmen.⁸⁸ Diese Doppelstruktur besteht darin, dass das *Zwischen* einerseits selbst figurative Entität ist und andererseits Entitäten hervorbringt. Dementsprechend liegt seine ontologische Eigentümlichkeit darin, im Hinblick auf andere Entitäten eine seinssetzende Wirksamkeit zu entfalten und dabei selbst „etwas“ Figuratives zu sein. Ja, womöglich erzeugt das *Zwischen* Entitäten, indem es selbst „etwas“ im Sinne einer Figuration ist. Das heißt, es kann seinssetzend wirken, weil es selbst eine Figuration ist.

Das *Zwischen* als wissensstiftende Figuration

Das *Zwischen* ist jedoch nicht nur seinssetzend, sondern auch wissensstiftend wirksam. In dieser Funktion veranlasst es – erstens – Begriffsbildung und schafft durch Denkprozesse hergestellte Wissenszusammenhänge. Es sind dies nicht selten überraschende Erkenntnisse und unvermittelte Einsichten. Dem liegt ein Verständnis von Wissen und Begriff zugrunde, „das die Zufälle, die Kontingenzen und Arbitraritäten stärker hervorhebt als das Geplante und Erwartete“.⁸⁹ Dabei ist das *Zwischen* „vor allem dort zu finden“, so führen die Medienwissenschaftler Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen weiter aus, „wo die Produktion von Wissen an spezifische materielle Kulturen gebunden ist“.⁹⁰

Zugleich – und zweitens – erkennen Dotzler und Schmidgen, dass sich im *Zwischen* „elementare Prozesse der Wissensproduktion ansiedeln“.⁹¹ Allerdings ist anzunehmen, dass nicht nur im *Zwischen* elementare Prozesse der Wissensproduktion angesiedelt sind, sondern dass das *Zwischen* selbst ein elementarer Prozess der Erkenntnisgenerierung ist. Es ist davon auszugehen, dass das *Zwischen* als solches einen Begriff, Vorstellungs- und Wissenszusammenhang beziehungsweise Erkenntnisgegenstand darstellt. Als Denk-

86 Vgl. Boehm/Brandstetter/von Müller 2007, S. 8. Vgl. Sträling 2006, S. 107.

87 Cioflec 2012, S. 77.

88 Ich modifizierte hier Cioflecs Annahme einer „doppelten Struktur von Phänomen und Ermöglichung von Phänomenen“. Da ich den Begriff des „Phänomens“ über Karen Barad bereits als ursprüngliche Relationalität spezifisch besetzt habe und für den Begriff der „Figuration“ die oben aufgeführten Aspekte sprechen, übernehme ich Cioflecs Auslegung nicht wörtlich, sondern dem Sinn nach. Ebd.

89 Dotzler/Schmidgen 2008, S. 7.

90 Ebd.

91 Ebd. Die Autoren sprechen nicht vom *Zwischen*, sondern vom „Zwischenraum“. Diesen verstehen sie jedoch dezidiert als Sinnbezirk – Abstände, Intervalle, Schnittstellen einbeziehend –, sodass ein Bezug auf das *Zwischen* legitim erscheint.

prozess zeigt das *Zwischen* schließlich auf, so Michael Pfister, „wie das Denken der Anschauung verhaftet ist“.⁹²

Nimmt man beide Punkte zusammen, so lässt sich die Funktion des *Zwischen* wiederum in einer Doppelstruktur beschreiben. Das *Zwischen* ermöglicht Wissen, stiftet Erkenntnis, veranlasst Denken, regt die Begriffsbildung an (erste Dimension) und ist zugleich selbst Wissen, Denken, Erkenntnis, Begriff (zweite Dimension). Diese Doppelfunktion ist ferner mit einer Affinität zum Anschaulichen, Sinnlichen und Materiellen assoziiert, sodass das *Zwischen* geradezu prädestiniert erscheint, um als Denkfigur – oder besser: Denkfiguration – verstanden zu werden.

Denn Denkfiguren – hier scheint die zweite Dimension auf – stellen zum einen „[f]iguratives Wissen“⁹³ dar. Es handelt sich um „strukturierte Vorstellungszusammenhänge“⁹⁴, die eine Nähe zu modellhaften Wissensstrukturen aufweisen.⁹⁵ Als solche sind Denkfiguren dezidiert figurativ. Sie sind, so die Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm, „konkrete Konstellierungen“ im Sinne der *figura*, die in ihrer „Realisierungsform[]“ schließlich evident und „plastisch“⁹⁶ werden.

Das *Zwischen* als Denkfiguration ist eine konkrete und anschauliche Figuration, die zugleich jedoch auf abstraktes Denken bezogen ist. Deshalb zeichnen sich Denkfiguren, so wird häufig erklärt, durch ihre „Integrationsleistung“⁹⁷ aus. Diese Integrationsfähigkeit lässt sich wiederum mit Jutta Müller-Tamm ausführen:

[D]er Begriff der Denkfigur [beziehungsweise Denkfiguration – M. B.] [vermittelt] in seinen vielfältigen Verwendungsweisen je spezifisch zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und Anschaulichkeit [...]; und eben dieser schwelende Charakter und die Möglichkeit, sich dem einen oder anderen Pol zuzuneigen, gehören zu den Stärken des Begriffs [...].⁹⁸

92 Pfister 1998, S. 45.

93 Ralf Konersmann, „Vorwort: Figuratives Wissen“, in: Ders. (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Studienausgabe*, Darmstadt 2014³, S. 7–20.

94 Jutta Müller-Tamm, „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie“, in: Nicola Gess und Sandra Janßen (Hrsg.), *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, Berlin/Boston 2014 (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, 42), S. 100–120, hier S. 102.

95 Vgl. Gabriele Brandstetter und Sybille Peters, „Einleitung“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 7–30, hier S. 9.

96 Müller-Tamm 2014, S. 102.

97 Ebd., S. 100.

98 Ebd.

In diesen Vermittlungsprozessen zwischen den Sinnbezirken des Materiellen und des Ideellen ist das Wissensformat der Denkfiguration anschlussfähig an vorhandene Perspektivierungen des *Zwischen*.

Denn mit Michael Pfister gilt auch für das *Zwischen*: Es „trennt und verbindet das sinnlich Seiende und die Ideen“.⁹⁹ Gleichermassen schließen Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, dass Denkfiguren die Implikation des *Zwischen* anhaftet, welches das Materiell-Sinnliche und das Ideelle „konfiguriert“.¹⁰⁰ Diese durch Konfiguration geleistete Kontroverse zwischen Ideellem und Materiellem wird für die Denkfiguration im Allgemeinen schließlich aufgeklärt. Denn sie wird „vor dem Hintergrund theoretischer Setzungen vereindeutigt oder im Prozess der Analyse konkretisiert“.¹⁰¹ Dies ist im Hinblick auf die Denkfiguration des *Zwischen* im Besonderen notwendig. Denn für das *Zwischen*, so betont André Vladimir Heiz, ist stets zu untersuchen, „an welcher Stelle und zu welchem Zeitpunkt dessen Integration oder Exklusion in einer theoretischen Darstellung vorgenommen wird – und in welcher Form es praktisch zum Zug kommt“.¹⁰²

Zum zweiten sind Denkfiguren – hier scheint die erste Dimension auf – wissensstiftend. Sie sind mit Verstandestätigkeit, Erkenntnisfähigkeit sowie Problemlösen assoziiert und haben, so der Philosoph Alexander Friedrich, „konstitutiven Anteil an Begriffsbildungsprozessen“.¹⁰³ Dieser substantielle Beitrag lässt sich mit Jutta Müller-Tamm weiterhin konkretisieren, und zwar in der Funktion als Antrieb für Wissensgenerierung und Begriffsbildung.¹⁰⁴ Dahingehend entspricht sie auch dem *Zwischen*, welches Denken gleichermaßen herausfordernd anregt; eine „Herausforderung des Denkens“¹⁰⁵ nennt es Andreas Sombroek. In dieser stimulierenden Funktion verhält sich die Denkfiguration laut Müller-Tamm schließlich wie folgt: „Gerade als Motor der Begriffsbildung [...] ist die Denkfigur nie, sondern wird immer nur, und zwar im Nachhinein konstruiert als eine solche treibende Kraft.“¹⁰⁶

Nimmt man abschließend die aufgezeigten Perspektiven zusammen, so lässt sich die epistemologische Eigentümlichkeit des *Zwischen* bestimmen.

99 Pfister 1998, S. 41. Vergleichbar beurteilen auch Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen die Lage. Vgl. Dotzler/Schmidgen 2008, S. 8.

100 Vgl. Brandstetter/Peters 2002, S. 10. Sie sprechen explizit von „Wissen“ und „Kunst“.

101 Müller-Tamm 2014, S. 104.

102 Heiz 1998, S. 259. Ähnlich fordert dies auch Andreas Sombroek. Vgl. Sombroek 2015, S. 24.

103 Alexander Friedrich, „Bericht zur Tagung ‚Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien‘“, in: *KULT online. The Review Journal*, 2011. Online: <<http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>>, Stand: 16. 01. 2025.

104 Vgl. Müller-Tamm 2014, S. 102.

105 Sombroek 2015, S. 24.

106 Müller-Tamm 2014, S. 102.

Das *Zwischen* als Denkfiguration ist einerseits selbst „[f]iguratives Wissen“¹⁰⁷ und fungiert andererseits als wissensstiftende Figuration. Das heißt, es veranlasst Denkprozesse und Begriffsbildung. Ja, womöglich initiiert es Wissensgenerierung, indem es selbst figuratives Wissen ist. Selbst Vorstellungsstruktur zu sein und gerade dadurch Erkenntnisprozesse zu induzieren wäre schließlich die epistemologische Eigentümlichkeit des *Zwischen*.

Vom *Zwischen* zum *Dazwischen*

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, inwiefern das *Zwischen* eine *onto-epistemo-logische* Figuration darstellt. Als solche, so wurde ausgeführt, bringt es Entitäten hervor und stiftet Wissen beziehungsweise veranlasst Denken. Ausgangspunkt für einen derartigen Entwurf war das Nachdenken über den agentiellen Schnitt, das zum Ergebnis hatte, dass es aufschlussreich ist, dessen Linearität im figurativen *Zwischen* weiterzudenken. Um dieser Wende vom Linearen zum Figurativen Ausdruck zu verleihen, schlage ich vor, das, was bisher als *Zwischen* bezeichnet wurde, als *Dazwischen* zu fassen.¹⁰⁸

Denn das „Da“ führt für das *Dazwischen*, mit Dieter Mersch gesprochen, eine „Gravitation“ ein. Diese hat – erstens – zur Folge, dass das *Dazwischen* das „besondere ‚Gewicht eines Da‘“¹⁰⁹ annimmt. Das heißt, es ist gesetzt als Gegebenheit mit einer gewissen Schwere. Es besteht tatsächlich in dem Sinne, als dass es ein spezifisches Gewicht besitzt. Dahingehend schließlich markiert das „Da“ das *Dazwischen* über sein Eigengewicht als in einem faktischen Sinne „da“.¹¹⁰ Damit arbeitet das *Dazwischen* dem (ontologischen) Missverständnis entgegen, es wäre in seiner seinssetzenden Wirkungsweise nicht „wirklich“ oder nicht „etwas“. Zudem unterstreicht es seine (epistemo-logische) Eigenart, in einer wissensstiftenden „Realisierungsform[]“ schließlich „plastisch“¹¹¹ zu werden.

Doch mit dieser „Gravitation“ des „Da“ geht laut Dieter Mersch nicht nur ein „besonderes Gewicht“ einher, sondern – zweitens – auch eine spezifische

107 Konersmann 2014.

108 Wenn ich diese begriffliche Schärfung vornehme, so auch vor dem Hintergrund, dass in den vorliegenden Publikationen Begriffe wie „Zwischen“, „Zwischenraum“ und „Dazwischen“ weitgehend synonym verwendet werden. Dies zeigt sich zum Beispiel sehr deutlich in den bisher angebrachten Stimmen. Siehe nur exemplarisch Pfister 1998, S. 42 f. Das Verhältnis von Figur und *Dazwischen* macht überdies Pia Müller-Tamm auf. Vgl. Pia Müller-Tamm, „Henri Matisse. Figur Farbe Raum“, in: Dies. (Hrsg.), *Henri Matisse. Figur Farbe Raum*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Fondation Beyeler, Düsseldorf 2005/Riehen und Basel 2006, Ostfildern-Ruit 2005, S. 17–46, hier S. 19.

109 Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 17. Mersch entwickelt diese Vorstellung im Zusammenhang mit dem Zeichen, für das er reklamiert, nicht mit schwerelosem Sinn verstehen zu sein. Jenseits dieses semiotischen Komplexes mache ich mir hier jedoch lediglich zu eigen, was er mit dem „Da“ assoziiert.

110 Vgl. ebd.

111 Müller-Tamm 2014, S. 102.

Präsenz.¹¹² Die Präsenz des *Dazwischen* wäre allerdings als Zustand des Zugegenseins fehlau gefasst und lässt sich deshalb präzisierend als „Präsentifikation“¹¹³ perspektivieren. Der Neologismus der Präsentifikation wurde durch Martin Beck und Fabian Goppelsröder entwickelt und verbindet eine Präsenzdimension, also Anwesenheit und Gegenwärtigkeit, mit einer Vollzugsdimension. Es handelt sich beim „Präsentifizieren“ also dezidiert um eine vollzogene Präsenz beziehungsweise einen präsenten Vollzug.¹¹⁴ Dies ist anschlussfähig an die ontologische Konstitution des *Dazwischen*, eine Figuration im Sinne einer beweglichen Erscheinung zu sein. Weiterhin lässt es sich mit der (epistemologischen) Funktion des *Dazwischen* in Zusammenhang bringen, als figuratives Wissen „Motor“ und „treibende Kraft“¹¹⁵ für die Begriffsbildung zu sein.

Dieses Präsentifizieren ist nun fundiert im Zeigen, wobei es das Zeigen laut den Autoren weder ersetzen noch ergänzen, sondern im wiedergegebenen Sinne spezifizieren soll.¹¹⁶ Damit übereinstimmend bringt auch der deiktische Ausdruck des „Da“ eine Zeigedimension ins *Dazwischen* ein.¹¹⁷ Um diese deiktische Dimension zu beschreiben, greift ein Verständnis als bloßes Hinweisen oder Hindeuten jedoch zu kurz. „Vielmehr“, so müsste mit Eva Schürmann insistiert werden, „stellt das Zeigen das Gezeigte in je spezifischem Lichte als dieses und kein anderes dar.“¹¹⁸ Das Gezeigte ist also immer auch als ein spezifisches Dieses gezeigt. Doch was wird im Falle des *Dazwischen* als spezifisch Dieses gezeigt?

Gezeigt wird grundsätzlich entlang der dargelegten Doppelstrukturen. In seiner epistemologischen Dimension zeigt das *Dazwischen* sich selbst als eine „konkrete Konstellierung[]“¹¹⁹ im Sinne eines bestimmten Vorstellungszusammenhangs. Außerdem gibt es die angestoßenen Wissensstrukturen, Begriffsbildungen und Denkmuster als spezifisch diese zu sehen. In seiner ontologischen Dimension zeigt das *Dazwischen* einerseits sich selbst als spezifisches Etwas. Andererseits gibt es dasjenige, was es hervorgebracht hat,

¹¹² Vgl. Mersch 2002, S. 133.

¹¹³ Martin Beck und Fabian Goppelsröder, „Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs“, in: Dies. (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 7–16, hier S. 12.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Müller-Tamm 2014, S. 102.

¹¹⁶ Vgl. Beck/Goppelsröder 2014, S. 12.

¹¹⁷ Vgl. Jörn Schafaff und Benjamin Wihstutz, „Erfahrungsräume der Kunst – eine Annäherung“, in: Dies. (Hrsg.), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 111–115, hier S. 114.

¹¹⁸ Schürmann 2005, S. 207.

¹¹⁹ Müller-Tamm 2014, S. 102 [Herv. M. B.].

zu sehen.¹²⁰ In diesem differenzierten Sinn schließlich weist das *Dazwischen* ein Zeigemoment auf.

Über dieses Zeigemoment ist das *Dazwischen* nun letztlich in den Horizont des Bildlichen gestellt. Denn auch wenn Zeigetheorien nicht ohne Kritik geblieben sind,¹²¹ so handelt es sich unbestreitbar um einen der wirkungsreichsten Ansätze in Bildtheorien. Diese diskursive Gewichtigkeit ist gewissermaßen aufgesetzt auf die Tatsache, dass die Wurzel „bil-“ des germanischen *bilapja*, welches eine etymologische Herleitung des Bildbegriffs ist, einen Zwischenraum bezeichnet.¹²²

Vor diesem Hintergrund zwingt sich eine Schlussfolgerung geradezu auf: Das *onto-epistemo-logische Dazwischen* hat eine besondere Relevanz für das *Interikonische*.

120 Vgl. Cioflec 2012, S. 138. Allerdings ist einschränkend einzuwenden, dass der Zusammenhang mit dem Zeigen und dem Sehen hier nicht bildwissenschaftlich abgesichert ist, sondern wohl aus einem alltäglichen Sprachgebrauch resultiert.

121 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2046), Frankfurt am Main 2020³, S. 55–108.

122 Vgl. Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* (Akademie Studienbücher Kulturwissenschaften), Berlin 2009, S. 13.