



Johannes Binotto

Wir treten ein. Wir schauen. Und sind damit bereits verloren, rettungslos in die Falle gegangen. Wir glauben, etwas zu sehen. Aber wir täuschen uns. Wir treten vor, sehen in die Spiegel und sehen sie nicht.

Denn Spiegel sieht man nie. Spiegel sind unsichtbar.

Das scheint eine widersinnige Behauptung zu sein, geht es doch beim Spiegel um nichts anderes als um Sichtbarkeit. Der Spiegel gibt zu sehen, gewiss. Doch ist es genau dies, die Fähigkeit, sichtbar zu machen, die zur Folge hat, dass er selber nicht zu sehen ist. Spiegel nennt man Oberflächen, welche Lichtstrahlen so reflektieren, dass sie ein Abbild dessen zurückwerfen, was sich vor dieser Oberfläche befindet. Der Glanz des Abbildes ist demnach der notwendige Beleg dafür, dass wir es überhaupt mit einem Spiegel zu tun haben. Es gilt die Regel: Nur wo wir ein Abbild sehen, handelt es sich um einen Spiegel. Damit aber gerät unweigerlich der Spiegel selbst aus dem Blick. Wir sehen zwar die Spiegelung, nie aber die spiegelnde Oberfläche an sich. Wir sehen das Abbild, nicht seinen Träger. Einen Spiegel nur für sich und ohne Abbild kann man sich denn auch kaum vorstellen. Leere Spiegel gibt es nicht. Und entsprechend gilt umgekehrt: Oberflächen, auf denen keine Spiegelung zu sehen ist, sind keine Spiegel (ein leerer Spiegel ist keiner).

So können wir also den Spiegel eigentlich immer nur vermuten, ihn nur erschliessen aus dem, was er uns zeigt und hinter dem er sich selbst unentwegt verbirgt. In einer Art opto-logischem Schluss können wir uns sagen: Wo wir Abbilder sehen, müssen wir einen Spiegel vor uns haben. Ihn selbst aber sehen wir nicht. Das gilt auch dort, wo wir es nicht mit Plan-, sondern Zerrspiegeln zu tun haben, mit konvex oder konkav gekrümmten Spiegeln. Mag auch die Art und Weise, wie das Abbild im Vergleich zum Original verformt erscheint, etwas über die Form des Spiegels aussagen, so sind wir doch auch hier wieder auf das Abbild angewiesen, das uns bestätigen muss, dass wir es mit einem Spiegel und nicht mit etwas anderem zu tun haben.

Der Spiegel entpuppt sich damit als perfektes Medium. Er ist fähig, Bilder zu übertragen, wird dabei aber um so mehr unsichtbar, je besser die Übertragung funktioniert. In der getreuen Simulation dissimuliert sich der Spiegel selbst. So haben wir den Spiegel immer schon verpasst, egal wie lange wir in ihn hinein starren. Immer schon zeigt er uns zu viel Abbild und sich selbst dabei zu wenig. Der Spiegel blendet uns und blendet sich dabei selbst aus.

Ob es von diesem Hang des Spiegels rührt, sich selbst zum Verschwinden zu bringen, dass wir Spiegel auch im alltäglichen Umgang unentwegt übersehen? So sagt man etwa gemeinhin, dass im Spiegel alles seitenverkehrt gezeigt werde – was offensichtlich nicht stimmt. Denn was ich vor der linken Hälfte eines Spiegels platziere, erscheint auch im Abbild auf der linken Seite. Planspiegel zeigen links und rechts exakt dort, wo rechts und links sind, so wie ein Löschblatt, welches die Tinte genau an der Stelle aufnimmt, wo ich den Brief auflege.

Erst wenn wir uns selbst im Spiegel betrachten und uns mit diesem Spiegelbild identifizieren und uns vorstellen, wir seien nicht mehr vor, sondern im Spiegel, dann

geraten rechts und links durcheinander. Erst dann, wenn ich das Spiegelbild nicht mehr als Bild sehe, sondern als Fenster in einen Raum, in dem sich ein Doppelgänger von mir bewegt, dann bemerke ich, dass ich zwar die Armbanduhr an meinem linken, mein Doppelgänger seine Uhr aber an seinem rechten Handgelenk trägt. Doch ist dieser Irrtum nur möglich, wenn ich den Spiegel nicht als reflektierende Fläche wahrnehme, sondern so tue, als sei er gar nicht da, als sei die Fläche des Spiegels vielmehr eine Öffnung auf eine von Doppelgängern bevölkerte Nebenwelt, in der zwar alles fast gleich aussieht wie bei uns, ausser, dass in dieser imaginären Nebenwelt alles irgendwie verkehrt zu sein scheint.

Der Spiegel verkehrt zwar nicht rechts und links, wohl aber hinten und vorne, wie man es anhand des berühmten Gemäldes «La Reproduction interdite» von René Magritte überprüfen kann, auf welchem ein Mann dargestellt ist, der zwar in einen Spiegel zu schauen scheint, dort aber nicht etwa sein Gesicht, sondern seinen Hinterkopf sieht. Der Mann *im* Spiegel steht genau so da, wie der Mann *vor* dem Spiegel, die Reproduktion ist absolut identisch mit dem Original und gerade deswegen verboten, wie es im Titel von Magrittes Bild heisst. Wirkliche Spiegel reproduzieren zwar exakt, stülpen aber das Reproduzierte dabei um. So erscheint auch Geschriebenes im Spiegel, als würde man es von hinten und nicht von vorn lesen; so wie man das kennt, wenn man einen Brief umdreht und gegen das Licht hält: So sieht man zwar die Schrift durchs Papier schimmern, kann sie aber nicht lesen. Aus dieser Beobachtung wiederum ergibt sich eine Gegenprobe, wenn es darum geht, herauszufinden, ob man es mit einem Spiegel zu tun hat oder nicht. Der Spiegel, so haben wir gesehen, definiert sich durch das Abbild, welches er zeigt. Wo wir ein Abbild sehen, muss es offenbar einen Spiegel geben. Dieses Abbild jedoch darf nicht gleich ausgerichtet sein wie das Original, was demnach bedeutet: Wo das abgebildete Objekt exakt so dasteht wie das Original, haben wir es nicht mit einem Spiegel zu tun. Oder anders gesagt: Wo man Briefe lesen kann, handelt es sich nicht um ein Spiegelbild. Wo man hingegen umgedrehte und gegen das Licht gehaltene Briefe lesen kann, handelt es sich um eines. Daran sollte man denken, wann immer es auf den Bildern von *Haus am Gern* etwas zu lesen gibt. Deutet die Lesbarkeit auf eine Spiegelung hin oder gerade nicht? Sehen wir Schrift von vorn oder von hinten, und können wir sie deswegen lesen oder gerade nicht? Wie die jeweilige Antwort ausfällt, davon hängt die Entscheidung ab, ob wir nun Bilder oder Spiegelbilder vor uns haben. Vor Spiegeln gilt: Auch wenn wir die Schrift nicht lesen können, kann sie uns dadurch etwas sagen. Auch unlesbare Briefe sind Nachrichten.

In Edgar Allan Poes Kurzgeschichte «Der entwendete Brief» versteckt ein diebischer Minister einen gestohlenen Brief so in seiner Wohnung, dass ihn niemand findet, und zwar indem er ihn einfach offen auf der Briefablage liegen lässt. Der Minister rechnet damit, dass die Polizei bei der Durchsuchung seiner Räume jedes nur mögliche Versteck aufspüren, aber nie auf die Idee kommen würde, dass der Brief gar nicht versteckt ist. Das perfekte Versteck ist gar keines.¹

Doch ist Poes Geschichte damit nur ungenau nacherzählt, denn tatsächlich nimmt der Minister am Brief eine kleine, aber gleichwohl entscheidende Veränderung vor: Er stülpt den Brief um, so dass dessen Innen- nun seine Aussenseite, die Hinter- nun Vorderseite ist. Die Entwendung des Briefes wird damit wörtlich genommen als ein Umwenden, ein Umstülpen, wie es auch der Spiegel vornimmt. Der Brief bleibt zwar an seinem Platz, wird aber gewendet – Prinzip des Spiegels. Der Brief wird gespiegelt und damit, genauso wie der Spiegel an sich, unsichtbar selbst für die scharfen Augen der Polizei.

Der Psychoanalytiker Jacques Lacan hat in einem Seminar, das sich ausführlich dieser Kurzgeschichte Poes widmete, darauf hingewiesen, wie dieser geheimnisvolle Brief, der im Laufe der Erzählung von Person zu Person wandert, für jede einzelne Figur

1 Vgl. Edgar Allan Poe: «The Purloined Letter», in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America 1984, S. 680–698.

etwas anderes bedeutet.² Der Brief, von dem wir nie erfahren, was tatsächlich in ihm geschrieben steht, scheint immer etwas anderes zu beinhalten, abhängig davon, wer ihn gerade in Händen hält. Auch darin ähnelt er einem Spiegel, in dem sich immer nur der jeweilige Empfänger spiegelt. Der Brief wird zum Spiegel und der Spiegel zum Brief.

Würde man einer geliebten Person mit der Post einen Spiegel schicken, in dem man sich lange gespiegelt hat, so hat sich Umberto Eco einmal überlegt, dann käme bei der geliebten Person doch nie das eigene Bild an, vielmehr würde sich die Empfängerin nur selber im Spiegel sehen.³ Darum eignet sich der Spiegel auch nicht als Flaschenpost eines Schiffbrüchigen, wie Eco weiter ausführt. Spiegel als Zeichen, deren Bedeutung bei jeder Benutzung wechselt, taugen nicht als eindeutige Nachrichten. So ähnelt der Spiegel vielmehr dem Personalpronomen «ich», das ebenfalls immer einen neuen Sinn annimmt, je nachdem wer es gerade ausspricht. Ich ist immer ein anderer, je nachdem, wer gerade «ich» sagt. Der Spiegel geht aber noch einen Schritt weiter als das Wörtchen «ich». Nicht nur zeigt er jedes Mal etwas anderes, je nachdem, wer gerade hineinschaut. Auch jeden einzelnen Betrachter des Spiegels zeigt er nicht so, wie er ist, sondern immer nur als «Umgestülpten».

Der Brief in Poes Geschichte scheint genau solch ein Spiegel zu sein, der von Besitzer zu Besitzer immer etwas anderes zeigt, darüber hinaus aber auch den jeweiligen Besitzer niemals richtig, sondern nur als umgedrehtes Abbild reflektiert. Es ist darum wohl auch kein Zufall, dass Lacan in seiner sonst streng chronologisch aufgebauten Sammlung von Schriften ausgerechnet dieses Seminar über Poes entwendeten Brief noch vor seinen berühmten Aufsatz über das Spiegelstadium platziert. Die beiden Texte gehören zusammen, so als wären sie gegenseitige Spiegelbilder. Zweimal dasselbe mit einer je eigenen Wendung.

In dem Aufsatz «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion» beschreibt Lacan jenen Moment in der Entwicklung des Kindes, in welchem sich dieses im Spiegel zu erkennen beginnt. Den eigenen Körper hat es bisher als diffuses Durcheinander einzelner Glieder wahrgenommen – dort eine Hand, hier ein Fuss. Nun erblickt es den eigenen Körper im Spiegelbild – und nimmt ihn zum ersten Mal als eine Einheit wahr. Auf dieses erschaute Ideal reagiert es mit Erregung und Freude, «jubilatorisch» wie es bei Lacan heisst.⁴ Doch dieses Erkennen des eigenen Körpers als beeindruckende Ganzheit ist zugleich auch – und wie könnte es im Spiegel anders sein – ein Verkennen, eine Täuschung, die in krassem Gegensatz zur nach wie vor grossen Hilflosigkeit des kleinen Subjekts steht. Bereits die Tatsache, dass das Kleinkind sich bei seiner Erkundung des Spiegelbildes an die Eltern wendet (welche ihm dann durch ein Wort oder eine Geste bestätigen: «Ja, das bist Du»), weist darauf hin, dass bei dieser Identifikation offenbar etwas nicht stimmt. Denn wäre das Erkennen eindeutig, bräuhete es die Bestätigung der Eltern nicht. Die elterliche Bestätigung «Ja, das bist Du» ist schon ein Widerspruch in sich, belegen diese Worte doch im selben Moment, dass das Spiegelbild offenbar nur ein unvollständiges Abbild ist. So wie im Spiegelbild der Körper umgestülpt, gewendet wird, so wendet sich auch das Kind vom Spiegel ab und den Eltern zu.

So entpuppt sich der Spiegel als perfide Entwendungsmaschine. Aus Anleitungsbroschüren kennt man die Anweisung, die mitunter am Fussende einer Seite geschrieben steht: «Bitte umblättern!». Solche Vorgaben sind im Spiegel bereits implementiert. Der Spiegel fordert nicht auf, umzublättern, er blättert vielmehr selber um. Es hat also durchaus recht, wer ob den zwei riesigen Spiegelwänden in der Abteikirche von Bellelay auch an ein riesiges Buch denkt, das aufgeschlagen vor ihm steht. Doch so, wie in Umberto Ecos unsinniger Flaschenpost und Poes entwendetem Brief, liest man in diesem Buch nur immer sich selbst als anderen und andere.

2 Vgl. Jacques Lacan: «Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief» in: *Schriften I*, Weinheim: Quadriga 1991, S. 7 – 60.

3 Umberto Eco: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: Hanser 1988, S. 39 – 40.

4 Vgl. Jacques Lacan: «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion», in: *Schriften I*, Weinheim: Quadriga 1991, S. 61 – 70.

Nicht wir blättern im Buch, das Spiegelbuch blättert uns. Dies umso mehr, als wir es hier nicht nur mit einem, sondern mit zwei Spiegeln zu tun haben, die sich gegenseitig spiegeln und somit auch sich gegenseitig umblättern. Wer zwischen diese Buchseiten tritt, dem muss unweigerlich schwindlig werden ob all den Umstülpungen, die dem Körper in den verschiedenen Abbildern widerfahren: Gespiegelt im ersten Spiegel vollführt der Körper eine erste Wendung und wendet sich dann noch einmal im zweiten Spiegel, und wendet sich noch einmal, wenn sich das Spiegelbild des ersten Spiegels im zweiten Spiegel spiegelt. Verständlich, wenn man in diesem Wirbel der Wendungen nicht mehr weiss, wo einem der Kopf und wo man selber steht. Aber es ist schon zu spät. Denn wer sich erschrocken von dem Doppelspiegel zurückzieht, macht damit nur eine weitere Wendung, die ihrerseits von den Spiegelungen aufgenommen und weitergeführt wird. Wer sich vom Spiegel abwendet, den wendet der Spiegel wieder sich zu. Aus dem Kabinett des Spiegels gibt es kein Entrinnen.

Doch nicht nur, dass der Spiegel uns blättert, er blättert auch in der Zeit. So vergessen wir ob unserer Faszination für die optischen Paradoxien allzu gerne, dass Spiegel nicht nur Bild-, sondern auch Zeitmaschinen sind.

Von den Sternen am Himmel wissen wir, dass viele von ihnen längst erloschen sind, dass aber ihr Licht immer noch zu uns unterwegs ist und wir somit etwas funkeln sehen, was eigentlich schon nicht mehr ist. Der Blick in die Sterne ist ein Blick in die Vergangenheit.

Auch die Lichtstrahlen, die von mir ausgehen, den Spiegel treffen und von diesem wieder zurückgeworfen werden, brauchen eine bestimmte, wenn auch äusserst kurze Zeit, ehe sie mein Auge treffen. Das Bild, das mein Auge sieht, ist demnach immer um ein winziges Stück veraltet. Das Spiegelbild zeigt mich immer ein wenig jünger als ich, der ich mich betrachte, tatsächlich bin. Anstatt «Ja, so sehe ich aus» müsste der Betrachter vor dem Spiegel eher sagen «So habe ich gerade eben noch ausgesehen».

Und wenn wir uns vorstellen, wir würden auf einem anderen Planeten einen Spiegel aufstellen und uns von der Erde aus in diesem betrachten, dann wäre es in der Tat möglich, dass man uns im Spiegel immer noch lächeln sähe, während wir selber bereits gestorben wären. Was tot ist, das lebt im Spiegel noch für einen kurzen Augenblick untot nach.

In vielen Kulturen werden bei einem Todesfall alle Spiegel im Haus des Verstorbenen mit schwarzen Tüchern verhängt oder mit der spiegelnden Seite gegen die Wand gedreht, angeblich aus dem Aberglauben heraus, ein gespiegelter Leichnam könnte weitere Tote nach sich ziehen. Vielleicht aber hat dieser Brauch genau die umgekehrte Funktion, nämlich nicht den Tod zu verhindern, sondern ihn vielmehr sicherzustellen. Da der Blick in den Spiegel immer ein Blick in die Vergangenheit ist, und liege diese auch noch so kurz zurück, steht der Spiegel für die unheimliche Möglichkeit, dass wir in ihm noch den Doppelgänger jenes Menschen sehen könnten, der bereits tot im Sarg liegt. Der Spiegel zeigt Geister.

Nehmen wir einen zweiten Spiegel dazu, könnte man sich vorstellen, wie sich dieses untote Nachleben in alle Ewigkeit bewahren liesse, indem man das Abbild immerzu vom einen Spiegel an den anderen und von diesem wieder zurück an den ersten schickte. Schwingend zwischen den beiden Spiegeln lebte das Bild des Körpers fort. Während der Körper selbst verstirbt, verfault, verwest und verschwindet, tanzte sein Bild noch weiter zwischen den Spiegeln.

Längst gibt es diese grausige Spiegelmaschine, die das Abbild der Körper aufbewahrt, auch wenn sie nicht mehr existieren – und wir alle kennen sie: Man nennt sie Foto-Kamera. Die Kamera mit ihren Spiegeln im Gehäuse, das ist die Spiegelkammer, in der tote Abbilder herumgeworfen und herumgeblättert werden, vor und zurück, von vorne und von hinten. Es sind die Abbilder dieser Spiegel-Kamera, die wir auch auf diesen Seiten sehen, durch die wir uns blättern und sie durch uns. Es sind Bilder aus dem *Haus am Gern*, diesem Bild-Gehäuse, das ebenfalls aus Zweien besteht, die sich gegenseitig Bilder zuwerfen, immer die Bilder des anderen umwendend, spiegelnd.

Kein Wunder möchte man da das Buch mit seinen Bildern zuschlagen, das grosse in der Kirche ebenso wie das kleine in unserer Hand. Wir möchten uns retten, indem wir den Spiegel verschleiern, so wie man es früher getan hat. Aber auch wenn wir den Spiegel gänzlich mit schwarzem Tuch verhängen und ihn gegen die Wand drehen, kann uns das kaum beruhigen, sondern wirft vielmehr neue Fragen auf, die vielleicht noch unheimlicher sind, weil wir sie nicht mit eigenen Augen klären können. Es sind Fragen wie: Was zeigt ein Spiegel, wenn er mit einem schwarzen Tuch verhangen wird? Ist ein Spiegel, der kein Abbild zeigen kann, noch ein Spiegel? Zeigt der vom Tuch verdeckte Spiegel Schwarz oder die Spiegelung von Schwarz? Und was passiert, wenn man den Spiegel, der ja bereits in seinen Abbildern immer alles umwendet, nun selbst umwendet gegen die Wand? Zeigt der gewendete Spiegel dann plötzlich alles richtig? Zeigt der Spiegel an seiner Rückseite nun meine Vorderseite?

So hält der Spiegel uns gefangen, egal wie fest wir die Augen, wie fest wir die Seiten dieses Buches schliessen. Wir bleiben gespiegelt.

Wir treten hinaus. Wir schauen nicht. Und sind noch immer verloren, tiefer in der Falle als je zuvor. Wir glauben, nichts zu sehen. Aber wir täuschen uns.

Es hört nicht auf.

Ganz am Ende steht noch immer: Bitte umblättern! Nach vorn!

Johannes Binotto

We step inside. We look. And thus we are already lost, hopelessly caught in a trap. We believe we see something, but we are deceived. We step closer; we look into the mirrors, but we do not see them.

For mirrors are never seen. Mirrors are invisible.

This statement seems counter-intuitive, since a mirror is about nothing but visibility. Certainly a mirror gives us things to see. But it is precisely this ability, to render visible, that leaves the mirror itself unseen. Mirror is the name we give to surfaces that reflect light rays and so cast back an image of whatever is placed before them. The shining image is therefore the necessary proof that we are in fact dealing with a mirror. As a rule, we are only dealing with a mirror if there is a reflected image to be seen. The mirror itself, however, is inevitably hidden from our gaze. We see the mirror image, but never the reflective surface itself. We see the image, but not what brings it forth. There are no empty mirrors. And the reverse is also true: surfaces that do not show us reflected images are not mirrors. An empty mirror is no mirror at all.

This means that in fact we can only ever surmise the existence of a mirror based on that which it shows us and behind which it constantly conceals itself. We can draw a kind of optico-logical conclusion: whenever we see a reflection, there must be a mirror too. But we never see the mirror itself. This applies not only to plane mirrors but also to distorting mirrors with convex or concave curves. Even though the way in which a reflection diverges from the original may tell us something about the shape of the mirror itself, we still rely on the image to confirm that we are dealing with a mirror and nothing else.

The mirror thereby reveals itself as the perfect medium. It is capable of transmitting images, but becomes increasingly invisible the better the transmission works. In the act of faithful simulation, the mirror dissimulates itself. Thus the mirror is always a missed encounter, no matter how long we stare into it. It always shows us too much image and not enough of itself. By blinding us, it makes itself unseen.

It is perhaps this tendency of the mirror to make itself disappear that leads us to overlook so much about its everyday effects. It is commonplace to claim, for example, that mirrors show everything in reverse – which is patently untrue. If I place something before the left side of a mirror, its reflection will also appear on the left side. A plane mirror shows left and right exactly as they are, like a sheet of blotting paper that absorbs the ink precisely where I put the letter down.

It is only when we gaze at ourselves in the mirror and identify with this reflection, imagining that we are no longer in front of the mirror, but inside it instead, that we start confusing left and right. It is only when I no longer regard the mirror as an image, but as a window into a space through which my double moves, that I notice that while I wear my watch on the left wrist, my *doppelgänger* wears it on his right. This misapprehension is only possible, however, if I stop perceiving the mirror as a reflective surface and pretend that it is not there at all – as if the surface of the mirror was an opening into a parallel world peopled by *doppelgängers*, in which everything looks almost the same as in our own world, but is curiously inverted.

It may not reverse left and right, but a mirror does however invert back and front. We can explore this with reference to the famous painting «La reproduction interdite»

by René Magritte, which shows a man who appears to be looking into a mirror, seeing not his face but the back of his head. The man in the mirror stands in exactly the same pose as the man in front of the mirror; the reproduction is identical to the original and is thus forbidden, as Magritte's title says. True mirrors make precise reproductions, but they also invert the things they reproduce. Writing similarly appears in a mirror as if it were to be read from the back instead of from the front; like a letter reversed and held up to the light: we can see the writing shimmering through the paper but we cannot read it.

Such observations allow us to devise a test to determine whether or not we are dealing with a mirror. The mirror, as we have seen, is defined by the image that it shows. Wherever we see a reflection, there must be a mirror. But the image cannot have precisely the same orientation as the original, which means that if the pictured object is exactly the same as the original, we are not dealing with a mirror. To put it another way: if you can read a letter, it is not a reflected image. If, however, you can read inverted letters, and letters held up to the light, it is indeed a reflection. This is what we should keep in mind whenever we encounter something to be read in the images of *Haus am Gern*. Does its legibility point to the presence of a mirror, or not? Do we see the writing from the back or from the front, and can we read it because or precisely in spite of this? The decision about whether we are looking at a picture or at a reflection will depend on our answers to these questions. This is the rule before the mirror: even if we cannot read the writing, it can still have something to say. Illegible letters are still messages.

In Edgar Allan Poe's short story "The Purloined Letter", a thieving minister conceals a stolen letter in his hotel suite simply by leaving it lying openly in a letter rack. The minister calculates that while a police search of his premises will cover every possible hiding place, the police will never imagine that the letter is not hidden anywhere – the perfect hiding place is no hiding place at all.¹

But this is only part of Poe's story: in fact the minister does make a small but decisive alteration to the letter: he inverts it, making it inside out and back to front. The misappropriation of the letter is thus simultaneously an appropriation by inversion, like the operation of a mirror. The letter stays in place, but is reversed according to the principle of mirroring. This process renders the letter invisible even to the sharp eyes of the police, just as a mirror itself remains invisible.

In a seminar devoted at some length to this short story by Poe, psychoanalyst Jacques Lacan noted that this mysterious letter, which passes from person to person in the course of the narrative, means something different to each of these characters.² We never know the actual contents of the letter, but it seems to signify something different depending on who possesses it at any given moment. In this sense, too, it resembles a mirror which only ever reflects its beholder. The letter turns into a mirror, and the mirror turns into a letter too.

Umberto Eco once mused that even if we were to stare into a mirror for hours and then send it to someone we love, they would still not receive an image of ourselves, but would only see themselves reflected back to them.³ This is why a mirror, as Eco concludes, would be a useless message in a bottle for the shipwrecked. Mirrors as signs, their meaning changing with each instance of use, are no good as explicit messages. In this sense they are more like the personal pronoun "I", which also assumes a different meaning depending on the individual speaker who utters it. I is always another (depending on who says "I"). A mirror, however, goes a little further than this little word. Not only does it show something different, depending on who is looking; each beholder of the mirror is also shown not as he is but as one "turned", both inside out and back to front.

1 Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter" (1844), in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America, 1984, pp. 680 – 698.

2 See Jacques Lacan, "Das Seminar über E.A. Poes 'Der entwendete Brief'" in: *Schriften I*, Weinheim: Quadriga 1991, pp. 7 – 60. For the English translation see Jacques Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter'", in: *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink, New York/London: 2002, pp. 6 – 50.

3 Umberto Eco: "Mirrors" in *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, 1986, p. 211.

The letter in Poe's story seems to be just such a mirror, showing something different as it moves from person to person, but also reflecting each of its holders not truly, but as inverted images. It is therefore no coincidence that Lacan's otherwise strictly chronological collection of writings places this seminar on Poe's purloined letter before his seminal essay on the mirror stage. The two texts belong together, as if they were reflections of each other. A doubling, but to each its own turn.

Lacan's essay "The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I'" describes the moment in an infant's development when it begins to recognize itself in the mirror. Up to this point, the child has perceived itself as a diffuse collection of individual limbs – a hand here, a foot there. Then it encounters its own body as a reflection and recognizes it as a single entity for the first time. The child reacts to the sight of this ideal with excitement and joy, with "jubilation", as Lacan puts it.⁴ But this recognition of one's own body as an impressive entity is at the same time – how else could it be, in a mirror? – a misconception, a deception, standing in stark contrast to what remains the overwhelming helplessness of the tiny subject. Even the fact that the child turns to its parents (who reassure with kind words or gestures: "yes, that is you!") during its exploration of the mirror image implies that something is not quite right with this identification – for if the recognition were unambiguous, it would not require the confirmation of the parents. The parental validation "yes, that is you" is itself contradictory, for these words imply that the reflection shows merely an incomplete image of the self. Just as the body is inverted and reversed, turned inside out, in the mirror image, so too the child turns away from the mirror and towards the parents.

The mirror is thus revealed as a perfidious purloining machine. We are familiar with the sentence often found at the bottom of the page in instruction booklets: "please turn the page". Such instructions are already implemented by the mirror, which does not ask us to turn, but does so by itself. Those who think of a gigantic book opening before them when they see the two giant mirror walls in the Abbey Church of Bellelly, are therefore quite right to do so. But just as in Eco's nonsensical message from the shipwrecked and in Poe's purloined letter, this is a book in which we read only ourselves, and never others. It is not we who turn the pages of the book, but the mirror-book that is turning us, all the more so here when we are dealing not with one but two mirrors that reflect each other and thus turn each other inside out. Those who step between the pages of this mirror book are inevitably dazed by all the turnings to which the various reflections subject the body. The body takes an initial turn in the first mirror, and is then turned around again in the second mirror, only to turn again when the reflection of the first mirror is reflected in the second. Hardly surprising that we lose our footing and our heads in this vortex of twists and turns. But it is already too late. For if we draw back in horror, we simply trigger a further turn that is picked up and multiplied by the mirrors. The mirror turns to those who turn away from it. From the hall of mirrors there is no escape.

But as though it were not enough that the mirror turns us inside out, it also turns the pages of time. Fascinated as we are with optical paradoxes, we tend to forget that mirrors are not just image-machines but time-machines as well. We know that many of the stars in the firmament are long extinguished, but because their light is still travelling towards us, we are seeing something that actually no longer exists. To gaze up at the stars is really to gaze into the past.

Similarly, the light rays that issue from my body, strike the mirror and are reflected back to me, take a certain (if very short) time to meet my eye. The image that I see is therefore always a little out-of-date. The mirror image shows me a trace of a self that is younger than the I that looks. Instead of saying "yes, this is how I look", the beholder of the reflection should really say "this is how I looked just a moment ago". And if we imagine ourselves putting up a mirror on a different planet and looking at our reflection from earth, it is in fact possible that we could still be seen smiling in the mirror after we have died. The dead lives on in the mirror for the blink of an eye.

4 Jacques Lacan: "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion", in: *Schriften I*, Weinheim: Quadriga 1991, p. 61 – 70. For English translation see Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I'", in *Écrits* (2002), pp. 75 – 81

In many cultures, all the mirrors in the house of the recently deceased are covered with black cloth, or their reflective surfaces turned towards the wall, apparently because of the superstition that a corpse's reflection might cause further deaths. But perhaps the origins of this tradition lie in the opposite function: not to prevent death, but to ensure it. Since the gaze in the mirror is also a gaze into the past, no matter how recent, the mirror also represents the uncanny possibility that it might show us the *doppelgänger* of the person lying dead in their coffin. Mirrors summon ghosts.

If we add a second mirror, we can imagine this afterlife of the undead continuing into all eternity, each mirror reflecting the reflection of the other and back again. Suspended between these mirrors, the image of the body lives on. While the body itself dies, rots, decomposes and dissolves, its reflection still dances between the mirrors.

But do not be mistaken: It has existed for some time, this grisly mirror machine that retains the images of bodies that have long ceased to exist – and we all know it well. We call it a camera. A camera – the latin word means a chamber or a room – houses the mirrors that cast the images of the dead back and forth, turning them inside out and upside down. The pages we are turning, and which are turning us, are full of images from this chamber of mirrors. They are the images of *Haus am Gern*, which is a picture house itself, composed of two image-makers, each of whom turns the other's images around, constantly reflecting them and throwing them back and forth between themselves.

No wonder our reflex is to slam shut this book of images, both the large one in the church and the small one in our hands. Our impulse is to save ourselves by covering the mirror as they used to do. But even if we drape every inch of the mirror with a sturdy black cloth and turn it to the wall, this brings us little comfort and leads only to new questions that perhaps are more disturbing still, because we cannot use the evidence of our eyes to answer them. They are questions such as: what does a mirror show when it is covered by black cloth? Is a mirror that cannot show an image still a mirror? Does the covered mirror show black, or the reflection of black? And what happens when we turn the mirror, which itself always turns everything inside out, to the wall? Does the turned mirror suddenly show everything the right way round? Does the back of the mirror now show my own front?

The mirror holds us captive. We remain reflected, no matter how hard we try to shut our eyes, or close the pages of the book.

We step outside. We do not look. And still we are lost, caught in the trap more than ever before. We believe we see nothing. But we are wrong.

It never stops.

At the very end it still says: please turn the page! Onwards!

Nous entrons. Nous regardons. Et nous voilà perdus, irrémédiablement pris au piège. Nous croyons voir quelque chose, mais nous nous trompons. Nous avançons, voyons dans le miroir et ne le voyons pas.

Car les miroirs, on ne les voit jamais. Les miroirs sont invisibles.

Cette affirmation paraît aberrante. Le miroir n'est-il pas un instrument de visibilité ? Certes, le miroir donne à voir. Mais c'est précisément cela, sa capacité à rendre visible, qui fait que le miroir lui-même ne l'est pas. Le miroir est une surface qui réfléchit les rayons lumineux de manière à renvoyer l'image de ce qui se trouve devant lui. Cette image reflétée est la preuve que nous avons à faire à un miroir. Car telle est la règle : c'est là et uniquement là où nous voyons un reflet qu'il y a un miroir. Le miroir lui-même se dérobe au regard. Nous voyons la réflexion, mais pas la surface réfléchissante. Nous voyons l'image reflétée, mais pas le support. Impossible d'ailleurs d'imaginer un miroir *per se*, sans ce qu'il donne à voir. Un miroir « vide » n'existe pas. Et l'inverse est tout aussi vrai : une surface qui ne donne rien à voir n'est pas un miroir. Un miroir vide n'est pas un miroir.

Nous ne pouvons donc en fait que présumer le miroir, le déduire de ce qu'il nous montre et derrière lequel il se cache lui-même obstinément. Le raisonnement nous amène à cette conclusion opto-logique : là où je vois le reflet de quelque chose, il doit y avoir un miroir. Mais le miroir lui-même, nous ne le voyons pas. Cela se vérifie non seulement pour les miroirs plats, mais aussi pour les miroirs déformants, convexes ou concaves, les miroirs à la surface inégale. Même si la déformation de l'image reflétée par rapport à l'original peut nous donner des indices sur la forme du miroir, nous en sommes invariablement réduits à ce qui est réfléchi, qui nous confirme que nous avons à faire à un miroir et à rien d'autre.

Le miroir se révèle ainsi comme le médium par excellence, capable de réfléchir des images tout en se rendant soi-même d'autant moins visible que la réflexion est bonne. Dans la simulation fidèle de l'objet ou sujet, le miroir se dissimule lui-même. Nous avons beau le fixer des yeux, il se dérobe. Il n'en finit pas de montrer sans se montrer. Révélateur fidèle du visible, il est lui-même le champion de l'invisibilité.

Cette propension du miroir à s'effacer lui-même expliquerait-elle que nous ne fassions pas attention à lui, alors que nous l'utilisons quotidiennement ? Penchons-nous donc sur lui ! On dit que le miroir donne le reflet inverse de l'original. À l'évidence, cela n'est pas vrai. L'objet placé à gauche devant le miroir apparaîtra à gauche également en reflet. Les miroirs planes montrent la gauche et la droite exactement où se trouvent la gauche et la droite, comme un buvard absorbe la tache d'encre à l'endroit exact où elle se trouve.

C'est seulement lorsque nous sommes nous-mêmes face au miroir, nous identifions à l'image qu'il nous renvoie et nous imaginons que nous ne sommes pas *devant* mais *dans* le miroir, que gauche et droite se confondent. Seulement, donc, lorsque je ne vois plus mon reflet comme une image mais comme une fenêtre donnant sur une pièce où je vois mon double, que je remarque que je porte ma montre au poignet

gauche alors que mon double la porte au poignet droit. Cette « erreur » n'est toutefois possible que si je perçois le miroir non pas comme une surface réfléchissante, mais que je fais comme si le miroir n'était pas là du tout, comme si la surface du miroir était une ouverture sur un deuxième monde peuplé de doubles, pratiquement identique au monde réel, sauf que dans ce deuxième monde imaginaire tout semble en quelque sorte tricoté à l'envers.

Dans un miroir, ce ne sont pas la gauche et la droite, mais l'avant et l'arrière qui sont « inversés » par réflexion. On peut le vérifier avec le célèbre tableau de René Magritte « La reproduction interdite » où on voit un homme devant le miroir et qui y voit non son visage mais l'arrière de sa tête. L'homme *dans* le miroir est absolument identique à l'homme *devant* le miroir, la reproduction est absolument identique à l'original, et donc interdite comme le suggère le titre du tableau. Le miroir offre une copie fidèle du sujet, mais en le retournant. C'est le test bien connu du texte dans le miroir, qui paraît écrit à l'envers, comme la lettre tenue à l'envers contre une source de lumière dont on voit le texte en transparence, mais qu'on ne peut pas lire. Cette observation nous mène tout droit à un contre-test, lorsqu'il s'agit de vérifier si nous avons à faire à un miroir ou non. Le miroir, nous l'avons vu, se définit par l'image qu'il reflète. Là où nous voyons le reflet de quelque chose, il doit y avoir un miroir. Ce reflet ne peut toutefois avoir la même orientation que l'original ; si l'objet représenté est la réplique exacte de l'original, il ne peut s'agir d'une réflexion. Autrement dit : une lettre que je peux lire n'est pas le reflet d'une lettre dans un miroir, mais si je peux lire une lettre tenue à l'envers contre une source de lumière, c'est qu'elle l'est. Il faudra y penser à chaque fois qu'il y a quelque chose à lire sur les images de *Haus am Gern*. La lisibilité indique-t-elle une réflexion ou justement pas ? Voyons-nous une écriture à l'endroit ou à l'envers et est-ce pour cela que nous pouvons la lire ou justement pas ? Que nous voyons des images ou des reflets d'images dépend de la réponse à ces questions. Face à un miroir, la règle suivante s'applique : même si nous ne pouvons pas lire un texte, celui-ci peut quand même nous dire quelque chose. Même des lettres illisibles sont porteuses de messages.

Dans la nouvelle *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, D., un ministre sans scrupule, « cache » une lettre compromettante qu'il a volée de telle manière que personne ne la trouve – en la laissant traîner dans son bureau, pratiquement sous le nez de tous. D. escompte que la police, en fouillant sa maison, cherchera la lettre dans tous les recoins et cachettes possibles, mais ne viendra jamais à l'idée que la lettre ne fut pas dissimulée mais laissée bien en vue. Cacher parfaitement quelque chose, c'est ne pas la cacher du tout.¹

Nous n'avons pas tout dit, il est vrai. Le ministre modifie l'apparence de la lettre ; il la retourne, de sorte que la page intérieure devient la page extérieure, la page de devant, celle de derrière. Le « détournement » de la lettre est ainsi davantage un « retournement » ; la lettre reste à sa place, certes, mais elle est retournée comme un gant selon le principe du miroir. En tant que réflexion, elle devient invisible comme le miroir, se dérochant même au regard acéré de la police.

Dans son séminaire consacré à cette nouvelle de Poe, le psychanalyste Jacques Lacan a attiré l'attention sur le fait que la fameuse lettre, dont on ne connaîtra au demeurant jamais le contenu, revêt une autre signification pour les différents protagonistes de l'histoire.² Elle ressemble ainsi à un miroir en ce qu'elle reflète uniquement la perception de son lecteur. La lettre devient miroir et le miroir devient lettre.

Si j'envoyais par courrier à mon aimée un miroir dans lequel je me suis longtemps miré – telle la réflexion d'Umberto Eco – l'aimée ne recevrait pas pour autant mon image, mais ne ferait que se voir elle-même dans le miroir.³ Autant dire que le miroir ne convient pas non plus comme bouteille à la mer d'un naufragé, poursuit le philosophe. Le miroir en tant que signe dont la signification change en fonction de celui

1 Voir Edgar Allan Poe: « La lettre volée », trad. Charles Baudelaire, 1884

2 Voir Jacques Lacan: « Le séminaire sur « La Lettre volée » » Écrits. Seuil: Paris 1966, p. 11 – 61.

3 Umberto Eco: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: Hanser 1988, p. 39 – 40.

qui le lit, ne peut pas servir à communiquer des messages précis. Le miroir ressemble plutôt au pronom personnel « je » qui change lui aussi de sens selon la personne qui dit « je ». Je est toujours un autre. Le miroir va même un pas plus loin que le « je ». Non seulement il montre à chaque fois autre chose selon qui s'y mire, mais encore il montre le sujet non pas tel qu'il se présente en réalité mais retourné.

La lettre dans la nouvelle de Poe paraît ainsi l'allégorie parfaite du miroir ; selon la personne qui s'en empare, elle se pare d'une autre signification, jamais la bonne, mais retournée. On ne s'étonnera pas que Lacan, dont la collection d'écrits est sinon rigoureusement chronologique, ait placé son séminaire sur la lettre volée de Poe juste avant son célèbre écrit sur le stade du miroir. Les deux textes vont ensemble, ils sont en quelque sorte le reflet l'un de l'autre. Deux fois la même chose, mais avec une tournure différente.

Dans son essai « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Lacan décrit le moment dans le développement de l'enfant où celui-ci va se reconnaître dans le miroir. Jusqu'alors, il a perçu son corps comme un assemblage confus – une main ici, un pied là. Maintenant, il se voit entier dans le miroir et prend conscience pour la première fois de son corps comme un tout, une unité. Comme le dit Lacan, l'enfant réagit avec jubilation à son image spéculaire, qui représente plutôt un *je-idéal*.⁴ Cependant, la reconnaissance de son propre corps comme un tout est aussi – et comment pourrait-il en être autrement avec un miroir – une tromperie, une méprise, qui est en contradiction flagrante avec l'innocence du jeune sujet. Le fait que l'enfant, pendant qu'il s'explore dans le miroir, se tourne vers ses parents qui lui confirment alors par un mot ou par un geste « oui, c'est bien toi », semble indiquer que l'identification de l'enfant à son image est incomplète. En effet, si elle était complète, l'enfant n'aurait pas besoin de la confirmation parentale. Le « oui, c'est bien toi » est d'ailleurs déjà une contradiction *per se*, car au moment où ils sont prononcés, ces mots prouvent que l'image spéculaire ne reproduit qu'imparfaitement le sujet. Comme le corps est retourné dans l'image reflétée, l'enfant se détourne du miroir pour se tourner vers ses parents.

Le miroir se dévoile ainsi comme une machine perfide de « détournement ». Vous connaissez la consigne « veuillez tourner la page », que l'on trouve souvent en bas à droite de la page de manuels ou autres modes d'emploi. Cette consigne se trouve déjà implémentée dans le miroir. Le miroir n'invite pas à tourner la page, il est lui-même la page qui se tourne. Les deux immenses panneaux-miroirs installés dans l'église abbatiale de Bellelay vous font-ils penser à un livre gigantesque ouvert devant vous ? Vous avez tout à fait raison. Mais comme pour la bouteille à la mer d'Umberto Eco, comme pour la lettre volée d'Edgar Allan Poe, on ne peut que se lire soi-même et non les autres dans ce livre. Au lieu que nous feuilletions le livre, c'est le livre-miroir qui nous feuillette. D'autant plus que nous avons à faire ici non pas à un, mais à deux miroirs, qui se reflètent l'un l'autre et se feuillettent l'un l'autre. Qui se glisse entre ces pages ne manquera pas d'être étourdi par tous ces retournements opérés entre son corps, l'image de son corps et le reflet de cette image. Réfléchi dans le premier miroir, le corps se retourne une première fois pour se retourner une fois de plus dans le deuxième miroir, pour se retourner une fois encore lorsque le reflet du premier miroir se reflète dans le deuxième miroir, etc... il y a bien de quoi se perdre dans ce jeu des miroir, perdre la tête et l'orientation. Mais c'est trop tard. Car en se détournant, effrayé, du double-miroir, on ne fait que multiplier encore et encore les reflets de reflets de reflets. Se détourner du miroir c'est se retourner vers lui. On n'échappe pas du cabinet des miroirs.

Non seulement le miroir nous feuillette comme les pages d'un livre, il feuillette aussi dans le livre du temps. Fascinés par les paradoxes optiques générés par le miroir, nous oublions que le miroir est non seulement une machine à remonter l'image mais aussi une machine à remonter le temps.

4 Voir Jacques Lacan: « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Écrits. Seuil: Paris 1966, p. 93 – 100.

Nous savons de nombreuses étoiles que nous voyons dans le ciel qu'elles sont éteintes depuis des lustres, mais que leur lumière est encore en train de venir à notre rencontre. Nous voyons donc briller quelque chose qui n'existe plus. Un regard dans les étoiles, c'est un regard dans le passé.

De même, les rayons lumineux qui émanent de moi, touchent le miroir qui les réfléchit à son tour, mettent un certain temps, extrêmement court certes, avant d'être captés par mon œil. Le moi reflété par le miroir est toujours de quelques milliers de fractions de seconde plus jeune que le moi devant le miroir. Au lieu de me dire « c'est bien moi », je devrais plutôt dire « c'est moi, mais juste avant ».

Imaginons la chose suivante : nous plaçons un miroir sur une autre planète et nous nous y mirons depuis la terre. Il se pourrait bien alors que l'on nous voit sourire dans le miroir bien après notre mort. Ce qui est déjà mort, survit encore un bref instant dans le miroir.

Dans de nombreuses cultures, il est de coutume lors d'un décès de recouvrir les miroirs dans la maison du défunt de draps noirs, ou de les retourner contre le mur, prétendument parce que la réflexion d'une personne morte pourrait entraîner d'autres décès. Mais peut-être aussi que cette coutume a la fonction exactement inverse ; non pas empêcher la mort, mais la confirmer. Comme le regard dans le miroir est aussi, toujours, un regard dans le passé, aussi proche soit-il, le miroir incarne la possibilité inquiétante que nous puissions y voir encore le double de la personne étendue morte dans le cercueil devant nous. Le miroir montre des fantômes.

Prenons un deuxième miroir. On pourrait imaginer que l'état de non-mort puisse être conservé *ad aeternam*, en faisant passer notre image d'un miroir à un deuxième qui le renverrait au premier. Oscillant entre les deux, l'image du corps se perpétuerait. Alors que le corps lui-même mourrait, s'altérerait, se décomposerait et disparaîtrait, son image continuerait à rebondir d'un miroir à l'autre.

Bien sûr, il existe une telle machine-miroir infernale, qui garde notre image longtemps après notre décès. Nous la connaissons tous ; c'est l'appareil photographique, au boîtier équipé de miroirs, un cabinet des glaces où des images « mortes » sont mélangées, feuilletées, d'avant en arrière, du début à la fin. Ce sont les images de cet appareil que nous voyons sur ces pages que nous tournons et qui nous tournent. Des images de *Haus am Gern*, maison née de l'imagination de deux artistes qui se renvoient mutuellement des images, les reflètent en les retournant.

Pas étonnant que l'on veuille fermer le livre avec ces images, le grand livre dans l'église et le petit livre que nous avons entre les mains. Nous aimerions nous sauver en voilant le miroir, comme on le faisait autrefois. Mais même si nous recouvrons entièrement le miroir d'un drap noir et le retournons contre le mur, nous ne sommes guère rassurés, mais nous posons de nouvelles questions qui sont peut-être encore plus inquiétantes car impossibles à clarifier *de visu*. Par exemple : que peut bien montrer un miroir drapé de noir ? Un miroir que l'on empêche de réfléchir est-il encore un miroir ? Ce miroir recouvert d'un drap noir montre-t-il du noir ou l'image du noir ? Et que se passe-t-il avec le miroir, qui retourne l'objet réfléchi, si on le retourne contre le mur ? Va-t-il maintenant montrer les choses non retournées ? Le verso du miroir va-t-il dévoiler mon recto ?

C'est ainsi que le miroir nous tient captifs. Rien ne sert de fermer les yeux, de fermer les pages de ce livre. Nous demeurons réfléchis.

Nous sortons. Nous ne regardons pas. Et nous sommes toujours perdus, plus profondément piégés que jamais auparavant. Nous croyons ne pas voir. Mais nous nous trompons.

Cela ne s'arrête pas.

Tout à la fin, on lit toujours : Veuillez tourner la page ! En avant !

Haus am Gern

Das Bieler Künstlerpaar Barbara Meyer Cesta und Rudolf Steiner arbeitet seit 1998 unter dem Label Haus am Gern an interdisziplinären Projekten. Im Fokus ihres Schaffens stehen gesellschaftsrelevante Themen, die sie sich mit Leichtigkeit, Ironie und einem Sinn für raffinierte Kritik aneignen und in kontextspezifische Werke übersetzen. Ihr künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch Medienvielfalt aus, in der Zeichnung, Fotografie, Video, Objekt, Installation und Performance im Rahmen von konzeptuellen Arbeiten zueinander in Beziehung gesetzt werden.

The artist couple Barbara Meyer Cesta and Rudolf Steiner has worked together on interdisciplinary projects under the label Haus am Gern since 1998. Their work focuses on socially relevant topics, which they appropriate and translate into context specific art works with lightness, irony and a sensibility for clever critique. Their work is characterized by a diversity of media, where drawing, photography, video, objects, installation and performance are placed in relation to each other in a conceptual framework.

Le duo d'artistes biennois Barbara Meyer Cesta et Rudolf Steiner travaille depuis 1998 sous le label Haus am Gern. Au centre de leurs projets interdisciplinaires se trouvent des thèmes actuels de la société qu'ils s'approprient avec légèreté et ironie, avec un sens de la critique raffinée, thèmes qu'ils traduisent dans des œuvres adaptées au contexte. Leur travail se distingue par une diversité de moyens médiatiques où les objets, le dessin, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance sont mis en relation dans une approche conceptuelle.

Dr. Johannes Binotto

Dr. Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler, freier Autor und Dozent am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt, sowie die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Er hat mit einer umfassenden Studie zum Raum des Unheimlichen promoviert, daneben zählen zu seinen zahlreichen Publikationen etwa Beiträge zur Rauminszenierung in der Fotografie, zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond; zum Mafioso als männlichem Hysteriker oder zur Übernatürlichkeit von Filmfarbe. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto is a theorist of culture and media, independent author and lecturer in the Department of Media Studies at the University of Basel. His current research areas are film technology and/as psychoanalysis, signal perturbation and affect, as well as the intersections of theories of space, literature, and media theory. He completed his PhD with an extensive study on the space of the uncanny and has published widely on topics including the staging of space in photography, digitality and fragmentation in James Bond films, the mafioso as male hysteric and the supernatural character of film color. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto est chercheur en sciences culturelles et sciences des médias. Il est également auteur libre et professeur au séminaire des sciences des médias à l'Université de Bâle. Actuellement ses recherches se concentrent sur la technique cinématographique et/ou comme psychanalyse, sur l'interférence entre signaux et affect, ainsi que sur les interfaces entre théorie de l'espace, littérature et sciences des médias. Sa thèse doctorale est une recherche exhaustive sur l'espace de l'inquiétante étrangeté. Ses nombreuses publications traitent de sujets aussi divers que la mise en scène de l'espace dans la photographie, la digitalité et la fragmentation dans James Bond ainsi que sur le Mafieux comme type masculin hystérique ou encore sur le caractère supranaturel de la couleur dans le film. www.schnittstellen.me

Impressum/Colophon

Cette publication paraît à l'occasion de l'exposition
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This publication is published on the occasion of the exhibition

Haus am Gern : AIRE DE BELLELAY
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, 27.6. – 13.9.2015

AIRE DE BELLELAY Installation
Masse/Dimensions: 900 x 560 cm, zweiteilig/two parts/deux parties
alluVial-Folienspiegel; Bühnenvelours / Stage velour/Velours de scène
«Yverdon»; Unterkonstruktion/substructure/sous-construction:
Aluminium
Beiheft/Insert/Supplément mit Foto-Essay/with Photo essay/
avec Essai photographique: 133-teilig/133 parties/133 parts

Ausstellung/Exhibition/Exposition
Jury: Henri Mollet, Valentine Reymond, Arno Hassler,
Germaine Fendt, Marina Porobic
Kuratorin/Curator/Commissaire: Marina Porobic
Montage/Installation: Oliver Reif alluVial GmbH, München; Silber Ingold;
Working Tiger; Fabian Saurer; Iris Brodbeck, Cyril Hübscher,
Steve Crelrier SA, Porrentruy; Schlegel AG, Basel
Administration: Monique Moll

Publication/Publikation
Herausgeber/Editor/Editeur: Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
Maison d'édition/Verlag/Publisher: Edition Haus am Gern, Biel/Bienne
Autoren/Authors/Auteurs: Haus am Gern, Marina Porobic, Johannes Binotto
Übersetzung/Translation/Traduction: Clara Wubbe, Transit txt Fribourg,
Kate Whitebread
Lektorat/Proofreading/Lectorat: Jean-René Carnal, Sadie Plant,
Alice Henkes, Andrea Zimmermann

Grafik/Graphic design/Graphisme: B & R, Noah Bonsma und Dimitri Reist
Fotografie/Photographer/Photographe: Haus am Gern, Rudolf Steiner
Schrift/Typeface/Polices: Unica77 LL Regular/Italic
Papier/Paper/Papier: Black Magic, Aspero Volume White 1.5, OpakoSatin
Druck/Print/Impression: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg D
Auflage/Run/Tirage: 600

Vorzugsausgabe/Limited edition/Edition de tête
Mit einem Originalwerk von Haus am Gern, signiert und nummeriert/
with an original work by Haus am Gern, signed and numbered/avec une
oeuvre originale de Haus am Gern, signée et numérotée 1/30 – 30/30

Dank/Thanks/Remerciements
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, Marina Porobic, Johannes Binotto,
Michael Heitz, Ruedy Schwyn, Antonio Herrera, Georg Traber, Hans Aff,
Hans Koch, Daniel Glaus, Big Zis, Max Usata.

Ausstellung und Publikation entstanden dank der grosszügigen
Unterstützung von/This exhibition and the publication were realised
thanks to the generous support by/Cette exposition et publication
ont pu être réalisées grâce au généreux soutien de

C J B
CONSEIL DU JURA BERNINO

STANLEY THOMAS
JOHNSON STIFTUNG

OKULTUR
SWISSIOS

Kultur
Stadt Berr

prohelvetia

Bienne

ABBATIALE DE BELLELAY

© 2015 Bilder/Images/Pictures: Haus am Gern www.hausamgern.ch
© 2015 Texte/Textes/Texts: Marina Porobic, Johannes Binotto
© Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
© 2015 Edition Haus am Gern, Biel/Bienne www.edition-hausamgern.ch
ISBN 978-3-9524192-2-9

Aire de Bellelay
Haus am Gern

