

EIN PUNKT, DER ALLE ANDEREN PUNKTE ENTHÄLT

Reflexionen
zu Mirko Baselgias *Aleph*

von Markus Wild*

In einem Gespräch mit Mirko Baselgia weist die Vaduzer Kuratorin Christiane Meyer-Stoll darauf hin, dass die klare Form seiner Arbeiten das Resultat von Verdichtungen sei. Klarheit und Verdichtung – zweifellos sind damit zwei zentrale ästhetische Eigenschaften der Arbeiten von Baselgia genannt. Klarheit und Verdichtung – das sind auch zwei Eigenschaften, die mich als Philosophen unmittelbar ansprechen. Die Arbeit *Aleph – fier bugliaint*, um die es in diesem Essay gehen wird, stellt ein Höchstmass an ästhetischer und gedanklicher Verdichtung dar. In seiner Reaktion auf die Beobachtung von Meyer-Stoll betont Baselgia aber auch die Rolle des Zufalls für seine Arbeit und ergänzt: „Aus diesem Grund

*Markus Wild (1971) studierte Philosophie und Germanistik an der Universität Basel. Von 2003 bis 2012 war er wissenschaftlicher Assistent an der Humboldt-Universität zu Berlin, von 2012 bis 2013 SNF-Förderprofessor an der Universität Fribourg. Seit September 2013 ist er Professor für Theoretische Philosophie an der Universität Basel. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Tierphilosophie, die Philosophie des Geistes und die Philosophie der Frühen Neuzeit. Zu seinen neuesten Veröffentlichungen gehören *Animal Minds and Animal Ethics* (hrsg. mit K. Petrus, Berlin 2013) und *Philosophie der Verkörperung* (hrsg. mit J. Fingerhut und R. Hufendiek, Berlin 2013).

beziehe ich zurzeit verstärkt Tiere in meine Arbeit ein“.¹
Wie bezieht man Tiere in die künstlerische Arbeit mit ein? Als mir Mirko Baselgia im Februar 2014 eine Publikation über seine Arbeit *Midada da structura*² zusandte, sprach er gar von seiner „Zusammenarbeit mit den Bienen“. Wie kann man mit Tieren kreativ zusammenarbeiten?

TIERE: VOM SUJET ZUM SUBJEKT

Tiere zählen zu den ältesten und aktuellsten Sujets der Kunst. Die neolithischen Bilddarstellungen in den Höhlen von Altamira, Lascaux, Pech Merle oder Chauvet – von Werner Herzog jubilierend „Höhle der vergessenen Träume“ genannt³ – zeigen fast nur Tiere – Jagdtiere zumeist, seltener Raubtiere, Vögel, Fische, Tiermenschen oder Menschen. Es ist erstaunlich, dass wir diese Tiere ohne Schwierigkeiten identifizieren können, denn immerhin sind diese Darstellung 15- bis 30-tausend Jahre alt. Sowohl Darstellungen an Höhlenwänden als auch auf Gebrauchsgegenständen zeugen von einer unheimlichen Genauigkeit in Ausführung und Aussage: dieses Rentier ist ein Bulle kurz vor der Brunftzeit, jener ausgehungerte Bär nimmt Witterung auf. Mit wenigen Strichen und Flächen wird eine verdichtete Lebendigkeit erzeugt, sodass man meint, die Pferde und Nashörner schnauben zu hören, ihre Nüstern zittern und ihre weichen Flanken dampfen zu sehen; man vernimmt den Aufschlag der Füße, Hufe, Hörner und das Grollen eines dicht beisammen stehenden Löwenpaars. Der flackernde Schein und die stiebenden Funken der Feuer, derer es bedurfte, um die Tierbilder in den Höhlen überhaupt sehen zu können, trugen ihren Teil zum Leben der Tierbilder bei. Man könnte vermuten, dass Menschen in solchen Höhlen ihre Begegnungen mit be-

stimmten Tieren vorwegnehmen und einüben mussten, um ihr emotional gewachsen zu sein, besonders auf der Jagd. Tiere waren nicht ja nur Objekte der Kunst, sie stellten Gefahren dar und lieferten Ressourcen, gerade auch Material für die Subsistenz der Künstler und für ihre eigene Darstellung: das Rentier ist in seinen Knochen geritzt, der Bär mit Blut von seinesgleichen gezeichnet.

In der Kunst und visuellen Kultur der Gegenwart erscheinen – tot oder lebendig, als Teil oder als Ganzes – nicht nur Repräsentationen, sondern Tiere selbst. Sie werden auch als Produzenten und Rezipienten eingesetzt. Der Schimpanse Brent malt mit seiner Zunge preisgekrönte Werke, das Filmmaterial für Jana Sterbaks Videoinstallation *From Here to There* wurde vom Hund Stanley aufgenommen, Sam Easterson rüstete Schafe, Gürteltiere, Enten und andere Tiere mit Kameras aus und Marek Brandt komponiert Musik für Tiere.

Nicht nur in der Kunst lassen Tiere ihr passives Sein als Objekt, Material und Suet fallen und übernehmen eine aktive, ja partizipatorische Rolle, auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften werden sie mehr und mehr als Akteure wahrgenommen. Aus Sujets werden Subjekte. Neue Fragen tauchen am Horizont der Disziplinen auf. Inwiefern gestalten und erleben Tiere Geschichte? Welche Rolle übernehmen sie in sozialen Interaktionen? Können Tiere im politischen Raum partizipieren? Man wird sich beispielsweise überlegen müssen, ob und wie man Biber am öffentlichen Raum partizipieren lässt. Biber fällen Bäume in Stadtpärken, räumt man sie weg, fällt der Biber einen anderen Baum, lässt man sie liegen, hält er sich an die getane Arbeit. So gestaltet der Biber die Parklandschaft mit.

Auch die Verhaltensbiologie ist dem Tiersubjekt auf der Spur. Längst erscheint etwa die Lautkommunikation zwischen Tieren nicht mehr allein ein instinktiver Ausdruck von Erregungszuständen, die man sozusagen hydraulisch-mecha-

nisch erklären könnte, vielmehr lernen Tiere ihre Lautäusserungen der richtigen Situation und dem Informationsstand ihrer Zuhörerschaft anzupassen. Sie teilen nicht allen alles mit, sondern wählen aus, wann und wem sie was mitteilen. Selbst in der Evolutionstheorie sind Tiere mehr als nur Träger von Genen, die nach den Launen des Zufalls und dem selektiven Gebot ihrer Umwelt überleben oder eingehen, sich vermehren oder aussterben. Tiere werden nicht nur von ihrer Umwelt gestaltet, sie gestalten diese mit: sie entscheiden sich für Habitate, nutzen deren Ressourcen und gestalten Lebensräume. Biber errichten Dämme, Vögel und Insekten bauen Nester, Bienen konstruieren Waben, Spinnen weben Netze, Murmeltiere graben Höhlen, Blattschneiderameisen züchten in ihren Bauten Pilzkulturen und Regenwürmer reichern den Boden, in dem sie leben, mit Nährstoffen an. Prozesse dieser Art bezeichnet man als „Nischenkonstruktion“.⁴ Durch Nischenkonstruktion nehmen Tiere direkten Einfluss auf die Beschaffenheit ihrer Umwelt. Sie passen ihre Umwelt nicht nur an sich an, sie geben diese Anpassungen als architektonische Gebilde und modifizierte Ökosysteme an die nächsten Generationen weiter.⁵

HÖHLENEINGÄNGE: MURMELTIERWERDEN UND BIENEWERDEN

Bei Mirko Baselgias Skulpturen *Endoderm* (2012/13) und *Midada da structura* (2013) haben Murmeltiere und Bienen als Nischenkonstrukteure mitgearbeitet. Murmeltiere bauen Höhlen und Bienen Waben. Beide sind ausgesprochen soziale Tiere und beide sind, wie wir, für ihr Gedeihen auf die Gemeinschaft und auf Bauten angewiesen. Und gerade weil sie soziale Wesen und Architekten sind, kann man mit ihnen

kreativ zusammenarbeiten. Natürlich – von Zusammenarbeit im Sinne der Gegenseitigkeit kann hier noch nicht die Rede sein, es ist ja der Künstler, Baselgia, der mit den Tieren zusammenarbeitet, die Tiere arbeiten nicht absichtlich mit ihm zusammen.

Während nun für *Endoderm* die Murmeltiere eine Vorlage für Baselgia gestalteten, gab Baselgia für *Midada da structura* den Bienen eine Vorlage. *Endoderm* ist der Bronzeausguss von Murmeltiergängen. Murmeltiere – denen Baselgia bereits in der Videoarbeit *Alice I* (2009) in die Höhlen gefolgt war wie Alice dem weissen Kaninchen – haben diese Gänge geformt und erhalten, bis sie dem Ausbau der Julierstrasse weichen mussten. In *Endoderm* ist das Innere des Baus nach Aussen gestülpt und sichtbar geworden, die kompakte Umfassung des Durchgangs ist abgetragen und fehlt, was einst Hohlraum war, ist nun ein kompakt-kerniger Bronzeguss. Löcher, Höhlen, Gänge, Öffnungen, Schlünde, Gruben und Schluchten – eigentlich ist dort, wo diese sind, nichts, und doch können wir uns auf sie wie auf Dinge beziehen. Sie werden erst durch ihre kompakten Umfassungen zu Dingen für uns und für andere Tiere, sie haben ihre Dinglichkeit ihrer Umgebung, den Wänden, zwischen denen sie liegen, ausgeliehen. Sie sind im Wortsinn „Zwischendinge“. *Endoderm* macht aus dem Zwischending Murmeltiergang also ein Objekt. Wir sehen den kompakten Murmeltiergang eben deshalb, weil er kein Murmeltiergang mehr ist, sondern ein Bronzeausguss. Doch *weil* wir wissen, dass der Bronzeguss eigentlich ein von Murmeltieren gestalteter und genutzter Durchgang war, heben wir das Dingliche an diesem Ding beim Hinsehen in Gedanken wieder auf. Der Murmeltiergang bleibt trotz seiner Kompaktheit ein Durchgang in Gedanken für uns, wenn auch nicht mehr für die Tiere. Mirko Baselgia hat die konstruktive Vorlage des Murmeltiers aufgenommen und weiterbearbeitet. Daraus ist *Endoderm* geworden, eine Skulptur, die in unseren Gedanken

bleiben kann, was sie ist, nämlich ein Zwischending, ein Murmeltierdurchgang.

Baselgia geht das tierliche Bauwerk auf eine Weise an, die an Walter Benjamins idealen Historiker erinnert. Benjamin behandelt in der siebzehnten seiner geschichtsphilosophischen Thesen (1940) die Besonderheit des Zugangs des historischen Materialisten zum geschichtlichen Gegenstand: „Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, dass im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben“.⁶ Der Ertrag der künstlerischen Zusammenarbeit Baselgias mit den Murmeltieren besteht darin, dass in seinem Werk deren Bauwerk, im Bauwerk deren Lebenswerk und im Lebenswerk der Verlauf der Naturgeschichte der Säugetiere aufbewahrt und aufgehoben ist. Benjamin schreibt weiter, dass die Frucht des historisch Begriffenen in ihrem Inneren die Zeit als einen kostbaren, wenn auch geschmacklosen Samen, trage. Was wir historisch begreifen, das habe ja nicht nur einen Bezug zur Vergangenheit, sondern auch einen Bezug zur Zukunft. In den Arbeiten von Baselgia steht jedoch weniger die Zeit im Vordergrund als der Raum. *Endoderm* entfaltet einen Raum. Das Endoderm ist eines der drei Keimblätter des Embryoblasten, der während der frühen zellulären Phase der Embryogenese bei den Säugetieren entsteht. Während aus dem Keimblatt Ektoderm Haut, Sinnesorgane und Nerven und aus dem Keimblatt Mesoderm Knochen, Muskulatur, Bindegewebe und viele Organe entstehen, bildet sich das Endoderm zu Verdauungstrakt, Atmungstrakt, Harnröhre und Harnblase aus. Aus dem Endoderm bilden sich also die Gänge und Höhlen des Leibes, durch die das Aussen in sein Inneres strömt und rutscht und das Innen in die Aussenwelt. Im Endoderm ist die gesamte Naturgeschichte der Säugetiere aufbewahrt, es enthält in seinem Inneren das Höhlensystem des Körpers, das wir mit dem Murmeltier teilen.

Wenn wir in Gedanken durch den kompakt gewordenen Murmeltiergang des *Endoderm* gehen, gehen wir nicht nur durch das Bauwerk, sondern durch das Lebenswerk und durch die Naturgeschichte dieses Tiers, die auch Teil unserer Naturgeschichte ist. *Endoderm* ist unser ästhetisches Murmeltierwerden.

Baselgias Zusammenarbeit mit den Bienen – *Midada da structura* – geht einen umgekehrten Weg. Nicht gibt das Tier dem Künstler die Vorlage, sondern der Künstler dem Tier. In der Imkerei wird der Bienenwabenbau durch „Mittelwände“ beschleunigt. Eine Mittelwand ist eine gerahmte Platte mit einem vorgeprägten Relief von gleichseitigen Sechsecken. Auf dieser Vorlage bauen Bienen ihre Waben regelmässiger und schneller. Dies erhöht den Ertrag und erleichtert die Honigernte. Was geschieht, wenn man den Honigbienen eine veränderte Vorlage gibt? Eben dies hat Baselgia getan. Die veränderte Vorlage führt die Bienen dazu, nach Lösungen für Problemstellen zu suchen. Die Bienen streben immer noch nach der ihnen natürlichen sechseckigen Form, doch wirkt das Gesamtmuster freier und bewegter. Auf der Grundlage einer Etappe einer solchen Bienenwabenkonstruktion hat Baselgia die Arvenholzsulptur *Midada da structura* erstellt. Und eben hier lässt er nun dem Zufall seinen Spielraum: die besondere und nicht antizipierbare Problemlösung des Tiers stellt die Vorlage dar, nach der sich Baselgia richtet und die Holzskulptur *Midada da structura* bildet. Aus der relativ kleinen Mittelwand ist eine grossflächige Skulptur geworden, etwa von der Grösse eines Menschen. Man kann sich nun die Skulptur in Gedanken noch stärker vergrössert vorstellen, so dass man, in Gedanken, wie eine Biene Platz in einer hölzernen Wabe hätte. *Midada* – entstanden aus einer Zusammenarbeit mit Bienen – würde so zu unserem ästhetischen Bienenwerden.

ALEPH: TIERE, SPRACHE UND GEWALT

Deutlich kann man einen Buchstaben in Mirko Baselgias *Aleph – fier bugliaint* erkennen. Diese Skulptur ist auf den ersten Blick nichts als ein glühendes Metall, das, wie ein Brandeisen ein Zeichen, den Buchstaben Aleph trägt. Mit einem Brandeisen wird ein Rind oder ein anderes Nutztier als Eigentum markiert. Es geht hier also um ein Verhältnis zwischen uns, dem Menschen, und dem domestizierten Tier, dem Rind. Wir prägen es mit dem Buchstaben Aleph. Was bedeutet das? Baselgias *Aleph* ist, wie ich zeigen will, eine Arbeit von ebenso erstaunlicher Klarheit wie bewundernswerter Verdichtung. Sie erschliesst sich, ebenso wie *Endoderm* und *Midada da structura*, der Betrachterin und dem Betrachter in Gedanken. Wir können dem *Aleph* folgen, indem wir es als eine Verdichtung des durch Sprache (Aleph) und Gewalt (Brandeisen) geprägten Verhältnisses (Eigentum) zwischen Mensch und Tier betrachten. Damit tritt ein anderer Aspekt der „Zusammenarbeit“ zwischen Mensch und Tier vor unsere Augen.

Die Gestalt des phönizischen und hebräischen Buchstaben Aleph (oder Alif) sowie des griechischen Alpha kann zurückgeführt auf die Gestalt eines Rinderkopfes zurückgeführt werden. Noch der Buchstabe A im lateinischen Alphabet erscheint, wird er in Gedanken auf die Spitze Endung gestellt, wie ein abstrakter Rinderkopf mit stilisiertem dreieckigem Gesicht und zwei Hörnern. Das Aleph, das A, ist aber auch stets der Anfang, der erste Buchstabe im Alphabet, es ist der Buchstabe, der alle anderen enthält, der umfassende Buchstabe. Ein Aleph ist also ursprünglich ein Zeichen, das nach einem Rinderkopf gebildet ist, und es ist der erste und alles umfassende Buchstabe des Alphabets.

Wie sieht nun das Verhältnis zwischen Mensch und Rind aus? Erinnern wir uns zuerst noch einmal an die Nischen-

konstruktion, von der vorhin die Rede war. Nicht nur Pflanzen oder Tiere, auch die Menschen bauen sich eine Nische, die Einfluss auf ihre Evolution nimmt. Im unserem Fall sind sozusagen alle Umweltfaktoren von uns gemacht oder durch uns verändert worden: Feuchtigkeit oder Temperatur werden beispielsweise durch Häuser und Kleider verändert, Nahrung durch Zerlegung, Zubereitung, Viehzucht, Ackerbau und Transport. Domestizierte Nutztiere prägen also unsere Nische. Nach den Darstellungen von Jagdtieren in Höhlen treten Tiere nun auch als Nutztiere in unsere Geschichte ein und wir als Tierhalter in ihre Geschichte. Tiere sind so ein wesentliches Element in unserer umfassenden Nischenkonstruktion geworden. Seit über 10-tausend Jahren sind Ziege, Schaf, Schwein und Rind domestiziert. Dem Rind kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Viehzüchter gewinnen Kuhmilch und stellen neuartige Nahrungsmittel her. Sie konstruieren so nachhaltig ihre ökologische Nische, denn die Lebensweise der Viehzüchter wird in der Generationenfolge Nachkommen mit Laktosetoleranz bevorteilen. In zahlreichen Mythen und Religionen spielt die Kuh eine besondere Rolle. Die landschafts- und menschengestaltende Potenz der Kuh tritt besonders klar in Gestalt der germanischen Ur-Kuh Audhumbla in Erscheinung. In der Sage ernährt sich der Riese Emir von ihrer Milch und ihrem unaufhörlichen Lecken an einem salzigen Stein verdankt sich die Formung von Búri, dem Stammvater der nordischen Götter. Rinder erzeugen nicht nur Nahrungsmittel, sie verrichten Arbeit als Zugtiere und mähen und düngen die Landschaft. Rinderherden werden zum Zeichen sozialer Distinktion. So verfügt der Gott Apollon über eine Herde weisser Rinder; König Augias verspricht Herakles als grossen Lohn den zehnten Teil seiner Rinder; das lateinische Wort für Geld (*pecunia*) leitet sich vom lateinischen Ausdruck für Rind (*pecus*) her. Wer Rinder hat, der hat Eigentum. Das ist lediglich der Anfang. Wie wollte man die ganze Geschichte

des Hausrindes erzählen? Menschen und Rinder können enge Beziehungen eingehen, sodass diese Beziehungen ganze Sozialsysteme formen. Was geschieht mit dem Rind im Übergang zur Agrarrevolution als Albrecht Daniel Thaer zu Beginn des 19. Jh. verkündete, Kühe seien als Maschinen zu betrachten, die Futter in Milch verarbeiten? Was geschieht mit dem Rind bei der Einrichtung der ersten industrialisierten Schlachthäuser in London, Paris und Chicago, von denen Dickens, Zola und Sinclair eindrücklich berichten? Man bräuchte eine Art magischen Spiegel, um all dies sehen zu können. Mirko Basalgias *Aleph* ist ein solcher Spiegel und ein Höchstmass an Verdichtung.

Um die Verdichtungsleistung zu sehen, können wir in ein anderes Aleph blicken. *El Aleph* – so lautet der Titel einer Erzählung von Jorge Luis Borges.⁷ In ihr erhält der Erzähler die einmalige Gelegenheit in ein Aleph zu blicken. Dieses Aleph ist aber kein Buchstabe, sondern etwas anderes. Unter den finsternen Stufen einer Kellertreppe, rechter Hand, befindet sich ein regenbogenfarbener Kreis von fast unerträglicher Leuchtkraft. Das Aleph in Borges' Geschichte hat einen Durchmesser von zwei, drei Zentimetern und scheint sich um sich selbst zu drehen. Was ist dieses Aleph? Ein magisches Auge, einer der Punkte im Raum, der alle anderen Punkte enthält (*uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos*), es ist ein Ort, an dem, ohne sich zu vermischen, alle Ort der Welt aus allen Winkeln zu sehen sind. Das Aleph erlaubt eine vollkommene Schau des Universums. Es verhält sich zum Raum wie die Ewigkeit, in der alle Momente enthalten sind, zur Zeit. Man kann alles in ihm sehen, auch sich selbst, und in allem, was man sehen kann, sind wiederum alle anderen Dinge gespiegelt. Borges verweist in *El Aleph* mehrfach auf Dantes *Göttliche Komödie*. Durch diesen Verweis wird der Bezug zwischen dem Aleph von Borges und der Welt der Buchstaben auch wieder deutlicher. Im dritten Teil

der *Komödie* durchwandern Dante und Beatrice die himmlischen Planetensphären. Beim Aufstieg in die Sphäre des Jupiter, wo die gerechten Seelen wohnen, begegnen sie der Schar der gerechten Geister, die sich wie Vögel in einem Schwarm zu den folgenden Worten versammeln: *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* (Liebt die Gerechtigkeit, die ihr die Erde regiert). Aus dem letzten Buchstaben, dem M, wird in der *Göttlichen Komödie* endlich ein Adler. Der Adler ist ein Symbol des Reichs, der für die gerechte Herrschaft steht und aus allen gerechten Herrschern besteht. Die Gestalt des Reichsadlers gleicht dem M. Dantes Adler, so bemerkt Borges, ist zugleich auch ein Vogel, der alle Vögel enthält – so wie das Aleph ein Punkt ist, der alle Punkte enthält.⁸

Dante und Borges erzählen von Visionen, die sich im Bereich des Sichtbaren abspielen, die aber unsere Vorstellungskraft und Darstellungskraft ungeheuer übersteigen. Borges sagt, dass das menschliche Alphabet nur aus einer begrenzten Anzahl von Buchstaben bestehe und deshalb nicht geeignet sei, das unendliche Aleph mitzuteilen. Und Dante betont, dass er erzählen müsse, was keine Stimme erzählen, keine Tinte schreiben könne. Haben Borges und Dante Recht? Nicht ganz, doch locken sie uns auf die richtige Spur. Natürlich gibt es etwas, das alle Punkte des Universums enthält – oder besser gesagt: umfasst –, nämlich das Wort „Punkt“. Ebenso gibt es etwas, das alle Vögel umfasst, nämlich das Wort „Vogel“. In diesem Sinne könnte man nun sagen, der Buchstabe Aleph, dessen Form die Gestalt eines Rinderkopfes hat, enthalte eben deswegen alle Rinderköpfe. Ebenso wie Borges' Aleph ein Punkt ist, der alle Punkte enthält, ebenso wie Dantes Adler ein Symbol gerechter Herrschaft ist, das alle gerechten Herrscher enthält bzw. ein Vogel, der alle Vögel enthält, so ist das *Aleph* von Basalgia ein Rinderkopf, der alle Rinderköpfe enthält.

Es besteht jedoch ein entscheidender Unterschied zwischen den literarischen, aus dem Material des Alphabets

bestehenden Darstellungen bei Borges bzw. Dante und der Skulptur. Baselgia *Aleph – fier bugliaint* ist ja nicht nur Buchstabe, sondern es ist ein glühendes Eisen, ein Brandeisen. Mit dem Brandeisen wird, wie bereits gesagt, ein Rind als Eigentum markiert. Es geht hier also um ein Verhältnis zwischen uns, dem Menschen, und dem domestizierten Tier, dem Rind. Das Aleph ist somit Symbol der Beziehung zwischen Mensch und Rind, die alle diese Beziehungen enthält. Das Eisen brandmarkt alle Rinder als Eigentum. Es lässt uns verstehen, dass diese Markierung besonderer Art ist. Es brennt den Rindern ein Aleph, einen Rinderkopf ein, es macht alle die zahllosen Rinder, die in der Geschichte der Menschheit geboren wurden und geboren werden, zu einer *einzigsten* Kategorie, zu unserem Rind. Der französische Philosoph Jacques Derrida hat auf die Ungeheuerlichkeit eines solchen Vorganges hingewiesen.⁹ Mit dem Begriff „Tier“ ordnen wir alle Tiere *einer* Kategorie zu, die wir uns, dem Menschen, gegenüber stellen. Im Wort „Tier“ sind alle Tiere, die nicht sprechen und keine Worte haben, sprachlich eingehegt. Es sind alles Lebewesen, die nicht uns gehören, die gekauft, erforscht, gezüchtet, dressiert, gejagt, gefischt, verkauft, getötet, geschlachtet, geopfert oder gegessen werden können. Diese Versammlung aller Tiere hat etwas Monströses, denn es entsteht eine riesige begriffliche Chimäre, ein Tier, das aus allen Tieren besteht. Diese Vereinheitlichung fasst Derrida mit dem Neologismus *animot*. Das französische Wort für „Tier“ lautet im Singular *animal*, im Plural *animaux*. Sowohl der Plural *animaux* als auch der Neologismus *animot* unterscheiden sich für das Ohr nicht. Somit klingt *animot* zwar genau wie der Plural *animaux*, doch der Neologismus ist kein Plural. Die Silbe *mot*, die die Pluralendung *maux* ersetzt, ist das französische Wort für „Wort“. Derrida möchte damit sagen, dass wir alle Tiere in dem Wort „Tier“ zu einer Kategorie vereinen, über die wir verfügen können. Wir sprechen über Tiere, wir benennen

sie und beherrschen sie dadurch. Und sie, die Tiere, die nicht sprechen, stehen zu unserer Verfügung. Auch dieses sprachliche Verhältnis setzt Baselgia im *Aleph – fier bugliaint* um. Was Tiere vielleicht auszeichnet, dass sie auch Leid und Übel erleiden können, das wird in dieser Kategorie nicht mehr erfasst, es entfällt wie das *maux* (Leiden, Übel) aus dem *animot*. Durch die Sprache bilden wir aus Tieren und Rindern eine Kategorie, wir drücken ihnen unseren Stempel auf, unser Brandzeichen.

Wer in das glühende Eisen blickt – der Blick in die Flamme ist sicher ein Bild der Kontemplation und Selbstreflexion – sollte freilich mehr sehen als nur das Kunstwerk vor seinen Augen. Wir sind aufgefordert, wie in einem Borgesschen Aleph, in Glut und Funken die Geschichte des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier in Gedanken lebendig werden zu lassen – ebenso wie der flackernde Schein und die Feuerfunken die Höhlenbilder zum Leben erweckten. Der Ertrag dieser Betrachtung bestünde vielleicht darin, dass im Werk das Lebewesen, im Lebewesen unser Verhältnis zu ihm und in diesem Verhältnis die Geschichte unsere Beziehung zum „Tier“ aufbewahrt ist und aufgehoben.

1 *Primum Mirko Baselgia*, hrsg. von St. Kunz, mit einem Gespräch zw. M. Baselgia, St. Kunz und Ch. Meyer-Stoll, Scheidegger & Spiess, Zürich 2013, S. 70.

2 *Midada da structura Mirko Baselgia*, hrsg. von Th. Zindel, mit einer Einleitung von S. Pfister und einem Text von M. Christen, Edition Z, Zürich, Nr. 9/2013.

3 W. Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*, Ascolite Elite Home Entertainment, 2012. Vgl. *La grotte Chauvet. L'art des origines* (sous la direction de J. Clottes), Seuil, Paris 2001.

4 Vgl. F.J. Odling-Smee, K.N. Laland, M.W. Feldman, *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*, Princeton University Press, Princeton 2003.

5 Vgl. M.H. Hansell, *Animal Architecture*, Oxford University Press, Oxford 2005.

6 Vgl. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, Bd. I/2, S. 703.

7 Vgl. J.L. Borges, *Das Aleph. Erzählungen*, in *Werke*, Carl Hanser, Wien 1972, Bd. VI.

8 Vgl. D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie. Paradiso*, Gesänge 18–19.

9 Vgl. J. Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, Passagen-Verlag, Wien 2011.

A POINT CONTAINING ALL OTHER POINTS

Reflections on Baselgia's *Aleph*

by Markus Wild*

In an interview with Mirko Baselgia, the Vaduz curator Christiane Meyer-Stoll points out that the clear contours of his works demonstrate their character as condensed representations. Clarity and density—without doubt these describe two central aesthetic characteristics of Baselgia's works. Clarity and density—these are also two characteristics that appeal immediately to the philosopher in me. The work *Aleph – fier bugliaint*, which I will discuss in this essay, displays the highest degree of aesthetic and intellectual density. Yet, in reply to Meyer-Stoll's observations, Baselgia also emphasizes the role of chance in his work, adding “that is why I am increasingly

* Markus Wild, (1971) read Philosophy and German Literature at the University of Basel. A university assistantship at Humboldt University between 2003-2012 was followed by an SNF Research Professorship at the University of Fribourg between 2012-2013. Since September 2013 he is Professor for Theoretical Philosophy at the University of Basel. His main research centers around Animal Philosophy, the Philosophy of Mind and Early Modern Philosophy. Amongst his most recent publications are *Animal Minds and Animal Ethics* (co-edited with K. Petrus, Berlin 2013) and *Philosophie der Verkörperung* (The Philosophy of Embodiment, co-edited with J. Fingerhut and R. Hufendiek, Berlin, 2013).

involving animals in my work at this time.”¹ How does one integrate animals in one's artistic work? When Baselgia sent me a publication about his work *Midada da structura*² in February 2014, he even spoke of “cooperating with bees”. How can one engage in a creative cooperation with animals?

ANIMALS: FROM SUJET TO SUBJECT

Animals are both the oldest and most topical subjects in art history. The Neolithic cave paintings of Altamira, Lascaux, Pech Merle, and Chauvet—hailed by Werner Herzog as the “caves of forgotten dreams”³—almost exclusively depict animals—mostly game, rare predators, birds, fishes, half-human-half-beasts, and people. It is astonishing that we are able to identify these animals so easily, given that the depictions are 15,000 to 30,000 years old. Images on the cave walls and on artifacts bear witness to an uncanny precision in execution and expression: This reindeer is clearly a bull just before the rutting season, there a starving bear catches a scent. With a great economy of lines and surfaces, an image of intense vivacity is created where the viewer almost hears the snorting of horses and rhinos, sees their nostrils quiver and steam rise from their soft withers, or hears the stamping of feet and hooves, the banging of horns, and the roar of a pair of lions huddling together. The flickering flames and flying sparks emanating from the fires essential for seeing the animal depictions helped breathe life into the cave paintings. The people in those caves very likely were anticipating and preparing themselves for encounters with particular animals so that they would be emotionally ready for them, especially during the hunt. Animals were not just objects of art, they were both dangerous creatures and provided resources, especially the materials which

sustained the artists, but were also used for their depiction: The reindeer appears engraved into its very bones; a bear is painted in the blood of his own kin.

In contemporary art and visual culture, we do not just see representations of animals—dead or alive, partial or complete—but the animals themselves. Yet they are also deployed as producers and audience. Brent the chimpanzee paints award-winning pictures with his tongue, the footage for Jana Sterbak’s video installation *From Here to There* was shot by Stanley the dog, Sam Easterson strapped cameras onto sheep, armadillos, ducks and other animals, while Marek Brandt composes music for animals.

And it is not just in art where animals abandon their passive role as object, material, or subject, and instead assume an active and even participatory role; in the social and cultural sciences as well, they are increasingly perceived as active agents. *Sujets* turn into subjects. For different disciplines, new questions start appearing over the horizon. To what extent do animals shape and experience history? What role do they assume in social interactions? Can animals participate in a political framework? For example, one might need to consider whether beavers should be allowed to assist in shaping public spaces. When beavers fell trees in public parks which we remove, they go on felling more. Yet if the trees are left lying, the beaver settles gladly on a job done. This way, beavers are directly involved in landscaping public parks.

Even behavioral biology has taken up the subject of the animal. It has been evident for a long time that animal communication with sounds does not simply amount to an instinctive expression of states of arousal, which might be suitably explained by a hydraulic-mechanical model. Rather, animals learn to attune their sounds to fit the situation as well as the level of information which the recipients hold. They do not reveal everything to everyone, but instead are selective in

what they communicate, and with whom. Even in evolutionary theory, animals are conceived to be more than mere carriers of genes which survive or perish and reproduce or die out at the whims of chance or due to some selective pressures of their environment. Animals are not just shaped by their environment, they themselves help configure it: they seek out habitats, utilize the local resources and create biospheres. Beavers erect dams, birds and insects construct nests, bees build hives, spiders weave webs, groundhogs excavate burrows, leaf-cutter ants cultivate fungi in their nests, and earthworms enrich the surrounding soil with nutrients. These kinds of processes mark out “niche construction”.⁴ Niche construction allows animals to exert direct influence over their environment. But they do not just adapt their environment to their own needs, but pass on these adaptations to subsequent generations in the form of architectural structures and modified ecosystems.⁵

CAVE ENTRANCES: BECOMING GROUNDHOGS AND BEES

In Baselgia’s sculptures *Endoderm* (2012/13) and *Midada da structura* (2013), groundhogs and bees have contributed as niche constructors. Groundhogs excavate burrows and bees build honeycombs. Both are highly social animals and both are, just like us, dependent on a community and on building structures in order to flourish. The very fact that they are social beings and architects enables us to work with them creatively. Naturally, cooperation in terms of mutual engagement is not what is at work here. It is after all Baselgia, the artist, who engages with the animals. The animals are not cooperating with him intentionally.

In *Endoderm*, the groundhogs provided Baselgia with the outline of his artwork, whereas it was he who supplied the

bees with a template for *Midada da structura*. *Endoderm* presents us with a bronze cast of a groundhog burrow Groundhogs—which Baselgia, like Alice with her white rabbit, had followed into their burrows for the video *Alice I* (2009)—created and maintained these passageways until they fell victim to road works on the Julierstrasse. In *Endoderm*, the inner structure of the burrow is turned inside out and rendered visible. The solid enclosure of the passageways has been removed and is now missing; what was once empty space has transformed into a dense vigorous bronze cast. Holes, burrows, tunnels, pits, and crevasses—in reality, there is nothing there, and, yet, we can relate to them as if they were objects. For us and for other animals, it is only their solid enclosures that renders them as objects. They effectively borrow their status from their surroundings, the enclosing walls. In a truly literal sense, they are “intermediate” forms. *Endoderm* turns the intermediate form of the groundhog burrow into an object. It is exactly because it is no longer a groundhog burrow but a bronze cast that we can see the concrete groundhog burrow. But *since* we know that the bronze cast was actually a passageway created and used by groundhogs, we suspend in our mind the materiality of this object while we are gazing at it. Despite its concreteness, the groundhog burrow remains a passageway for us, even if no longer for the animals. Mirko Baselgia has used the groundhog’s structural template and developed it further. *Endoderm* is the end product, a sculpture that remains exactly what it is in our thoughts, an intermediate object—the groundhog burrow.

Baselgia approaches the animal structure in a manner reminiscent of Walter Benjamin’s ideal historian. In the seventeenth of his historical-philosophical theses (*On the Concept of History*, 1940), Benjamin discusses the unique stance taken up by the historical materialist in relation to the historical object: “As a result of this method the lifework is preserved

in this work and at the same time canceled; in the lifework, the era; and in the era, the entire course of history”.⁶ Baselgia’s particular achievement in artistically cooperating with the groundhogs consists in preserving and integrating their architectural structure within his artwork, their life’s work within the architectural structure, and the course of the mammalian natural history within their life’s work. Benjamin continues that the yield of what has been recognized historically carries time within itself as a precious, if tasteless seed. After all, what we understand in historical terms not only relates back to the past, but in equal terms points to the future. Nevertheless, in Baselgia’s works, time is less predominant than space. *Endoderm* creates most of all a space. The endoderm is one of the three cotyleda of the embryoblast, which is formed during the early cellular stage of mammalian embryogenesis. Whereas the skin, sensory organs and nerves are formed from the cotyledon ectoderm, and the bones, musculature, tissue, and many organs from the cotyledon mesoderm, the endoderm forms the digestive tract, respiratory tract, urethra, and the bladder. The endoderm thus forms the very passageways and caverns in the body where the outside floods into the inner and the inside disgorges itself into the outside world. The endoderm embodies the entire natural history of mammals, it contains within itself the bodily system of burrows which we share with the groundhog. When we pass in our thoughts through the solidified groundhog burrow of the *Endoderm*, we are not merely moving through that particular structure, but also through the lifework and natural history of this animal, which is also partly our own natural history. *Endoderm* transforms us aesthetically into groundhogs.

Midada da structura—Baselgia’s work with bees—takes the reverse approach. It is not the animal that provides the artist with an initial form, but rather the artist who supplies the animal with a template. Beekeepers speed up hive construc-

tion by installing “partition panels”. A partition panel is a framed board with a pre-stamped relief of isohedral hexagons. This template helps bees build their hives more quickly and evenly. This increases yields and eases honey gathering. What happens when one offers bees a distorted template? Baselgia did just that. The altered template entices the bees to search for a solution in every problematic part. The bees will try and maintain the natural hexagonal form, but the template feels overall freer and more fluid as a result. Baselgia created his Swiss stone-pine sculpture *Midada da structura* based on just one such layer of honeycomb construction. This is then also where he lets chance enter the fray: the unique and unforeseeable way in which the animals solve the problem forms the very foundation which Baselgia uses in creating his wood sculpture *Midada da structura*. The relatively small partition panel has transmogrified into a large format of almost human size. We can easily magnify the sculpture even further in our imagination, where we ourselves now find a space in the wooden comb, just like a bee. *Midada*—created in cooperation with bees—transforms us aesthetically into bees.

ALEPH: ANIMALS, LANGUAGE AND VIOLENCE

We can clearly recognize the letter in Baselgia’s *Aleph – fier bugliaint*. At first glance, this sculpture is nothing but a glowing metal rod that bears a sign, the letter aleph, like a branding iron. A branding iron is used to mark cattle or other livestock as property. At stake is then the relationship between us, humans, and the domesticated animal, the cattle. We brand it with the letter aleph. But what does this mean? As I will endeavor to show, Baselgia’s *Aleph* is a work of equally astounding clarity and admirable density. Just as with *Endoderm* and

Midada da structura, its meaning is revealed in the observer’s mind. We can follow the path of the *Aleph* once we understand that it is a condensed representation of the (property) relationship that binds together humans and animals by way of language (aleph) and violence (branding iron). This confronts us with another meaning of what “cooperation” between humans and animals might amount to.

The shape of the Phoenician and Hebrew letter aleph (or alif) as well as the Greek alpha can be traced back to the shape of a bull’s head. If one turns it on its pointed head, the letter A, as it was retained in the Latin alphabet, looks like an abstract head with a stylized triangular face and a pair of horns. But *Aleph*, the letter A, also always marks the beginning, the first letter of the alphabet that contains all the other ones, the all-encompassing letter. An aleph is thus originally a symbol shaped in the likeness of a bull’s head, and it is also the first and all-encompassing letter of the alphabet.

What now of the relationship between humans and cattle? We can recall the construction of niches again mentioned before. Not only plants and animals, but also we humans build niches which then influence our evolution. In our case, all environmental factors have been more or less created or adapted by us: for example, moisture and temperature are altered through housing and clothing, our food by way of dissection, cooking, animal husbandry, agriculture, and transportation. Domesticated animals therefore characterize our niche. Following in the footsteps of wild game depictions on the cave walls, animals also then appeared as livestock in our history and we as herders in theirs. Animals have assumed a key position in our comprehensive niche construction. Goats, sheep, pigs, and cattle have been domesticated for over 10,000 years. And cattle occupy a special place in this history. Animal herders milk the cows and create new types of food. They thereby construct their own sustainable ecological niche,

as the lifestyle of the herders will bestow an advantage on subsequent generations by way of lactose tolerance. The cow plays a special role in numerous myths and religions. Its influence in shaping the landscape and people is epitomized in the Germanic *Ur-Cow* Audhumbla. According to legend, the giant Emir is nourished by her milk, and her ceaseless licking of a salty rock gave rise to Búri, the patron of the Nordic gods. Cattle were not just food sources, but also worked as beasts of burden and mowed and fertilized the land. Cattle herds became a symbol of social prestige. We see the god Apollo with his herd of white cattle; King Augeas promises Hercules a tenth of his cattle as a special reward. The Latin word for money (*pecunia*) is derived from the Latin word for cattle (*pecus*). He who owns cattle, disposes of property. But this is only the beginning. How could one even aspire to tell the entire story of the domestic cattle? Humans and cattle can be locked into close relationships, giving rise to entire social systems. What happened to cattle in the transition to the agrarian revolution, when Albrecht Daniel Thaer declared at the start of the 19th century that cows should be perceived as machines that transform fodder into milk? What happened to cattle on the introduction of the first industrial slaughterhouses in London, Paris and Chicago, which Dickens, Zola and Sinclair described in such harrowing detail? One would need a magic mirror in order to capture all this at once. Baselgia's *Aleph* is just such a mirror and it stands for the highest degree of pictorial density.

We can grasp the yield of this density by gazing at another aleph. *El Aleph* – this is the title of a story by Jorge Luis Borges.⁷ In the story, the narrator describes how he is offered the unique opportunity of looking at an aleph. This aleph is not a letter, however, but something else entirely. Below the dark steps leading down into a cellar, there, on the right hand side, shines a rainbow-colored circle of almost unbearable

luminosity. The aleph in Borges' story is about one inch in diameter and appears to be rotating around itself. What is this aleph? A magic eye, one of those points in space that contains all other points (*uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos*), a place where every place in the world is visible from any possible angle and yet separately. The aleph affords the perfect purview of the universe. It is to space what eternity is to time, containing every moment within itself. Everything is visible within it, even oneself, and all things one can see reflect everything else in turn. In *El Aleph*, Borges refers repeatedly to Dante's *Divine Comedy*, a reference that casts an even sharper light on the relationship between Borges' aleph and the world of alphabet letters. In the third part of the *Divine Comedy*, Dante and Beatrice travel through the heavenly planetary spheres. While ascending to the sphere of Jupiter, where the righteous souls reside, they encounter the host of righteous spirits, who, like a swarming flock of birds, congregate around the saying: *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* (Love the justice that rules the world). In the *Divine Comedy*, the final letter, the M, then ultimately turns into an eagle. The eagle symbolizes the kingdom of the righteous rule. That kingdom contains all righteous rulers and the shape of its imperial eagle resembles an M. Dante's eagle, as Borges notes, is just as much a bird that contains all other birds, as the aleph is a point that contains all other points.⁸

Dante and Borges describe visions that take place in the realm of the visible though they exceed entirely our imaginative and representational powers. Borges remarks that the human alphabet consists only of a limited number of letters and is therefore inapt at communicating the eternal aleph. And Dante emphasizes that he is bound to describe things that no voice could utter and no writing could express. Are Borges and Dante right? Not entirely. And yet they are enticing us down the right path. There is of course something that contains—or better

includes—all points of the universe: it is the word “point” itself. By the same token, there is also something that entails all birds, namely, the word “bird”. We can now see how one could also say that the letter aleph, whose very shape is that of a bull’s head, covers all bull heads. Just as Borges’ Aleph is a point that contains all other points, just as Dante’s eagle is a symbol either of the righteous kingdom, one which contains all righteous rulers, or of a bird that contains all other birds, so Baselgia’s *Aleph* is a bull’s head that contains all other bull heads.

But there is a key difference between the sculpture and the literary works of Borges and Dante that use the material of the alphabet. Baselgia’s *Aleph – fier bugliaint* is not just a letter, but it is a glowing-hot iron rod, a branding iron. A branding iron is used to mark cattle as property, as we have said. At stake is the relationship between humans and the domesticated animal, the cattle. Aleph is therefore a symbol for the one relationship between cattle and humans that contains all other such relationships. The iron brands cattle as property and this act reveals the special nature of its marking. In burning an aleph, a cattle head, into the cattle themselves, it marks all the countless cattle who were ever and will ever be born in the history of humanity as a *single* category—as our cattle. The French philosopher Jacques Derrida pointed out the atrociousness of such a process.⁹ In the word “animal”, we sort all animals into *one* category that we thereby juxtapose with us humans. The word “animal” fences in all animals that cannot speak and have no words. They are all living beings that are not of our kind and can be bought, experimented upon, bred, trained, hunted, fished, sold, killed, slaughtered, sacrificed, and eaten. This assortment that contains all animals is of monstrous proportions, as it evokes a gigantic conceptual chimera: one animal that consists of all other animals. Derrida brands this kind of standardization with the neologism *animot*. The French equivalent

of “animal” is in the singular *animal*, but in the plural *animaux*. There is no difference in pronunciation between animaux and the neologism *animot*. Still, although they sound the same, the neologism is not a plural form. The syllable *mot*, which replaces the plural ending *maux*, is French for “word”. Derrida therefore expresses the idea that we include all animals in a single category “animal” which we then have at our disposal. We talk of animals, we name them and, by our language, we rule over them. And they, the animals that have no voice, are ready at hand. Baselgia likewise represents this linguistic relationship in *Aleph – fier bugliaint*. The fact that animals also might have the capacity for suffering pain and misfortune is left out of this category, it is dropped like the *maux* (suffering, evil) from the *animot*. By way of language as our tool, we sort animals and cattle into a category, we apply our mark on them, our branding.

Looking at the glowing iron rod – the sight of the flame must surely be an image for contemplation and self-reflection—we should naturally become aware of more than a mere work of art that stands before one’s eyes. We are requested, like in Borges’ aleph, to summon before our mind, amidst the glow and flying sparks, the history of what has been the relationship between humans and animals – just as the flickering flames and flying sparks once brought to life the paintings on the cave walls. The yield of this meditation might be that we preserve and integrate the living creature in the artwork, our relationship with it in the living creature herself, and our relationship with the “animal” in that history of our relationship.

- 1 *Primum Mirko Baselgia*, ed. by St. Kunz, incl. an interview with M. Baselgia, St. Kunz and Ch. Meyer-Stoll, Scheidegger & Spiess, Zurich 2013, p. 70.
- 2 *Midada da structura Mirko Baselgia*, ed. by Th. Zindel, with an introduction by S. Pfister and a text by M. Christen, Edition Z, Zurich, n. 9/2013.
- 3 W. Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*, Ascolite Elite Home Entertainment, 2012. See also *La grotte Chauvet. L'art des origines* (sous la direction de J. Clottes), Seuil, Paris 2001.
- 4 See also F.J. Odling-Smee, K.N. Laland, M. W. Feldman, *Niche Construction. The Neglected Process in Evolution*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- 5 See also M.H. Hansell, *Animal Architecture*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- 6 W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, in *Illuminations*, ed. by H. Arendt, Schocken Books, New York, pp. 263.
- 7 See also J.L. Borges, *El Aleph*, Eng. transl. The Aleph, Penguin Books, New York 2004.
- 8 See also D. Alighieri, *The Divine Comedy. Paradiso*, Cantos 18–19.
- 9 See also J. Derrida, *The Animal that therefore I am*, ed. by M.-L. Mallet, Fordham University Press, New York 2008.



