

Fabian Steinhauer

translated by Alison Lewis

I. *Einleitung*

Was soll man vom Recht halten? Ob das Recht überhaupt haltbar ist, das steht in Frage. Ich beschäftige mich mit der Frage nach seiner Haltbarkeit, indem ich mich mit dem Scheiden beschäftige. Dem liegt keine allgemeine These zugrunde, aber eine besondere. Sie lautet, dass das Recht *auch* aufgrund von Techniken halten kann, und dazu gehören (ausgerechnet, aber auch traditionell schon reflektiert) Scheidetechniken. Scheiden ist in diesem Sinne eine juristische Kulturtechnik.¹ Ich möchte die Frage nach der Haltbarkeit des Rechts nicht auf Substanzen und Prädikate zurückführen, sondern auf technische Vorgänge.

In der Literatur sind für solche Techniken unterschiedliche Begriffe im Spiel. Bei Yan Thomas zum Beispiel wird der Begriff der Operation gewählt.² Bei Bruno Latour und anderen wird (teilweise mit Distanzierungen vom Begriff der Technik) von einer

I. *Introduction*

Regarding the law, should we hold on? Whether it is actually possible to think about the law as being in any way tenable is open to question. I concern myself with the question of the tenability of the law in considering techniques of ‘parting’, separating, deciding and distinguishing. Parting, in this sense, is a juristic cultural technique.¹ I would like to base the question of the tenability of the law not on substances and predicates, but on technical processes.

In the literature, various terms are used in the context of such techniques. Yan Thomas, for example, chooses the term “operation”.² Bruno Latour and others (in some instances distancing themselves from the concept of the technique) speak of a fac-

1 Juristische Kulturtechniken besorgen die Übertragung und die Reproduktion der Gesetze, dazu: Cornelia Vismann, Kulturtechnik und Souveränität, in: Cornelia Vismann (Hrsg.), *Das Recht und seine Mittel* (2012), S. 445–459; Cornelia Vismann, *In iudicio stare*. Kulturtechniken des Rechts, in: Gephardt (Hrsg.), *Rechtsanalyse als Kulturforschung* (2012), S. 323–334; allgemein: Harun Maye, *Was ist eine Kulturtechnik?*, ZMK (2010), S. 121–135; Sybille Krämer/Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hrsg.), *Bild-Schrift-Zahl* (2003), S. 11–22.

2 Yan Thomas, *Les opérations du droit* (2011).

1 Legal cultural techniques ensure the transmission and reproduction of laws, on this point: Cornelia Vismann, *Kulturtechnik und Souveränität*, in: Cornelia Vismann (ed.), *Das Recht und seine Mittel* (2012), p. 445–459; Cornelia Vismann, *In iudicio stare*. Kulturtechniken des Rechts, in: Gephardt (ed.), *Rechtsanalyse als Kulturforschung* (2012), p. 323–334; in general: Harun Maye, *Was ist eine Kulturtechnik?*, ZMK (2010), p. 121–135; Sybille Krämer/Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (eds.), *Bild-Schrift-Zahl* (2003), p. 11–22.

2 Yan Thomas, *Les opérations du droit* (2011).

Fabrik gesprochen.³ Es ist hier nicht der Rahmen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Kulturtechnikforschung einerseits und den Überlegungen der Rechts- und Wissenschaftshistoriker andererseits systematisch zu entfalten. Im Vergleich möchte ich zwei Punkte nennen:

Erstens werden die stummen, blinden, unbegrifflichen oder unterworfenen Prozeduren des Wissen analysiert. Was begriffen wird unterscheidet sich nicht nur davon, wie und mit welcher Hilfe begriffen wird. Das Wissen stützt sich auch auf etwas, was von der Warte des Wissens aus entweder abqualifiziert wird oder mit einer Negation versehen ist. Mit dieser Analyse rücken die Prozesse ins Feld der Aufmerksamkeit, die nicht auf ein Konzept „semantischer Macht“ gebracht werden können, weil sie sich auch im Unbegrifflichen, auch über Begriffe hinaus oder auch schlicht jenseits des Begriffes vollziehen.⁴ Die Sprache soll nicht negiert werden, es sollen aber die sprachlichen Limitierungen mit in den Blick genommen werden. Anders herum soll nicht unterstellt werden, dass da, wo Recht behauptet wird, in Wahrheit nur die Macht am Werk ist. Schon wie im Fall der Sprache interessieren eher die Limitierungen der Macht. In einem Teil der Kulturtechnikforschung geht der Blick auf diese Prozeduren des Wissens nämlich damit einher, gleichzeitig ein ‚tieferes‘ oder ‚höheres‘ Medium zu suchen, in dem das Recht entweder dichter, kräftiger, sensibler, kreativer, wahrnehmungs- oder erkenntnisreicher vermittelt und übertragen

tory.³ This is not the place for systematically exploring the common features and the differences between cultural technique research on the one hand and the reflections of legal and scientific historians on the other. I would like to state two points by way of comparison:

Firstly, the dumb, blind, non conceptual or subjected procedures of knowledge are analysed. What we understand is not merely distinct from how and by what means the understanding is achieved. Knowledge is also supported on something which is either dismissed by the keeper of the knowledge or is issued with a negation. This analysis brings into the field of our attention the processes that cannot be reduced to a concept of “semantic power” because they are also performed in the sphere of the non conceptual, or outside the sphere of concepts, and even quite simply beyond the sphere of the concept itself.⁴ Language should not be negated, but the limitations of language need to be included in our field of vision. Conversely, it should not be assumed that where law is maintained it is in reality only power that is at work. As in the case of language, it is the limitations of power that are most interesting. For in one part of cultural technique research, our view of these procedures of knowledge is associated with the simultaneous search for a ‘more profound’ or ‘higher’ medium in which the law would be conveyed and transmitted more densely, more powerfully, more sensitively, more creatively or in a more richly perceptive and

3 *Bruno Latour*, *La fabrique du droit* (2002); *Alain Pottage/Martha Mundy*, *Law, Anthropology, and the Constitution of the Social: Making Persons and Things* (2004). Zu Latours Distanzierung vom Begriff der Technik siehe auch die Übersetzung *Bruno Latour*, *Eine seltsame Form von Autonomie*, ZMK (2011), S. 113–140, 133 f.

4 Zu diesem Begriff (der eher gesetzt als definiert wird): *Armin von Bogdandy/Ingo Venzke*, *In wessen Namen? Internationale Gerichte in Zeiten globalen Regierens* (2014), S. 152–154.

3 *Bruno Latour*, *La fabrique du droit* (2002); *Alain Pottage/Martha Mundy*, *Law, Anthropology, and the Constitution of the Social: Making Persons and Things* (2004). Concerning Latour’s distancing from the concept of technique, see also the translation *Bruno Latour*, *Eine seltsame Form von Autonomie*, ZMK (2011), p. 113–140, 133 f.

4 Concerning this concept (which is posited rather than defined): *Armin von Bogdandy/Ingo Venzke*, *In wessen Namen? Internationale Gerichte in Zeiten globalen Regierens* (2014), p. 152–154.

würde.⁵ Diese Suche reicht von der Diagrammatik und Bildwissenschaft über Theorien der Stimme und des Klangs bis hin zu neuen „Transparenzträumen“ der Computerkultur.⁶ Auf die Suche nach ‚verbesserten Medien‘ kommt es aber mit dem Blick auf die Techniken und ihr Zusammenspiel mit dem Gesetz gerade nicht an. Bemerkenswerter ist, dass offensichtlich nicht nur das Recht, sondern auch Medien limitieren und limitiert sind. Nicht nur Rechte, sondern auch Medien lassen sich gegeneinander ausspielen und wollen übereinander triumphieren.

Weil es schließlich um Gesetzestechniken geht, die an Übertragbarkeiten hängen, zielen die Ansätze auf etwas, was man die dogmatische Seite des Imaginären und Symbolischen nennen könnte.⁷ Es geht in dem Sinne auch um die Fiktionen, die Gesellschaften reproduzieren, und ihre Nähe zu den Techniken.

Für die Techniken sind wissenschaftlich also unterschiedliche Begriffe gebräuchlich. Um sowohl das Technische als auch das Scheidende zu betonen, werde ich die Scheidetechniken im Folgenden auch als *Montagen* bezeichnen und der Frage nachgehen, wie ausgerechnet Montagen fesseln und binden. Ich wähle einen Begriff, der im rechtswissenschaftlichen Kontext und in Bezug auf den Staat vor allem von Pierre Legendre

knowledgeable way.⁵ This search extends from diagrams and pictorial knowledge, via theories of the voice and of sound, to new “transparency dreams“ of computer culture.⁶ However, when we are looking at techniques and their interplay with the law, it is precisely not the search for ‘improved media’ that is important. What is more worthy of our attention is that obviously not only the law but also the media are limiting and limited. Not only rights but also media can be played out against each other, each wanting to triumph over each other.

Because ultimately we are dealing with techniques of the law which are linked to things that can be transmitted, our approaches are aimed at something that we could refer to as the doctrinal side of the imaginary and symbolic.⁷ In that sense we are also concerned with the fictions that societies reproduce and how close these fictions are to the techniques.

In the academic world, therefore, different concepts are used in regard to the techniques. In order to emphasise both the technical element and the separating element, I will in the following also refer to the separation techniques as *montages*, and I will pursue the question of how it is precisely montages that shackle and bind. In so doing I am selecting a term that is used in the context of jurisprudence and (in relation to the state) by

5 Z.B. allgemein Sybille Krämer/Horst Bredekamp, Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hrsg.), Bild-Schrift-Zahl (2003); im Recht Hermann Jahrreiss, System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten (1930).

6 Manfred Schneider, Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche (2013).

7 Armin Adam/Martin Stingelin, Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen (1995).

5 In general Sybille Krämer/Horst Bredekamp, Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (eds.), Bild-Schrift-Zahl (2003); in reference to law Hermann Jahrreiss, System des deutschen Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten (1930).

6 Manfred Schneider, Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche (2013).

7 Armin Adam/Martin Stingelin, Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen (1995).

verwendet wird.⁸ Mich interessieren drei technische Vorgänge des Scheidens: (1.) Worte, die isolieren, (2.) Reden, die schneiden und (3.) Tafeln, die gehen. Es sind Beispiele und dazu noch solche einer Antrittsvorlesung. Man könnte also später noch mehr dazu sagen. Alle diese drei Scheidetechniken haben mit Schreibtechniken zu tun, alle drei könnte man darum auch als ‚graphologischen Vorgang‘ bezeichnen.⁹ Die Gliederung ist gerissen. Es geht ins Recht, hinaus, wieder hinein und wieder hinaus. Das mag dem Einen schlingernd, dem Anderen schleifend erscheinen, aber das muss so sein, wenn man das Scheiden von allen Seiten betrachten will.

Dies ist eine Antrittsvorlesung, die vom Scheiden handelt. Wieso? Antrittsvorlesungen sind auch Abtrittsvorlesungen. Man erhält eine Urkunde, um aufrecht gehen zu können, und zwar weg, in die Fremde. Das ist allerdings nur ein Grund, warum diese Vorlesung vom Scheiden handelt, und es ist nicht der erste. Wenn man nämlich erst im Abtritt scheidet, dann ist es schon zu spät. Klug ist es, von Anfang an, also ganz prinzipiell zu scheiden. Sich vom Recht zu entfernen oder gar das Recht zu entfernen, das ist

Pierre Legendre in particular.⁸ What interests me are three technical processes of separation: (1.) words which isolate, (2.) speeches that cut and (3.) tables that move. These are examples, and they appear in the context of an inaugural lecture. More could therefore be said on this point later. All three of these separation techniques are linked to writing techniques, so all three could therefore be referred to as ‘graphological processes’.⁹ The classification is idiosyncratic. We go into the law, then out again, then back in and back out. Some will find this unsettling, some will find it irritating, but this is how it must be if we want to look at separation from all perspectives.

This is an inaugural lecture that deals with separation. Why? Inaugural lectures are also “departure” lectures. We are given a document so that we can ‘walk upright’, and indeed walk off into the unknown. However, that is only one reason why this lecture deals with separation, and it is not the first reason. For if we leave separation until we are about to depart, then it is already too late. It is wise to separate from the outset, as a matter of principle. To distance oneself from the law, or even to do away with the

8 U.a. *Pierre Legendre*, Das politische Begehren Gottes. Studien über die Montagen des Staates und des Rechts (2012). Legendre verwendet den Begriff in einer Kombination aus Häufigkeit und Beiläufigkeit. Es wird deutlich, dass der Begriff zu Legendres Interessen an technischen Figuren und am Kino passt.

9 Der graphologische Vorgang hat auf der Ebene der technischen Operationen u.a. Merkmale, die Roland Barthes (mit Leroi-Gourhan) als „Schrift“ und „Graphismus“ unterschieden und auseinandergelassen hat, *Roland Barthes*, Variationen über die Schrift (2006). Er kommt also als Niederlegen von Sprache, Schreiben, Ritzen, Kerben, Drücken, Zeichnen und in vielfältigen Trennungs- und Mischformen vor. In dem Begriff gibt es einen Spielraum, der (wie in der Entwicklung von Barthes’ Verständnis der Schrift und „Schreibung“) von Zeichen semantischer Macht bis hin zur unbegriffenen Kraft von Linien und damit auch vom Metaphorischen bis hin zum Material reicht.

8 Among others *Pierre Legendre*, Das politische Begehren Gottes. Studien über die Montagen des Staates und des Rechts (2012). Legendre uses the concept in a combination of frequency and “incidentalness”. It becomes evident that the concept fits well with Legendre’s interests in technical images and the cinema.

9 At the level of technical operations, the graphological process includes features which Roland Barthes (with Leroi-Gourhan) has distinguished and kept separate from each other as “writing” and “graphism”, *Roland Barthes*, Variationen über die Schrift (2006). Thus the graphological process occurs as the setting down of speech, writing, scoring, notching, printing, drawing, and many separating and mixed forms. Within the concept there is a freedom which (as in the development of Barthes’ understanding of writing and “spelling”) extends from symbols of semantic power to the uncomprehended strength of lines, i.e. also from the metaphorical to the material.

nicht klug. Klug ist es aber, die Entfernung des Rechts von Anfang an mitzumachen. Das ist die Position, von der aus über die Haltbarkeit des Rechts und seine Scheidekünste gesprochen werden kann. Mir geht es im Folgenden also um eine Entfernung, die mitgemacht wird. Mir geht es auch um eine Rechtswissenschaft, die gut ist, weil sie von Anfang an scheidet, in der dann aber immer noch einiges schiefgehen kann.

II. Worte isolieren

1934 veröffentlicht Fritz Schulz, er ist damals Professor in Frankfurt und noch nicht vollständig aus der juristischen Fakultät vertrieben, die „Prinzipien des römischen Rechts“.¹⁰ Er erzählt damit die Geschichte eines ersten Rechts, nämlich desjenigen Roms. Rom ist ihm kein abgeschlossenes Kapitel, kein Zeitpunkt, kein Ort und kein Raum. Rom ist ihm ein technischer Vorgang. An Rom interessiert den Autor die Fertigkeit, nicht das Fertige. So beschreibt Schulz nicht die Lage oder die Epoche, den Sinn und Zweck Roms, sondern dessen Technik, die er gleich am Anfang des Buches als „Scheidekunst“¹¹ bezeichnet. Schulz zitiert damit eine altbekannte Formulierung aus Iherings Geist des römischen Rechts (eine Formulierung, die den Thesen rechtshistorischer Literatur nach sowohl mit Iherings vorübergehender Verortung in der Begriffsjurisprudenz als auch mit seiner Freundschaft zu dem Gießener Chemiker Justus Liebig zu tun habe¹²). Schulz schließt gleichzeitig an eine Übersetzungskette an, die vom Griechischen („*téchne*“) über das Lateinische („*ars*“) bis hin zum Deutschen („Kunst“) reicht. Scheidekünste sind in seiner Deutung „Isolierungen“¹³. Und mit diesem zweiten Begriff („Isolierung“), mit dem

law – that is not wise. It is however wise to join in the distancing of the law, from the outset. That is the position from which we can talk about the tenability of the law, and about the law’s arts of separation. What concerns me in the following, therefore, is a distancing that we can take part in. What also concerns me is a jurisprudence which is good because it separates from the outset, but in which there is always something that can still go wrong.

II. Isolating Words

In 1934 Fritz Schulz, at that time a professor in Frankfurt who had not yet been completely driven out of the legal faculty, published the “Prinzipien des römischen Rechts” [Principles of Roman law].¹⁰ In this work he told the story of a first law, the law of Rome. For Schulz, Rome is not a chapter that has been concluded, it is not a date, a place or an area. For him, Rome is a technical process. What interests him about Rome is the skills that were there, not what those skills created. Thus Schulz does not describe the situation or the epoch, the meaning and purpose of Rome, but its technique, which from the start of the book he refers to as the “art of parting”¹¹. Schulz is thereby citing a long-known formulation derived from Ihering’s spirit of Roman law (a formulation which, according to the theses of the literature relating to the history of law, is connected both with Ihering’s temporary position in conceptual jurisprudence and also his friendship with the Giessen chemist Justus Liebig¹²). At the same time Schulz associates himself with a „translation chain“ that leads from the Greek (“*téchne*“) via the Latin (“*ars*“) to the German (“Kunst“ [art]). According to his interpretation, arts of parting are “acts of isolation“ [Isolierungen]¹³.

10 Fritz Schulz, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954). Das war auch Gegenstand seiner letzten Vorlesung 1933 in Berlin.

11 *Ders.*, S. 13.

10 Fritz Schulz, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954). It has also been the subject of his last lecture in 1933.

11 *Ibid.*, p. 13.

er auch noch in einer Mommsenschen Tradition steht¹⁴, bezeichnet er das Kapitel, um das es mir im ersten Teil geht.

And it is this second concept (“isolation”), which also makes him part of a Mommsenian tradition¹⁴, that he uses to designate the chapter which concerns me in the first part of my lecture.

12 Diese spezifische Formulierung taucht (im Anschluss an ältere Formulierungen wie das „destillieren“ und ältere Gedanken zur Trennung und Isolierung) in Iherings Geist des römischen Rechts z.B. in Teil 2 Bd. 1 (1854) auf: „Zersetzung des Stoffes, Auffindung der einfachen Elemente, ist also der in der innersten Notwendigkeit der Sache selbst gelegene Weg zum Ziel. Es bewährt sich hier eine Bemerkung, die wir früher bei einer anderen Gelegenheit zu machen hatten, daß das Wesen des Rechts in Zersetzen, Scheiden, Trennen besteht. Die juristische Technik lässt sich nach dieser Seite hin als eine Chemie des Rechts bezeichnen, als die juristische Scheidekunst, welche die einfachen Körper sucht“, *Rudolf von Ihering, Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung* Bd. 2 (1858), S. 361; „Seine Kunst ist Scheidekunst“ heißt es später über den „jugendlichen Geist“ des römischen Rechts im Kapitel über „Technik“ und „Analytik“ bei *Ders., Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung* Bd. 3 (1865), S. 42. Ihering stützt sich an dieser Stelle nicht nur auf Ciceros „De Legibus“, sondern auch auf die „mosaische Schöpfungsgeschichte“. Wenn Schulz im Verlauf seiner Argumentation Rom mit den Vorsokratikern beginnen lässt, dann lässt Ihering Rom mit dem mosaischen Mythos beginnen. Die Scheidekunst beschreibt er wiederum als „Zersetzung“ und stellt dazu die medienhistorische These auf, dass „erst das Alphabet gefunden sein [musste], bevor man ans Lesen und Schreiben denken konnte!“, S. 42. Eine bekannte Kritik daran findet man bei *Karl Larenz, Methodenlehre der Rechtswissenschaft* (1991), S. 27. Larenz verändert sogar die Zitate von Ihering, er setzt hinter das Wort „Körper“ Ausrufezeichen, die man bei Ihering nicht findet. Larenz wendet sich gegen das Zersetzende, und mit seinen laufenden Markierungen durch Ausrufezeichen ist es fast so, als wolle er den Körper immer wieder zusammensetzen, den er bei Ihering auseinandergenommen sieht.

13 *Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts* (1954), S. 13 ff.

14 *Yan Thomas, Mommsen et ‚L’Isolierung’ Du Droit* (1984).

12 This specific formulation emerges (following older formulations such as “distilling” and older thoughts concerning separation and isolation) in Ihering’s spirit of Roman law, for example in Part 2 Vol. 1 (1854): “Breaking down material, finding the simple elements, is thus the self-imposed (in the innermost necessity of the matter) path to the goal. A remark that we have already made earlier in another connection proves itself here: that the essence of the law consists in breaking down, dividing, separating. From this perspective, the legal technique can be referred to as a chemistry of the law, as the juristic art of separation which seeks simple bodies“, *Rudolf von Ihering, Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung* Bd. 2 (1858), p. 361; “Its art is the art of separation“ we read later, in reference to the “youthful spirit“ of Roman law in the chapter on “Technique“ and “Analytic“ in *Ibid., Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung* Bd. 3 (1865), p. 42. Ihering bases his position here not only on Cicero’s “De Legibus“ but also on the “Mosaic creation story“. If Schulz, in the course of his argumentation, sees Rome as beginning with the Presocratics, Ihering sees Rome as starting with the Mosaic myth. He also describes the art of separation as “breaking down“ and posits the media-historical thesis that “the alphabet had first to be discovered before man could think about reading and writing!“ page 42. A well-known criticism can be found in *Karl Larenz, Methodenlehre der Rechtswissenschaft* (1991), p. 27. Larenz even alters Ihering’s quotations, putting exclamation marks after the word “bodies“ which are not found in Ihering. Larenz rejects the “breaking down“ principle, and with his continuous addition of exclamation marks it almost appears that he is constantly trying to put the “body“ (which he regards as having been taken apart in Ihering) back together again.

13 *Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts* (1954), p. 13 ff.

14 *Yan Thomas, Mommsen et ‚L’Isolierung’ Du Droit* (1984).

Scheidekünste/Isolierungen, diese Begriffe bezeichnen bei Schulz Vorgänge. Beide Begriffe stehen in einem Zusammenhang mit Gründungen und Begründungen. Was soll das heißen? Man könnte die Scheidekunst und die Isolierung auf das beziehen, was bei Niklas Luhmann als Ausdifferenzierung des Rechts beschrieben wird.¹⁵ Luhmann sieht einen Zusammenhang zwischen Ausdifferenzierung, von Systemgrenzen und „systemeigenen Elementen [Hervorhebung, im Original, FS]“.¹⁶ Alles ist bei ihm wiederum Teil einer Codierung juristischer Kommunikation. Das Problem ist aber, dass die Codierung des Rechts von Luhmann als ‚funktional‘ und ‚exklusiv‘ verstanden wird. Mit der Ausdifferenzierung soll das Recht also eine Funktion erfüllen, die nur das Recht erfüllen kann. Damit wird das Systemeigene zugleich zu einer Art Systemkompetenz. Bei Schulz muss man noch etwas anderes darunter verstehen: Scheidekünste und Isolierungen bringen etwas, was nicht in der Funktionalisierbarkeit und einer exklusiven Kompetenz von Kommunikation aufgeht, allein schon deswegen, weil sie sich der Instrumentalisierbarkeit entziehen. Sie erzeugen eine Eigenheit, die dem Subjekt und Grund dieser Eigenheit verschlossen bleibt.

Schulz spricht im Verlauf des Kapitels nämlich auch von einer „Sonderung“.¹⁷ Er führt also noch einen dritten Begriff ein. Scheidekünste sind Isolierungen sind Sonderungen. Wieso entzieht sich eine solche Sonderung der Instrumentalisierung? Rom ist nicht nur das Subjekt, sondern auch das Objekt der Sonderung, weil diese Sonderung den Unterschied zwischen Subjekt und

Arts of parting/acts of isolation – these terms, for Schulz, designate processes. Both concepts are connected with foundations and justifications. What is that supposed to mean? One could relate the art of parting and the act of isolation to what Niklas Luhmann describes as the differentiation [Ausdifferenzierung] of the law.¹⁵ Luhmann sees a connection between differentiation, system boundaries and “system-specific elements [emphasis in the original, FS]“.¹⁶ For him, everything in turn is part of an encoding of juristic communication. The problem, however, is that the encoding of the law is understood by Luhmann as ‘functional’ and ‘exclusive’. With differentiation, therefore, the law is supposed to fulfil a function that can only be fulfilled by the law. The “system-specific“ thus becomes at the same time a kind of “system competence“. With Schulz, we have to understand something else by this as well: arts of parting and acts of isolation produce something that does not arise in the possibility of functionalisation and an exclusive competence of communication, for the simple reason that they resist instrumentalisation. They generate a singularity that remains closed to the subject and basis of this singularity.

In the course of the chapter, Schulz also speaks of a “segregation [Sonderung]“.¹⁷ He thus introduces a third concept. Arts of parting are acts of isolation are acts of segregation. How does this “segregation“ resist instrumentalisation? Rome is not only the subject but also the object of the segregation, because this segregation spans the difference between subject and object. For Rome is sep-

15 Niklas Luhmann, Ausdifferenzierung des Rechtssystems, in: Niklas Luhmann (Hrsg.), Ausdifferenzierung des Rechts. Beiträge zur Rechtssoziologie und Rechtstheorie (1999), S. 35–52.

16 Niklas Luhmann, Das Recht der Gesellschaft (1993), S. 43.

17 Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts (1954), S. 14.

15 Niklas Luhmann, Ausdifferenzierung des Rechtssystems, in: Niklas Luhmann (ed.), Ausdifferenzierung des Rechts. Beiträge zur Rechtssoziologie und Rechtstheorie (1999), p. 35–52.

16 Niklas Luhmann, Das Recht der Gesellschaft (1993), p. 43.

17 Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts (1954), p. 14.

Objekt überspringt. Rom scheidet sich nämlich von anderen Rechten, weil es scheidet. Sprich: Es scheidet, wird und ist geschieden. Es isoliert und ist isoliert. An ihm wird vollzogen, was es vollzieht. Römisches Recht sondert, es ist sonderbar, gesondert und schließlich: ein Sonderling. So wird also der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt übersprungen. Rom ist in diesem Sinne nicht bloß als technischer Vorgang zu betrachten, sondern auch als ein Medium, zumindest wenn man unter Medium, wie in manchen indogermanischen Sprachen, jenen grammatikalischen Genus versteht, der zwischen Aktiv und Passiv steht. In dieser Position und im Vergleich zu historischen Subjekten erscheint Rom aufgrund seiner Passivität wie ein Quasisubjekt. Im Vergleich zu historischen Objekten erscheint Rom aufgrund seiner Aktivität wie ein Quasiobjekt. Schulz spricht in dem Text zwar verschiedene Subjekte des Rechts an: „Juristen“, „Römer“ und den „klassischen römischen Juristen“. Sie erscheinen aber weder als monumentale Subjekte noch als verfügbare Objekte, sondern als Elemente einer Praxis, die schon älter ist als die Personen, Dinge und Aktionen, die von ihr hervorgebracht werden. Die, von denen Schulz also spricht, ohne Namen zu nennen, setzen das römische Recht nicht in Gang. Sie können mit ihm nichts anfangen, weil der Anfang des römischen Rechts schon längst hinter ihnen liegt. Sie können nicht souverän über das römische Recht verfügen. Das römische Recht ist darum nicht nur grundlegend isoliert. Die Isolierung liegt auch am Grund dieses Rechts. Das römische Recht ist auch noch sich selbst gegenüber isoliert. Sein eigener Grund bleibt ihm verschlossen. Es ist nicht nur eigen, sondern auch sich selbst gegenüber eigen. Aus allen diesen Gründen entzieht sich die Sonderung einer Instrumentalisierung. Rom lässt sich nicht ‚händeln‘, wie man mit einem schönen neuen Wort sagen könnte.

arate from other laws, because it separates. More than this: it separates and is separate. It isolates and is isolated. What it performs is performed upon it. Roman law segregates, it is segregatable and segregated. It is in this way that the difference between subject and object is spanned. In this sense, Rome is not merely to be regarded as a technical process, but also as a medium, at least if we regard “medium” (as in many Indo-Germanic languages) as referring to the grammatical genus that stands between the active and the passive. In this position, and in comparison with historical subjects, Rome appears on the basis of its passivity as a “quasi-subject”. In comparison with historical objects, Rome appears on the basis of its activity as a “quasi-object”. It is true that in the text Schulz addresses various subjects of the law: “jurists”, “Romans”, and the “classical Roman jurist”. However, they appear neither as monumental subjects nor as available objects, but as elements of a practice which is older than the persons, things and actions that are produced from it. Thus those of which Schulz speaks without naming any names are not what set Roman law in motion. They cannot do anything with Roman law, because the beginning of Roman law lies far behind them. They cannot exercise any sovereign power over Roman law. Roman law is not just fundamentally isolated because of this. The isolation is also the basis of this law. Roman law is also isolated from itself. Its own basis remains closed to it. It is not only separate, it is also separate from itself. For all these reasons, the segregation of instrumentalisation remains elusive. Rome will not allow itself to be ‘utilised’, as one might say using a fine modern work.

Wegen allem dem ist es auch kein Wunder, dass Schulz' Ausführungen zur Isolierung mit einem Satz beginnen, der in Gänsefüßchen gestellt ist. Schulz schreibt über die Isolierungen zuerst so, als ob er zitieren würde. Er legt in dem Buch also eine Schreibszene an, in der zuerst ein anderer sprechen soll. Er begreift dieses Schreiben nicht als Teil der Isolierung. Diese Inszenierung ist aber impliziter Teil seiner Technik, die Worte zu isolieren. Was Schulz unter Isolierung begreift, nämlich den Grund für die Autonomie des römischen Rechts, ist bei ihm ein Gründungsmythos, der sich dank der Art und Weise, *wie* er schreibt, erhält. Was er begreift ist darum auch unterschieden von dem, wie er begreift. Anders formuliert: Die Autonomie des römischen Rechts braucht etwas anderes als römisches Recht, um sich zu erhalten:

Schulz schreibt im ersten Satz des Kapitels über die Isolierungen:

„Ursprünglich war alles zusammen, da kam der Geist, schied und schuf Ordnung.“¹⁸

Schon im Original steht dieser Satz in Anführungszeichen. Ich sagte, Schulz würde schreiben, als ob er zitieren würde, und ich meine damit, dass er mit diesem ‚Zitat‘ einen Autor aufruft, der nie einen deutschen Satz geschrieben hat. Der Leser findet zu dem deutschen Satz eine Fußnote. Die Note verweist auf Hermann Diels' Fragmente der Vorsokratiker. Dieser Satz soll, so erklärt Schulz also mit Diels' Hilfe, angeblich der erste Satz des Anaxagoras gewesen sein. Der erste Satz des Kapitels über die Isolierungen stammt also scheinbar nicht nur nicht von Schulz, er stammt auch ganz bestimmt nicht aus Rom. Er stammt angeblich von einem Dritten, und der heißt in diesem Fall Anaxagoras (das ist nach Diels der ‚letzte‘ Vorsokratiker). Eine lateinische

For all these reasons it is also no wonder that Schulz's statements on isolation begin with a sentence which is placed in quotation marks. Schulz initially writes about acts of isolation as if he were quoting. Thus he includes in the book a "writing scene" in which initially another person is supposed to speak. He does not understand this writing as part of the isolation. This scene-setting is however an implicit part of his technique of isolating words. What Schulz understands by "isolation", namely the basis for the autonomy of Roman law, is for him a foundation myth which is upheld by the manner *in which* he writes. What he understands is therefore also different from how he understands. To put it another way: the autonomy of Roman law requires something other than Roman law in order to maintain itself:

Schulz writes, in the first sentence of the chapter about isolation:

"Originally everything was all together, then the spirit came and separated and created order."¹⁸

Even in the original, this sentence appears in quotation marks. I said that Schulz would appear to be writing as if he were quoting, and what I mean by that is that with this 'quote' he is invoking an author who never wrote a German sentence. The reader finds a footnote attached to this German sentence. The footnote refers to Hermann Diels's Fragments of the Pre-Socratics. This sentence (Schulz explains, with Diels's help) is allegedly supposed to have been the first sentence of Anaxagoras. Thus the first sentence of the chapter on isolation apparently not only does not originate from Schulz, it also very definitely does not originate from Rome. It allegedly originates from a third party, and the third party in question here is Anaxagoras (according to Diels, the

18 Fritz Schulz, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954), S. 13.

18 Fritz Schulz, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954), p. 13.

Übersetzung dieses Satzes fehlt sogar. Sie ist aus der römischen Rechtsliteratur nicht überliefert. Roms Juristen hatten vielleicht anderes zu tun, als Anaxagoras zu übersetzen. Man kann darum über diesen Satz sagen, was Hegel über die Hieroglyphen sagte: Die Rätsel der alten Ägypter sollen ihnen selbst ein Rätsel gewesen sein. Die Prinzipien der Römer waren den Römern in diesen Sinne selbst fremd. Dieser Satz ist zumindest ein Extra. Wenn der Satz ein Prinzip setzt, dann setzt er über, als wolle er sich wie der erste getilgte und ausgeschiedene Doppelgänger Roms, wie Remulus, verhalten. In Rom wäre dieser Satz Fremdsprache. Die Übersetzung ist dann wiederum das, was der Scheidungstheoretiker Carl Schmitt einmal ein „eigenes Sekret“ genannt hat.¹⁹ In Diels' Fragmenten findet man eben keine deutschen Sätze, Diels hat die Fragmente altgriechisch ediert, so wie sie geschrieben waren. Es ist Schulz' eigene Übersetzungen, und sie ist sein Sekret. Was wird in ihr geheimnisvoll gehalten, und was wird ausgeschieden? In der schon erwähnten Fußnote schreibt der Autor einen griechischen Satz aus der Fragmentsammlung ab, und zwar einen Satz, den er oben gerade übersetzt haben will:

„πάντα χρήματα ἦν ὁμοῦ· εἶτα νοῦς ἐλθὼν αὐτὰ διεκόσμησεν.“²⁰

Wieso ist das ‚ein‘ Satz, wieso nicht ‚der‘ Satz? Als Quelle gibt Schulz in dieser Fußnote zwei (auseinanderliegende) Seiten aus Hermann Diels' Edition der Vorsokratiker an: Seite 375 und 386. Diogenes, den man in der von Schulz verwendeten Auflage von 1922 auf Seite 375 findet, und Aristoteles, den man auf Seite 386 findet, haben den ersten Satz des Anaxagoras unterschiedlich überliefert.

Scheidekünste, Isolierungen und Sondierungen: Ich habe schon darauf hingewiesen, dass Schulz die Techniken im Kontext von Begründungen thematisiert und dass es bei

‘last’ of the Pre-Socratics). There is not even any Latin translation of this sentence. No such translation has been handed down in Roman legal literature. Perhaps the lawyers of Rome had other things to do than translate Anaxagoras. In regard to this sentence, therefore, we can say what Hegel said about hieroglyphs: The riddles of the ancient Egyptians were supposed to have been a riddle even to themselves. In this sense, the principles of the Romans were alien to the Romans themselves. This sentence is at least an ‘extra’. If the sentence states a principle, then it goes beyond, as if it wanted to behave like Rome’s first, obliterated, eliminated ‘doppelgänger’, like Remulus. In Rome, this sentence would be a foreign language. The translation is then in turn what Carl Schmitt, the theoretician of decisions, once called a “eigenes Sekret/own secret”.¹⁹ In Diels’s Fragments there are no German sentences; Diels published the fragments in Ancient Greek, just as they were written. These are Schulz’s own translations and they are his own secret. What has been mysteriously retained, and what has been eliminated? In the footnote already referred to, the author copies out a Greek sentence from the fragment collection – a sentence which he maintains he has just translated above:

“πάντα χρήματα ἦν ὁμοῦ· εἶτα νοῦς ἐλθὼν αὐτὰ διεκόσμησεν.“²⁰

Why is that ‘a’ sentence and not ‘the’ sentence? As the source, Schulz refers in this footnote to two (non consecutive) pages in Hermann Diels’s edition of the Pre-Socratics: pages 375 and 386. Diogenes, who is found on page 375 of the 1922 edition used by Schulz, and Aristotle, who is on page 386, have handed down different versions of the first sentence of Anaxagoras.

Arts of parting, isolation, and segregation: I have already pointed out that Schulz thematises the techniques in the context of justifications, and that another important

ihnen auch darum geht, etwas zu unterlegen. Der abgeschriebene Satz scheidet und unterlegt etwas, denn er zeichnet als Gründungssatz eine Unterscheidung in den Text ein. Jeder ersten und gründenden Unterscheidung wohnt auch eine Unterschlagung inne. Erste Unterscheidungen sind suggestiv. Sie entfalten sich, wenn sie dem Leser mit einer bedeckten Geste etwas unterschieben. Schulz unterschlägt und unterschiebt

aspect of the techniques is that they should highlight something. The copied sentence separates and highlights something, for as a foundation sentence it draws a distinction into the text. Each initial and ‘founding’ distinction also contains within it an element of concealment. Initial distinctions are suggestive, unfolding as they impose something upon the reader with a concealed movement. Certain things are concealed and

19 *Carl Schmitt, Gesetz und Urteil* (2009), S. 34. Er meinte damit, dass die urteilende Tätigkeit des Richters nicht einfach das Gesetz wiedergibt. Richter schreiben nicht einfach Gesetze ab, wenn sie Urteile schreiben, und sie sind nicht (die unvermeidliche Wiederholung eines alten und verkürzten Motives von Montesquieu taucht bei ihm auf) der Mund des Gesetzes. In diesem Kontext schließt Schmitt aber nicht nur an das altherwürdige und reine Sprechorgan, den Mund, an. Er kommt auch aufs Gesäß. Schmitts gewagte Figur vom „eigenen Sekret“ reichert die Justiztheorie und die Kritik am Gesetz also noch einmal provokativ an: Was Richter schreiben ist vom Gesetz ausgedermt, es ist eigen. Damit schreibt Schmitt das Narrativ von der juristischen Autonomie nicht so ohne Weiteres fort. Was geschrieben wird, ist auch geheimnisvoll. Schmitt gibt der Kritik noch etwas Frivoles mit, weil er die Figur des eigenen Sekrets nicht nur in die Tradition des Arkanen, seiner Selbstkontrollen und abgeschirmten Zirkel stellt. Seine Figur ist auch mit Ausscheidungen, Verdauungen, Fermentierungen, Speichel und Drüsen des Richters assoziierbar. Was Sekrete produziert gehört nicht nur zum unbewussten, routinierten und verschämten Teil eines juristischen Organs. Es überschreitet in der Produktion auch das Organische zum Anorganischen. Das Eigene des Rechts spielt sich insofern vielleicht innerhalb einer Idee der Autonomie ab. Innerhalb dieser Idee, ihrem Maß und ihren Grenzen hält Schmitt mit der Figur des eigenen Sekrets aber das Maß- und Grundlose des Urteilens fest. Die Figur zielt auf Exzesse, die mit und innerhalb der hochgelobten „Scheidekünste“ des Rechts mitlaufen. Zur Figur des Sekrets weiter *Manfred Schneider*, Leporellos Amt. Das Sekretariat der Sekrete, in: Vogl/Siegert (Hrsg.), *Europa. Kultur der Sekretäre* (2009), S. 147–162; zugespitzt *Vladimir Sorokin*, *Norma* (1999).

20 *Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts* (1954), S. 13.

19 *Carl Schmitt, Gesetz und Urteil* (2009), p. 34. What he meant by this was that the judging activity of the judge does not simply reflect the law. Judges do not simply “crib” laws when they write their judgements, and they are not (the inevitable repetition of an old and abbreviated theme of Montesquieu appears again with this author) the mouth of the law. However, Schmitt is not merely connecting with the mouth as the time-honoured and pure organ of speech in this context. He also gets to the “fundament”. Schmitt’s bold image of the ‘private secret’ therefore once again provocatively enriches legal theory and criticism of the law: what judges write is separate from the law, it is their own. Schmitt is not thereby simply continuing the narrative of legal autonomy per se. What is written is also mysterious. Schmitt attaches something frivolous to the criticism, because does not simply place the image of the private secret in the tradition of the arcane, its internal controls and its protected circle. Schmitt’s image is also linked to the judge’s evacuations, digestive events, fermentations, saliva and glands. What produces secrets belongs not only to the unconscious, routine and “shameful” part of a juristic organ. In terms of production it even goes beyond the organic to the inorganic. To that extent the separate nature of the law perhaps plays itself out within an idea of autonomy. Yet within this idea, its scope and its limits Schmitt, with the image of the own secret, grasps the immeasurable and fathomless nature of judging. The image is aimed at excesses which proceed hand in hand with and within the much vaunted “arts of parting” of the law. For more concerning the figure of the secret, *Manfred Schneider*, *Leporellos Amt. Das Sekretariat der Sekrete*, in: Vogl/Siegert (eds.), *Europa. Kultur der Sekretäre* (2009), p. 147–162; pointed *Vladimir Sorokin*, *Norma* (1999).

20 *Fritz Schulz, Prinzipien des römischen Rechts* (1954), p. 13.

einiges. Das „eigene Sekret“ kommt darum, wie seit der Verbindung aus Glosse und Buchdruck üblich, mit untergründigen Fußnoten daher. Dort unten schreibt Schulz also einen Satz ab, den er dort oben übersetzt. Nicht nur, dass sich am Grunde Roms griechische Fußnoten finden. Zu Anaxagoras erstem Satz gibt es, wie bereits erwähnt, auch noch alternative Überlieferungen. Wenn Schulz auf Diels' Fragmente der Vorsokratiker zurückgreift und dort Seite 375 und Seite 386, also zwei doch recht weit auseinanderliegende Seiten, als Quelle angibt, dann hat das damit zu tun, dass er zwar einen Satz von Seite 375 abschreibt, aber nicht übersetzt, den Satz von Seite 386 übersetzt, aber nicht abschreibt. Schulz schreibt also Diogenes ab, nicht Aristoteles. Er übersetzt aber Aristoteles, nicht Diogenes. Beide hatten diesen Satz des Anaxagoras unterschiedlich überliefert. Diogenes schreibt die Version, die Schulz abschreibt. Aristoteles aber schreibt:

„ὁμοῦ πάντα χρήματα ἦν, νοῦς δὲ αὐτὰ διέκρινε καὶ διεκόσμησε“²¹

Die Unterschiede zwischen den beiden überlieferten Versionen stecken zwar im Detail. Man könnte sie klein nennen. Aber immerhin stecken im Detail, je nach Theorie, der liebe Gott (so Aby Warburg) oder der Teufel (so der Volksmund).²² Vor allem aber wurde dieser Satz verkehrt, als er in jener Welt zirkulierte, in der auch Anaxagoras, Aristoteles und Diogenes verkehrten. Der Grund des Satzes zirkuliert, als könne er nicht stillhalten. Einen Satz abzuschreiben, zu übersetzen, mit einer Fußnote zu unterle-

imposed by Schulz. The “own secret” is therefore dressed up – as has been customary since commentaries and book printing have been combined – with “buried” footnotes. Thus Schulz copies a sentence down at the bottom of the page, which he then translates in the body of the text. It is not just that Greek footnotes are found forming the basis of Rome. As has already been mentioned, alternative versions of Anaxagoras's first sentence have come down to us. If Schulz has recourse to Diels's Fragments of the Pre-Socratics, and gives as his source page 375 and page 386, i.e. pages that are some distance apart, then that has something to do with the fact that he copies a sentence from page 375 but does not translate it, while he translates the sentence from page 386 but does not copy it. Thus Schulz copies Diogenes but not Aristotle. But he translates Aristotle, not Diogenes. Both writers had delivered different versions of this sentence of Anaxagoras. Diogenes writes the version that Schulz copies. Aristotle, however, writes:

“ὁμοῦ πάντα χρήματα ἦν, νοῦς δὲ αὐτὰ διέκρινε καὶ διεκόσμησε“²¹

It is true that the differences between the two versions that have been handed down relate to details. We could say that the differences are small. Nevertheless, depending on which theory you choose, either God (according to Aby Warburg) or the Devil (according to the folk saying) is in the detail.²² Above all, however, this sentence became inverted while it was circulating in the world in which Anaxagoras, Aristotle and Diogenes also moved. The basis of the sentence circulates as if it cannot keep still.

21 *Aristoteles*, de gen. et corr. A 1. 314a 18. Aristoteles liefert im ersten Teil eine andere Wortfolge, die mit dem Gesammelten oder Gleichen anfängt. Er wählt dann noch im zweiten Teil (ähnlich wie Schulz) zwei Verben, vielleicht um einerseits die schneidende Auseinandersetzung und andererseits die Vollständigkeit des Ordens zu betonen.

21 *Aristoteles*, de gen. et corr. A 1. 314a 18. In the first part Aristoteles provides a different word sequence, which begins with what has been collated or is the same. In the second part, he then chooses (like Schulz) two verbs, perhaps to emphasize the decisive argument (on the one hand) and the completeness of the establishment of order on the other hand.

gen und die Variationen zu unterschlagen bringt dann einen primären Effekt: Der Satz ist dann so scharf gezeichnet, als ob er stünde.

Die Systemtheorie hat in vergleichbarem Kontext einmal von der „Form“ gesprochen und beides auf ein Kalkül des englischen Mathematikers George Spencer Brown bezogen.²³ Die Form, die einen Satz auszeichnet, lebe davon, eine Unterscheidung einzuzeichnen, mit der die Außenseite der Form schon deswegen weiter mitlaufe, weil sie eingeführt würde. Der Rückgriff auf ein mathematisches Kalkül betont die Funktionalisier- und Instrumentalisierbarkeit der Form. Ich möchte hingegen auf einen Rest hinaus, der sich beidem entzieht, aber gerade darum Interpretation verlangt, und zwar unerbitterlich. Ich möchte also nicht auf die Form, sondern auf die Montage hinaus. In dem ersten Satz steckt nämlich ein Rest, der seinen Interpreten nichts schuldet, während sie ihm alles schulden. Der Satz, den Schulz schreibt und für den eine lateinische Version fehlt, hat einen Mangel, mit dem der Satz selbst gar kein Problem hat. Der Leser hat damit ein Problem. Wenn man so will ist dieser Rest nicht nur der Mangel der Scheidekunst, er ist auch der Mangel jeder Ausdifferenzierung. Was ist das für ein

To copy a sentence, to translate it, to provide it with a footnote and to conceal the variations, produces one primary effect: the sentence becomes as sharply drawn as if it were immoveable.

In a comparable context, systems theory has spoken of “form”, relating both to a calculation by the English mathematician George Spencer Brown.²³ Systems theory states that the form which characterises a sentence depends upon drawing a distinction by which the external aspect of the form continues simply because it has been introduced. The recourse to a mathematical calculation emphasises the functionalisability and instrumentalisability of the form. I, on the other hand, would like to move on to a residual portion which escapes both, but which for that very reason demands – inexorably – to be interpreted. I want to move on not to the form, but to the ‘montage’. For in the first sentence there is a residual portion which owes nothing to its interpreters, although they owe everything to it. The sentence which Schulz writes and for which no Latin version exists has a defect, with which the sentence itself does not have a problem. It is the reader that has a problem. We might say that this residual portion is not just the absence of the art of parting, it is also the absence of any differentiation of any kind.

22 Noch einmal komplexer wird der Sinn durch das, was Diogenes weiter an Aussagen über Anaxagoras überliefert, und die sich wie eine Verkehrung von Anaxagoras Scheidung ausmachen, weil sie betonen, dass Anaxagoras eigener Geist „zueinanderordnete“, was zuerst zerstreut war: „καί που Αναξαγόρην φάσ’ ἔμμεναι ἄλκιμον ἦρω Νοῦν, ὅτι δὴ νόος αὐτῶ, ὃς ἔξαπίνης ἐπεγείρας πάντα συνεσφῆκωσεν ὁμοῦ τεταραγμένα πρόσθεν / Von Anaxagoras heißt es: er war ein wehrhafter Heros, Geist mit Namen; denn Geist besaß er, der alles auf einmal ordnete zueinander, was vorher wirr und zerstreut war.“, *Anaxagoras* VS 59 A1/ *Diogenes* 2, 6–15

23 Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation* (2005).

22 The meaning becomes even more complex as a result of what Diogenes further passes on by way of statements about Anaxagoras, which can be perceived as a reversal of Anaxagoras’s separation, because they emphasize that Anaxagoras’s own spirit “regrouped” what was initially diffuse: “καί που Αναξαγόρην φάσ’ ἔμμεναι ἄλκιμον ἦρω Νοῦν, ὅτι δὴ νόος αὐτῶ, ὃς ἔξαπίνης ἐπεγείρας πάντα συνεσφῆκωσεν ὁμοῦ τεταραγμένα πρόσθεν / Of Anaxagoras it is said: he was a hero and protector, a spirit by name; for he possessed spirit which at once created order out of everything that was previously confused and diffuse.“, *Anaxagoras* VS 59 A1/ *Diogenes* 2, 6–15

23 Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation* (2005).

Rest? Schulz, der eine jüdische Mutter und einen protestantischen Vater hatte, übersetzt den Satz des Anaxagoras beinahe wie eine Variation von Luthers erstem Satz aus dem ersten Buch Mose. Woher kommt etwa das Wort „Ursprünglich“, das man zwischen den griechischen Worten nicht findet? Und woher kommt sonst das Verb „schuf“, für das man im griechischen Satz ebenfalls vergeblich nach einem entsprechenden Verb sucht? Wo Luther schreibt „Am Anfang schuf [...]“, schreibt Schulz also „Ursprünglich [...] und schuf [...]“. Er reformuliert quasi einen mosaisch-lutherischen Einsatz. Wieso sagt Schulz im ersten Teil „alles“, obwohl in den Fußnoten nicht ein Wort, sondern zwei Worte stehen, nämlich „πάντα χρήματα“? Die χρήματα sind ‚Dinge‘, in denen auch etwas Fremdes und Begehrtes steckt. Bei Aristoteles werden sie sogar zum Namensgeber der Chrematistik, also einer Technik zur Anhäufung von Schätzen, die über die Ökonomik hinausgeht. Wenn Schulz also im ersten Teil aus zwei Wörtern eins macht, wieso macht er dann im zweiten Teil aus einem Verb zwei? Wieso macht Schulz aus dem einen Verb „διεκόσμησεν“ zwei: „schied und schuf“? In der Übersetzung orientiert sich Schulz vielleicht an der Version des Satzes, die Aristoteles überlieferte und in der es in dem letzten Teil des Satzes auch schon zwei Verben gab.

Für alles gibt es Gründe. Die Übersetzung hängt vielleicht an einer Deutung, in der nach einer ‚naturhistorischen‘ Sicht die Dinge zuerst eins waren und dann entzweit wurden. Schulz wird für seine Deutung auf jeden Fall Gründe gehabt haben, auch wenn Vater, Mutter, Aristoteles und Naturgeschichte niemals restlos erklären können, wie diese Übersetzung zustande kam. Anders herum gesagt: Es bleibt immer ein Rest im Satz. Anaxagoras und sein Satz wissen von Schulz‘ Übersetzungsgründen am wenigsten. Die Gründe verhalten sich zu ihm, wie eine Tafel zu dem, der von ihr

What kind of residual portion is that? Schulz, who had a Jewish mother and a Protestant father, translates Anaxagoras’s sentence almost like a variation of Luther’s first sentence in the first book of Moses. Where, for example, does the word „Originally“ come from, which is not found among the Greek words? And again, where does the verb “created“ come from, for which we seek a corresponding verb in the Greek sentence in vain? Thus where Luther writes “In the beginning [...] created“, Schulz writes “Originally [...] and created [...]“. He reformulates, as it were, a Mosaic-Lutheran insertion. Why does Schulz, in the first part, say “everything“, although in the footnotes there is not one word but two, namely “πάντα χρήματα“? The χρήματα are ‘things’ in which an element of the strange and desirable is also hinted at. In Aristotle they even give their name to “chrematistics“, i.e. a technique of accumulating treasures that goes beyond economics. So if Schulz makes one word out of two in the first part, why does he then in the second part make two verbs out of one? Why does Schulz make two verbs out of one? Why does Schulz make two verbs out of the one verb “διεκόσμησεν“: “separated and created“? In the translation, Schulz is perhaps guided by the version of the sentence as handed down by Aristotle, in which there are actually two verbs in the last part of the sentence.

There are reasons for everything. The translation is perhaps based on an interpretation in which, according to a ‘natural history’ perspective, things were initially one and then were separated. In any event Schulz will have had reasons for his interpretation, even if father, mother, Aristotle and natural history can never fully explain how this translation came about. To put it the other way around: there is always a residual portion in the sentence. Anaxagoras and his sentence know least of all about the reasons for Schulz’s translation. The reasons relate to him in the same way as a table to

abschreibt: sie bleiben unberührt. Die Übersetzung könnte also ganz anders lauten (zum Beispiel so: „Die ganzen Dinge waren gleich, dann ist die Potenz gekommen, sie selbst zu mustern“), und am griechischen Satz würde das nichts ändern.

Ja wie denn letztendlich muss die Übersetzung dann lauten? Auf letzte Fragen kommt es Juristen vielleicht auch dann nicht an, wenn sie erste Sätze abschreiben. Schulz brauchte nicht mehr und nicht weniger als einen scharfen Satz. Die Sätze müssen so scharf gezeichnet werden, als ob sie stünden. Warum? Was übersetzt wird, muss auch überstellt werden. Der erste Satz ist also gestellt, er ist eine Montage. Man muss noch etwas ergänzen: Scheidekünste sind Isolierungen sind Sonderungen sind Montagen. Der Satz ist nicht nur geschickt formuliert. Er ist prinzipiell geschickt, weil er das Ergebnis von Übersetzungen und Überstellungen ist, die allein schon im Vorgang der Zeichnung scharf gestellt werden. Wie immer so ein erster Satz zu lauten hätte: Es bleibt dabei, dass die darauf aufsitzende Ordnung eine Auseinandersetzung ist, auch wenn ungeklärt bleibt, ob die Zwischenabstände der Dinge und Worte im Ordnungsvorgang größer oder kleiner wurden. Es bleibt ungeklärt, ob Scheidungen Distractionen oder Kontraktionen waren. Es bleibt ungeklärt, ob die Schnitte tiefer oder oberflächlicher wurden. Es bleibt aber ganz bestimmt dabei, dass Sonderungen nicht geleugnet werden können und nicht selbstgenügsam sind. Wenn Schulz nahelegt, dass Scheidekünste Isolierungen seien, dann ist das Recht isoliert, weil es diskret und verschwiegen wurde, sein eigenes Sekret bewahrte und das auch noch mit der ganzen Deutlichkeit, die dieses Recht mit seinen isolierten Worten und mit seinen scharfen Sätzen schafft.

the person who is copying from it: they remain unaffected. The translation could therefore be quite different (for example: “All things were equal, then the power came to inspect the things themselves”) and this would not change anything in the Greek sentence.

So how should the translation ultimately read? Perhaps jurists are not concerned with ultimate questions, not even when they are copying first sentences. Schulz needed nothing more and nothing less than a trenchant sentence. Sentences have to be drawn as trenchantly as if they were unmoving. Why? What is translated must also be transferred. The first sentence is therefore placed, it is a montage. Something more needs to be added: arts of parting are acts of isolation are acts of segregation are montages. The sentence is not only skilfully formulated. It is skilful in principle, because it is the result of translations and transfers, which are trenchantly placed simply in the process of drawing. However such a first sentence would have to worded: the fact remains that the order which is based thereon is a debate, even if it remains unclear whether the distances between things and words have increased or decreased in the ordering process. It remains ambivalent whether parts were distractions or contractions. It remains ambivalent whether the cuts are deeper or more superficial. Very definitely, however, the fact remains that the techniques of parting can't be ignored and that they are not self-sufficient. If Schulz suggests that arts of parting are acts of isolation, then the law is isolated, because it has become discreet and secretive, it has guarded and covered its own secret, and has in addition done so with all the clarity that this law creates with its isolated words and its trenchant sentences.

Abschreiben, Übersetzen, Gänsefüßchen und Fußnoten setzen: Schulz vollzog einen mehrschichtigen, graphologischen Vorgang. Nicht alles davon ist Schrift. Die Gänsefüßchen sind eine Mischform, und die Linie, die den Text von seinen Fußnoten trennt, ist Graphismus. In diesen Schichten gibt es einen zentralen Schnitt, nämlich gerade denjenigen zwischen Schulz' eigenem Text und seinen Fußnoten. Er ist so etwas wie eine zentrale Falte im Text. Mit dieser Faltopeation erhält der Text seine Oberseite und seine Unterseite, seinen Vordergrund und seinen Untergrund. Schulz gab eine „Schreibstunde“, weil er auf diese Weise lehrte, wie plastisch das Recht schreibt, wenn es Worte isoliert.²⁴ Er selbst merkte dazu nüchtern an, dass „die Rechtswissenschaft die Scheidekunst nicht entbehren“ könne, wenn sie „mehr als Beschreibungen bieten“ wolle.²⁵ Die Scheidekunst ist unentbehrlich, um im Schreiben über das Schreiben hinauszuschießen. Sie fabriziert Normativität. Der Text muss geschnitten werden, um forsetzbar zu werden. Er muss gefaltet werden, um überlegen zu sein. Der Schulz verweist hier auf etwas, das man mit Stefanie Günthner die „Magisfunktion“ juristischen Schreibens nennen kann.²⁶ Wenn man Worte schreibt, um sie zu isolieren, dann schreibt man solche Worte, die mehr als beschreiben. Isolierte Worte sind mehr als Beschreibungen, es sind „Mehrschreibungen“. Auf den ersten Blick, mag es verwundern, dass ausgerechnet Schulz das schreibt, er ist ja nur der Schulz. Auf den zweiten Blick sind es aber gerade die niederen Agenten – wieder in Anlehnung an Stefanie Günthner: die Minusagenten –, die eine Magisfunktion ausführen. Schulz verhält sich zu Anaxagoras wie die Verwaltung

Copying, translating, inserting quotation marks and footnotes: Schulz was performing a multi-layered graphological process. Not all of this is writing. The quotation marks are a mixed form, and the line that separates the text from its footnotes is a graphic feature. In among these layers there is a central 'cut' – the cut between Schulz's own text and his footnotes. It is like a central fold in the text. With this folding operation, the text acquires its upper side and its underside, its foreground and its background. Schulz provided a "writing lesson", because he was teaching us in this way how "plastically" the law writes when it isolates words.²⁴ He himself remarked soberly in this connection that "jurisprudence cannot do without the art of parting" if it wants to "offer more than descriptions".²⁵ The art of parting is indispensable in order to go beyond writing in the act of writing. It fabricates normativity. The text must be cut in order for it to be continued. It must be folded in order for it to retain its greater importance. Schulz is making reference here to something we can (with Stefanie Günthner) call the "magis function" of juristic writing.²⁶ If we write words in order to isolate them, then we are writing words that do more than just describe. Isolated words are more than descriptions, they are "multiscriptions". At first glance it may be surprising that it is actually Schulz that is writing this – after all, this is "only Schulz". If we look again, however, it is precisely the lower agents (again, we borrow a term from Stefanie Günther: the "minus agents" – that perform a magis function. Schulz's relationship to Anaxagoras is like that of the administrator to the legislator. The "Schultheiss" administers the words of the authority, without actually setting those words down. Set-

24 *Claude Lévi-Strauss*, *Traurige Tropen* (1978), S. 288–300.

25 *Fritz Schulz*, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954), S. 14.

26 Ich beziehe mich auf Stefanie Günthners laufendes Projekt „Magis und Minus“.

24 *Claude Lévi-Strauss*, *Traurige Tropen* (1978), p. 288–300.

25 *Fritz Schulz*, *Prinzipien des römischen Rechts* (1954), p. 14.

26 I refer to Stefanie Günthner's ongoing project "Magis und Minus".

zum Gesetzgeber. Der Schultheiss verwaltet die Worte der Autorität, er setzt sie nicht. Den Satz zu stellen heißt also auch, unter ihm jenen (Spiel-)Raum einzurichten, in dem das eigene Sekret produziert und bewahrt werden kann.

Erstes Fazit? Scheiden, indem man Worte isoliert. Isolieren, indem man sondert. Sondern, indem man montiert, das heißt: Scheiden, um zu fesseln. Schulz führt 1934 vor, dass damit ein Vorgang in Lauf gehalten wird, mit dem nicht nur Sätze so stehen, als ob sie stünden. Er führt auch vor, dass sich ausgerechnet unter dem diskreten und manifesten Gesetz eine fast frivole Fortsetzung in nicht-manifesten Gesetzen vollzieht, und in denen das Recht seine eigenen Sekrete produziert. Die Technik der Montage ist Fiktion. So wird die Autonomie des römischen Rechts haltbar, als Gründungsmythos. Er führt schließlich vor, wie das Recht, wenn es scheidet, sich gleich mitausscheidet. ‚Digestenexegese‘ könnte man diese komplexe römische Technik wohl nennen, wenn der Begriff nicht besetzt wäre.

III. Reden schneiden

Wenn römische Techniken grundlegend für die Rationalität des Rechts wurden und wenn Roms Prinzipien Montagen sind, dann liegt es nahe anzunehmen, dass sich diese Rationalität im zwanzigsten Jahrhundert auch im Kino fortsetzt.²⁷ Montage findet im zwanzigsten Jahrhundert nicht nur, aber auch im Kino und dort theoriebildend statt. Pierre Legendre, der den Begriff in Bezug auf den Staat verwendet, spielt an verschiedenen Stellen auf das Kino an. Die Kinematographie ist ein moderner graphologischer Vorgang, hier wird mit Licht und Schatten geschrieben. Gegenüber dem Recht und seinen normativen Zirkeln steht das Kino vielleicht nur für einen normativ unqualifizier-

ting the sentence down, therefore, also means establishing (free) space under the sentence for the private secret to be produced and safeguarded.

The initial conclusion? Parting, by isolating words. Isolating, by segregating. Segregating, by creating a montage, i.e.: separating in order to shackle. Schulz states, in 1934, that a process is thereby kept in motion by which not only are sentences set down as if immovable. He also states that it is precisely under the discreet and manifest legal statute that an almost frivolous continuation in non manifest laws is accomplished, in which the law produces its private secrets. The technique of montage is fiction. This is how the autonomy of Roman law becomes tenable, as a foundation myth. Finally, he speaks about how the law, when it separates, immediately separates itself out too. We could call this complex Roman technique "exegesis of the digests" if the term were not already in use.

III. Cutting Speeches

If Roman techniques became fundamental for the rationality of the law, and if Rome's principles are montages, then obviously we should assume that this rationality is continued in the twentieth century in the cinema also.²⁷ Montage does not only occur in the cinema in the twentieth century, but it does occur there, and in connection with the cinema it has given rise to the formation of theories. Pierre Legendre, who uses the concept in relation to the state, alludes to the cinema at various points. Cinematography is a modern graphological process in which the "writing" is done with light and shadow. As compared with the law and its normative circles, the cinema perhaps stands only for a

27 Über die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Kino und Gericht *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), S. 190–215.

27 Concerning the structural similarity between cinema and law *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), p. 190–215.

ten Rest der Gesellschaft: Nichts, was hier stattfindet, könnte beanspruchen, zu gelten oder gar rechtskräftig zu sein. Nichts hat Anteil an dem, was Luhmann den „Code“ oder das „Geltungssymbol“ des Rechts bezeichnet. Nichts wäre mit diesen Anzeichen des Rechts „strukturell gekoppelt“. Hier kann allenfalls populäres oder inoffizielles Wissen über das Gesetz erworben werden. Ein weiterer Zweig der Rechtswissenschaft betrachtet daher das, was im Kino stattfindet, im besten Fall als Teil der Phantasien und/oder Fakten, die sich im Konfliktfall den Normen beugen müssten.

Und doch kommen dort Gesetze vor. Die Gesetze des Kinos sind nicht-manifest. Das Kino steht damit in keinem Gegensatz zum Recht. Es wäre naiv, hier, also im Recht, das Unerschütterliche, den Schnitt, die Zensur und das Verbot zu wähen und dort, also im Kino, die Triebe und die Bewegung, den Exzess und das Frivole zu sehen. Sowohl das Recht als auch das Kino beruhen auf geschnittenem und montiertem Material und auf graphologischen Vorgängen. Beide haben ihre Triebfedern.²⁸ Ob die Kinematographie tatsächlich beweglicher ist als die isolierten Worte des Rechts, das müsste erst mal bewiesen werden. Ein entsprechender Nachweis steht trotz gegenteiliger Versicherungen noch völlig aus. Nach wie vor wird behauptet, das Recht würde Erwartungen stabilisieren und das Kino würde zerstören. Man beobachtet aber nicht nur das Gegenteil, es wird auch ebenso behauptet. Kommen wir einfach zum Kino, und kommen wir in diesem Kontext einfach zu Reden, die schneiden. Mich interessiert das Schneiden als Technik, die prinzipiell scheidet, in der dann aber doch noch einiges schiefgehen kann. Der exemplarische Fürsprecher dieses Vorgangs ist Freddy Riedenschneider. Riedenschneider ist ein Redenschneider. Er ist jemand, der im Reden

normatively unqualified residual portion of society: nothing that takes place here could lay claim to validity or indeed legal enforceability. Nothing has a share in what Luhmann calls the “code” or the “symbol of validity” of the law. Nothing would be “structurally linked” with these manifestations of the law. At best, only popular or unofficial knowledge about the law can be acquired here. An extensive branch of jurisprudence therefore regards what happens in the cinema as at best part of the fantasies and/or facts that in the event of conflict would have to yield to the norms.

And yet laws do arise in the cinema. The laws of the cinema are not manifest. Thus the cinema is not antithetical to the law. It would be naive to imagine that here (i.e. in the law) we have the unshakeable, the cut, the censorship and the prohibition, and there (i.e. in the cinema) to see impulses and movement, the excessive and the frivolous. Both the law and the cinema are based on edited and re-assembled material and on graphological processes. Both have their motivating forces.²⁸ Whether cinematography is actually more flexible than the isolated words of the law is a matter yet to be proven. Despite assurances to the contrary, no corresponding proof whatsoever exists. It is still alleged, as it has been alleged in the past, that the law aims to stabilise expectations, the cinema aims to divert. However, not only can we see that the opposite applies – the opposite is in fact alleged. Let us simply come to the cinema, and in this context let us simply come to ‘speeches that cut’. I am interested in cutting (editing) as a technique which in principle separates but in which something can still go wrong. The exemplary proponent of this process is Freddy Riedenschneider. Riedenschneider is a ‘cutter of speeches’ [‘Redenschneider’ in German]. He is someone who talks himself

28 In Bezug auf das Recht *Immanuel Kant*, Kritik der praktischen Vernunft (1974), S. 191–212.

28 In reference to law, *Immanuel Kant*, Kritik der praktischen Vernunft (1974), p. 191–212.

aufschneidet, also ein Aufschneider. Moment mal, sie kennen Freddy Riedenschneider gar nicht? Dann ist es Zeit, ihn vorzustellen. Ich möchte sie bitten, sich eine Szene mit Freddy Riedenschneider anzuschauen.²⁹

Ein Mann steht in einer dunklen Kammer, einer Art Camera Obscura.³⁰ Er taucht in einer Szene auf, die gefangen nimmt. Er steht in einem Raum des Gefängnisses. Auf ihn fällt, wie das Auge des Gesetzes, ein (perforierter) Lichtkegel, der ihn nicht nur sichtbar macht, sondern in dem sich dieser Mann auch sonnt, als genieße er es, gesehen zu werden, und als genieße er es, im Licht des Gesetzes zu stehen. Der Mann hebt zu einer Art Übung an. Er übt vor seiner Mandantin, ihrem Mann und einem Privatdetektiv ein Plädoyer, das er bald in einem Mordprozess halten will. Die Frau soll ihren Liebhaber ermordet haben. Der Mann spricht nicht zu oder mit seiner Mandantin und er erläutert ihr nicht, was er machen will. Er spricht stattdessen so, als ob er schon vor einem Publikum, der Jury stünde. Während er auf diese Weise das Plädoyer übt und das Unschärfeprinzip von Werner Heisenberg zur Grundlage seiner Verteidigungsstrategie macht, zerteilen schmale, schattige Streifen seine Figur.

Das also ist Freddy Riedenschneider, der Reden schneidet und dabei von den Schatten der Gitterstäbe geschnitten wird. Die Szene stammt aus „The Man who wasn't there“, einem Film aus dem Jahr 2001 der Brüder Ethan und Joel Coen. Tony Shaloub mimt die Figur. Was sieht man in dieser Szene? Eigentlich nichts Außergewöhnliches. Man sieht einen Reden- und Aufschneider. Es gehört schon zur Tradition der

up a lot, he is a boaster. But perhaps you have never come across Freddy Riedenschneider? Then it is high time for me to introduce him. I would like to ask you to have a look at a scene with Freddy Riedenschneider.²⁹

A man is standing in a dark chamber, a kind of camera obscura.³⁰ He appears in a setting which arrests our attention. He is standing in a room of the prison. Upon him there falls, like the eye of the law, a (perforated) cone of light, which not only makes him visible, but in which this man is also sunning himself, as if he is enjoying being seen, as if he is enjoying standing in the light of the law. The man commences a kind of exercise. He is practising, in front of his client, her husband and a private detective, a summation which he will shortly be giving in a murder trial. The wife is supposed to have murdered her lover. The man does not speak to or with his client, and he does not explain to her what he intends to do. Instead, he speaks as if he were already standing in front his audience, the jury. While he is practising his summation in this way, making Werner Heisenberg's uncertainty principle the basis of his defence strategy, narrow strips of shadow cut across him.

So this is Freddy Riedenschneider, who cuts speeches and is himself cut by the shadows of the prison bars. The scene comes from “The Man who wasn't there” a film by the brothers Ethan and Joel Coen dating from 2001. Tony Shaloub plays the character. What do we see in this scene? Actually, nothing out of the ordinary. We see a man cutting speeches and boasting. It is part of the tradition of juristic exegesis to cut up

29 Die Szene ist auch auf Youtube zu sehen: <http://www.youtube.com/watch?v=5qFAYmkFNK0>, zuletzt besucht am: 19. Januar 2014.

30 Zu der Figur im Kontext des Gerichts *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), S. 340.

29 The scene can also be viewed on Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=5qFAYmkFNK0>, last visited: 19. Januar 2014.

30 Concerning the image in the context of the court, *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), p. 340.

juristischen Exegese, Texte aufzuschneiden. Es gehört sogar zu ihrer Tradition, Texte zu verteilen. Man denke nur an den vierfachen Wortsinn bei Thomas von Aquin oder an die vier Canones der Auslegung bei Friedrich Carl von Savigny. Beide exegetischen Techniken zerschneiden und zerlegen einen Text, und das in vier Schichten. Insofern ist Riedenschneider ein gewöhnlicher Jurist. Riedenschneider setzt diesen exegetischen Schnitttechniken aber die Krone auf. Er schneidet nämlich so auf, dass nichts mehr übrig bleibt. „There is no ‚what happened‘“, tönt Riedenschneider. Seine Technik zielt auf berechtigte Zweifel, aber es ist klar, dass er das tut, um der Anklage jede nur denkbar mögliche Grundlage zu entziehen. In Bezug auf diese Strategie von „Ungewissheit als Chance“ zu reden, würde sein Vorgehen unterschätzen. Riedenschneider möchte mehr als eine Chance. Er möchte die Rede aufschneiden, auf dass es in ihr keinen Rest mehr gibt. Diese Scheidekunst zielt nicht nur auf Restlosigkeit, sondern darauf, die Restlosigkeit auf einen diskreten Punkt zu bringen. „It’s a proofed fact. In a way, it’s the only fact, there is [...] This heinie even wrote it out in numbers“, merkt er zum Prinzip der Ungewissheit trocken an.

Das Ganze ist ein Witz, aber nicht nur. Es ist Kino, aber nicht nur. In dieser Zuspitzung führt Riedenschneider etwas vor, was man mit einem Begriff des französischen Anwalts Jacques Vergès die „défence de la rupture“ bezeichnen kann.³¹ Jene Technik ist nicht einfach eine allgemeine Scheidekunst oder eine Schnitttechnik, es ist vielmehr noch eine besondere Rissstechnik. Vergès hat diese Technik ab 1961 in den Prozessen um die Bombenattentate der Algerischen Befreiungsfront konsequent entwi-

texts. It is even part of this tradition to cut texts into quarters. We have only to think of Thomas Aquinas’s four senses or Friedrich Carl von Savigny’s four interpretation canons. Both exegetic techniques dissect and take apart a text, in four layers. To that extent Riedenschneider is a normal lawyer. But Riedenschneider takes these exegetic dissection techniques to new levels. With his dissection, nothing remains. “There is no ‘what happened’“, says Riedenschneider. His technique is targeted at justified doubts, but it is clear that he is doing this in order to remove any conceivable basis from the prosecution. To speak of “uncertainty as chance” in relation to this strategy would be to underestimate what he is doing. Riedenschneider wants more than a chance. He wants to cut up the speech in such a way that nothing remains of it. This art of parting is targeted not just at the absence of anything left over, but at bringing that absence to a discrete point. “It’s a proofed fact. In a way, it’s the only fact, there is [...] This heinie even wrote it out in numbers“, he notes drily in regard to the uncertainty principle.

The whole thing is a joke, but not just a joke. It is cinema, but not just cinema. In exaggerating his point, Riedenschneider is presenting something that can be referred to using a term coined by the French lawyer Jacques Vergès, the “défence de la rupture”.³¹ This technique is not simply a general “art of parting” or an editing/cutting technique, it is much more a special kind of “rupture technique”. Vergès consistently developed this technique from 1961 onwards in the trials concerning the bomb

31 U.a. Jacques Vergès, *De la strategie judiciaire* (1968); dazu Jonathan Widell/Jacques Vergès, *Devil’s Advocate. A Psychohistory of Vergès’ Judicial Strategy* (2012); Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung* (2012), S. 181.

31 Among others Jacques Vergès, *De la strategie judiciaire* (1968); cf. Jonathan Widell/Jacques Vergès, *Devil’s Advocate. A Psychohistory of Vergès’ Judicial Strategy* (2012); Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung* (2012), p. 181.

ckelt. Was ist der Kern dieser Technik? Der Fürsprecher muss dafür sorgen, dass die Anklage zusammenbricht, weil ihre Grundlage, die Möglichkeit des Sprechens, wegfällt. Der Fürsprecher muss das justizielle und richtende Sprechen als Möglichkeit beenden. Vergès setzte diese Methode seit der Verteidigung Djamila Bouhireds (seiner späteren Ehefrau) ein, indem er die Gespräche im Gerichtssaal unnachgiebig eskalieren ließ. Jede Behauptung wurde bestritten; jeder von der Anklage und vom Richter benutzte Begriff wurde durch einen Gegenbegriff ersetzt. Dazu kamen Provokationen und Beleidigungen. Vergès schwenkte während eines Plädoyers schon mal die Fahnen der paramilitärischen Kämpfer. Die Eskalation und die exzessive Widerrede, beides sollte zu einem Sprachriss vor Gericht führen, einem Sprachriss, aus dem nichts mehr folgen konnte, einem Sprachriss, auf den sich nichts mehr begründen oder bauen ließe. Konstruktiv ging es darum, den Widerstreit hervorzukehren und ihn nicht durch das justizielle Sprechen vereinnahmen zu lassen.

Kam es dann im Laufe juristischer Entscheidungszwänge doch zum Urteil, war es für Vergès der nächste Schritt, mit Hilfe der Medien (in diesem Fall: der Massenmedien) die Begnadigung seiner, manchmal sogar zum Tode, verurteilten Mandantinnen und Mandanten durchzusetzen. Wenn die ‚rupture‘ funktionierte und Vergès das Urteil erfolgreich vom Sprechen abgetrennt hatte, dann war klar: Das Urteil basierte auf einer unmöglichen Situation. Es konnte nicht gesprochen, nicht miteinander gesprochen werden, und trotzdem hatte der eine den anderen verurteilt. Mit Lyotard könnte man sagen, dass Vergès Technik den Widerstreit suchte, um dem Prozess zu entgehen. Nicht zuletzt wegen dieser Technik und ihrem lange geübten Einsatz wurde Vergès‘ von Barbet Schroeder, der ihm einen ganzen Film widmete, als „advocat de la terreur“, von Bernard Violet als „Meister der Schat-

attacks carried out by the Algerian Liberation Front. What is the central core of this technique? The advocate must ensure that prosecution collapses because its basis, the possibility of speaking, ceases to exist. The advocate has to bring to an end the possibility of judicial speech, the speech of judges. Vergès used this method from the time when he was defending Djamila Bouhired (who later became his wife) onwards, by relentlessly escalating the discussions in the courtroom. Every statement was disputed; every concept used by the prosecution and by the judge was replaced by a counter-concept. He also used provocation and insults. During his summation, Vergès would even speak out in support of the paramilitary fighters. The escalation and the excessive contradiction were both intended to lead to a “rupture of language” in the courtroom, a rupture out of which nothing more could follow, a rupture upon which nothing more could be founded or built. Structurally, the method aimed to emphasise the conflict and not to allow it to become subsumed within the speech of the court.

If a judgement was nevertheless pronounced under the constraints of juristic decision-making, the next step for Vergès was to use the media (in this case the mass media) to ensure a pardon for his clients (some of whom had actually received death sentences). If the ‘rupture’ had worked, and Vergès had successfully separated the judgement from the possibility of speech, then it was clear: the judgement was based on an impossible situation. Speech was impossible, speech between persons was impossible, and yet a judgement had been pronounced by one person against another. One could say, with Lyotard, that Vergès’s technique sought out contradiction as a way of escaping trial. Not least because of this technique and his long-practised use of it, Vergès‘ was described by Barbet Schroeder (who dedicated an entire film to him) as an “advocat de la terreur”, by Bernard Violet as a “master

ten“ und von sich selbst als „brillanter Schuft“ bezeichnet.³² Jacques Derrida sprach in seinem Text über die Gesetzeskraft eine Faszination an, die von diesem Sprechbeender ausging.³³ Marcel Ophüls ließ ihn in dem Film „Hotel Terminus“ auftreten (und fügte Szenen mit der zauberhaften Simone Lagrange an, einem Opfer seines Mandanten Klaus Barbie, die es gar nicht fassen konnte, dass Vergès in Lyon eine Bühne bekam). Später schrieb Vergès eigene Stücke, inszenierte sie und übernahm ihre Hauptrolle. Der Redenschneider ist und bleibt ein Aufschneider. Cornelia Vismann merkte an, Vergès habe seine Faszination damit verspielt. Er sei in eine „mediale Schleife“ geraten, „die am Ende nur noch ihn selbst thematisiert“.³⁴

Vergès entwickelte mit der „défence de la rupture“ eine verkehrte Querulanz.³⁵ So wie der Querulant das Andere des Rechts, nämlich den Furor, ins Herzen des Rechts trägt, trägt auch Vergès das Andere des Rechts in dessen Herz, nur dass es diesmal nicht der Furor, sondern die Kondition des Sprechens ist. Vergès macht sich zu einer Art Vorsprecher, weil seine Arena oft der Vorhof des Sprechens war, seine Möglichkeit. Beide, der Querulant und der gerissene Fürsprecher, lassen das Recht implodieren. Während der Querulant das Recht aber nicht loslassen kann und von dessen Vorgängen früher oder später mitverschlungen wird, hat sich Vergès mit seiner Gerissenheit all die Jahr erstaunlich gut gehalten. Während der Querulant ein getriebener Rechtsbewahrer ist, ist Vergès ein cool-diabolischer Gegenspieler. Vergès' Art, dem Recht

of shadows“, and by the lawyer himself as a “brilliant bastard“.³² Jacques Derrida, in his text concerning the power of the law, spoke of a fascination that emanated from this “speech terminator“.³³ Marcel Ophüls had him appear in the film “Hotel Terminus“ (and added scenes with the enchanting Simone Lagrange, who had been a victim of Vergès' client Klaus Barbie, and who simply could not understand how Vergès could get a platform in Lyon). Vergès subsequently wrote plays of his own, staging them and taking the lead roles. The “speech cutter“ is and always has been a show-off. Cornelia Vismann noted that as a result Vergès lost a lot of his fascination. He had slipped into a “media loop“ which “was ultimately only about himself“.³⁴

With his “défence de la rupture“, Vergès developed an inverted way of creating trouble.³⁵ Just as the trouble-maker takes the other element of the law (i.e. “furor“) into the heart of the law, Vergès too takes the “other“ into the heart of the law, except that this time it is not “furor“ but the condition of speech. Vergès makes himself a kind of auditioner, because his arena was often the “forecourt of speech“, his “possibility“. The two of them together, the trouble-maker and the cunning advocate, cause the law to implode. However, while the trouble-maker cannot let go of the law and sooner or later is swallowed up in its processes, Vergès with his cunning maintained his position astonishingly well over the years. While the trouble-maker is driven to uphold the law, Vergès is its coolly diabolical opponent. Vergès's way of making the law become aware of its own

32 *Barbet Schroeder*, *Im Auftrag des Terrors* (Film) (2007); *Bernard Violet*, *Le Maître de l'ombre* (2000).

33 *Jacques Derrida*, *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘* (1991), S. 74.

34 *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), S. 182.

35 *Rupert Gaderer*, *Q – Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls* (2012).

32 *Barbet Schroeder*, *Im Auftrag des Terrors* (Film) (2008); *Bernard Violet*, *Le Maître de l'ombre* (2000).

33 *Jacques Derrida*, *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘* (1991), p. 74.

34 *Cornelia Vismann*, *Medien der Rechtsprechung* (2012), p. 182.

35 *Rupert Gaderer*, *Q – Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls* (2012).

seine eigene Negation bekannt zu machen, sorgte für seinen internationalen Ruf in Prozessen, die von der spätkolonialen Phase über die Terroristenprozesse der siebziger bis hin zur Verteidigung Klaus Barbies und noch weiter reichte. Kurz gefasst: Die „*défence de la rupture*“, diese besondere Scheidekunst, kann auf eine erfolgreiche Karriere zurückblicken.

Was ist aber mit Freddy Riedenschneider? Ist er tatsächlich das, als was Vergès bezeichnet wird? Kann er die Schatten, die auf ihn fallen, tatsächlich meistern? Riedenschneider zeigt sich konzilient und wenig provokativ. Strategisch verhält er sich allerdings ähnlich wie Vergès: Schneiden, damit kein Rest übrig bliebe. Bis zur Restlosigkeit aufschneiden, bis nichts mehr bleibt. Während Vergès der Rechtsprechung die Grundlage ihres Sprechens entziehen wollte, um Schluss mit dem Urteilen zu machen, will Riedenschneider der Forensik zwar nicht ihren Stoff, die Wahrheit, entziehen. Er möchte der Wahrheit aber ihre Medien, den Zeugen und das Zeugnis entziehen. Riedenschneiders Restlosigkeit zielt auf eine Medienlosigkeit. So wie Vergès das Mit-einander-Sprechen verunmöglichen wollte, so will Riedenschneider den Zeugen und das Zeugnis verunmöglichen:

„There is no what happened. You can't know the reality of what happened, or what would have happened, if you hadn't stuck in your own goddamn schnozz. They called it the uncertainty-principle. Sure, it sound screwy but even Einstein says this guy is onto something.“

Je mehr man schaut, desto mehr tut sich auf. Für Riedenschneider ist das Unschärfeprinzip weniger eine Technik, um ins Detail einzusteigen, als eine Technik des Ausstiegs aus der Forensik. Es ist kein Mittel, den Dingen näher zu kommen, sondern freizusprechen. Heisenbergs Unschärfeprinzip ist Teil der Strategie, einer Jury ihre Verurteilungs-

negation ensured his international reputation in trials extending from the late colonial phase, followed by the terrorist trials of the seventies, and ultimately the defence of Klaus Barbie and beyond. To put it briefly: the “*défence de la rupture*“, this very particular art of parting, has a successful career to look back on.

But what about Freddy Riedenschneider? Is he really the same as what people called Vergès? Can he actually control the shadows that are falling upon him? Riedenschneider appears to be conciliatory, not at all provocative. Strategically, however, he behaves in a similar manner to Vergès: he cuts in order that nothing shall remain. Cutting up to the point of nothing more remaining, nothing whatsoever. Vergès wanted to deprive jurisdiction of the basis of its speech, in order to make an end of judgements. Riedenschneider, on the other hand, does not want to deprive forensic science of its substance, which is truth, but he would like to deprive truth of its media, i.e. witnesses and testimony. Riedenschneider's absence of any remainder is aimed at a lack of media. Just as Vergès wanted to make it impossible for us to speak to each other, Riedenschneider wants to make the witness and his testimony impossible:

“There is no what happened. You can't know the reality of what happened, or what would have happened, if you hadn't stuck in your own goddamn schnozz. They called it the uncertainty-principle. Sure, it sound screwy but even Einstein says this guy is onto something.“

The more we look, the more there is to look at. For Riedenschneider, the uncertainty principle is not so much a technique for getting at the detail, but more a technique for getting away from forensic science. It is not a means whereby we can get closer to things, but a means of acquittal. Heisenberg's uncertainty principle is part of the strategy

fähigkeit zu entziehen. Man muss nur gründlich Zweifel säen. Das ist Scheidekunst, die Forensik gründlich auseinandernehmen soll.

Eine Rechtswissenschaft, die von Anfang an, also ganz prinzipiell scheidet, ist nicht schlecht. Und doch geht bei Riedenschneider einiges schief. Wenn Riedenschneider sich die Scheidekunst restlos zu eigen machen will, wenn er in einer traumwandlerischen Hingabe an die eigenen Worte fast so automatisch wie autopoietisch spricht, kombiniert er nicht nur den mosaik-monotheistischen Aspekt des Gesetzes mit der Eigenheit seiner Technik, er verschmelzt auch beides zu einer großen, solipsistischen Monologie. Wie Vergès ist Riedenschneider in eine mediale Schleife des Selbst geraten. Es ist ein gigantisches Selbstsprechen, ein ungebremster Selbstwahn. Kurz gesagt: Riedenschneider spricht als Narziss. Er ist ein Aufschneider, dem sich einiges verschließt. Riedenschneider spricht in einer Art Verfügungswahn, für den sein Narzissmus und sein raffiniertes Händenspiel nur äußere Kennzeichen sind. „Nun ist auch der Wahn ein Verhältnis zur Welt.“³⁶ Wenn sich der Fürsprecher aber souverän gibt, dann wird er zu einer Art „Anti-Schulz“. Das ist sein Problem. Deswegen ist Riedenschneider auch, anders als Fritz Schulz, die Figur eines unproduktiven Mangels. Man darf die Rede begehren, aber nicht lieben. Riedenschneider begehrt sie und er liebt sie. Seine Scheidekunst hat nicht nur, wie schon bei Schulz, etwas Frivoles, sie ist auch offensichtlich maßlos. Riedenschneider spricht so, als würde er gesehen, er argumentiert, als ob er sich zeige, spiegele und sonnte. Er wählt die Worte, als ob es eine Show wäre. Das ist unverhohlenen Augendienerei. Das wäre ja nicht weiter

of removing from a jury any capacity to give a judgement. All you have to do is sow fundamental doubts. That is the art of parting, which is supposed to take apart forensic science at a fundamental level.

A jurisprudence which separates from the outset (i.e. entirely as a matter of principle) is not a bad thing. And yet things go wrong for Riedenschneider. If Riedenschneider wants to make the art of parting entirely his own, if in a somnambulist self-surrender he speaks to his own words, in a manner which is almost as automatic as it is autopoietic, he is combining not only the mosaic-monotheistic aspect of the law with the unique character of his technique, he is also merging the two into a great solipsistic monologue. Like Vergès, Riedenschneider has got caught up in a media loop of the self. This is a gigantic “self-speaking”, an unbridled self-delusion. In short: Riedenschneider speaks like Narcissus. He is a boaster for whom some things are inaccessible. Riedenschneider speaks in a kind of delusion of power, for which his narcissism and his sophisticated hand gestures are only the external signs. “Madness too is a relationship to the world.”³⁶ If, however, the advocate presents himself in this sovereign light, then he becomes a kind of “anti-Schulz”. This is his problem. This is why Riedenschneider too (unlike Fritz Schulz) is the image of an unproductive defect. We are allowed to desire speech, but not to love it. Riedenschneider desires it and loves it. His art of parting doesn’t just have an element of the frivolous about it (as is the case with Schulz) – it also obviously knows no bounds. Riedenschneider speaks as if he is being seen, he argues as if he is showing himself off, creating a reflection of himself, sunning himself. He chooses his words as if he were performing in a show. This is blatant show-

36 *Manfred Schneider*, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche* (2013), S. 16.

36 *Manfred Schneider*, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche* (2013), p. 16.

schlimm. Aber ein Augendiener, der vor dem „Look“ warnt, das kann eben nicht gut gehen. Es kann auch nicht gut gehen, die Restlosigkeit auf den Punkt bringen zu wollen.

„This heinie even wrote it out in numbers“: Für Riedenschneider ist das Unschärfeprinzip ein zahlenförmiges, ein diskretes und berechenbares Prinzip, und er agiert wie der Meister dieser Berechnung. Wenn man die Scheidekunst für ein Produktionsmittel hält, dann wird sie in Riedenschneiders Händen unproduktiv. So wie die Worte so darf man auch die Unschärfe begehren, man darf sie aber nicht lieben. Diese Aneignung kann nur schiefgehen. Im Film wird das geübte Plädoyer (wen überrascht das?) nicht gehalten. Etwas passiert dann nämlich doch. Seine Mandantin erhängt sich mit dem Gürtel des Kleides, den sie von ihrem Mann für die Verhandlung geschenkt bekam. Der Richter betritt den Gerichtssaal nur, um das Verfahren nicht zu eröffnen. Riedenschneider, der die Gerichtsverhandlung eben noch „the big show“ nannte, reist frustriert ab.

Die Coens inszenieren die Figur des Fürsprechers als mosaikartigen Verteidiger des Gesetzes. Sie wählten Tony Shaloub, der als Sohn libanesisch-maronitischer Einwanderer dem Fürsprecher ein klischeehaftes Antlitz geben soll. Sie lassen ihn ein jiddisches Wort („Schnozz“) nutzen. Riedenschneider ist aber nicht nur eine mosaikartige Figur. Er wird auch als Figur der Montage inszeniert. Der Anwalt bewegt sich im Raum eines Lichtspiels, das gefangen nimmt. Er bewegt sich in einem Lichtkegel, als ob die Sicht auf ihn von einem kinematographischen Projektor entworfen würde. Er spricht, als ob er vor einem großen Publikum spräche. Und schließlich durchschneiden ihn die Schatten der Gitterstäbe so, als wäre er eine Filmrolle und als bestünde er nur aus aneinandergereihten Einzelbildern. Das alles ist die Szene, und nicht nur das. Das Double mit dem

ing off. In itself that would not be so bad. But a show-off who warns about the “look” – this cannot be a good thing. Neither can it be a good thing to want to focus on the “lack of any remainder“.

“This heinie even wrote it out in numbers“: for Riedenschneider, the uncertainty principle is a numerical, discreet and calculable principle, and he acts as if he is the master of such calculation. If we regard the art of parting as a means of production, then in Riedenschneider’s hands it becomes unproductive. In just the same way as with words, we are allowed to desire uncertainty but not to love it. This act of appropriation can only go wrong. In the film, the summation as practised is not adhered to (at what point would that be surprising?). For something does in fact happen. The client hangs herself with the belt of the dress that her husband gave her to wear at the hearing. The judge only enters the courtroom in order not to open the proceedings. Riedenschneider, who had just been referring to the court hearing as “the big show“, departs in frustration.

The Coens present the character of the advocate as a Mosaic defender of the law. They chose Tony Shaloub, who as the son of Lebanese-Maronite immigrants is supposed to give the advocate a stereotypical lawyer’s face. They get him to use a Yiddish word (“schnozz“). However, Riedenschneider is not just a Mosaic figure. He is also presented as a character in the montage. The lawyer moves within the space of a movie that holds us in thrall. He moves within a cone of light, as if the cinematographic projector were beaming down on him. He speaks as if to a large audience. And finally, the shadows of the prison bars cut across him as if he were a roll of film, as if he only consisted of individual images set side by side. All this is in the scene, and more besides. The ‘double’ with the dual name of Riedenschneider/Shaloub appears and acts not just like a double that

Doppelnamen Riedenschneider/Shaloub scheint und tut ja nicht nur so, als sei es ein gestelltes und montiertes Double. Es ist das alles ja auch: Figur im Lichtspieltheater, Projektion, Filmrolle. In der Szene tauchen die Metapher und das nackte Wörtlich-Nehmen des filmischen Materials gleichermaßen auf. Metapher oder Material: diese Szene ist beides und nichts davon. Als Inszenierung grandios gelungen, als juristischer Akt gescheitert, im Kino erfolgreich, vor Gericht folgenlos. Man könnte aus Coens Szene die Moral ziehen, niemand werde der Scheidekunst Herr, wenn das Ganze nicht selbst so meisterlich in Szene gesetzt worden wäre. Man könnte auf die Idee kommen, im Kino würde man schlauer als im Gerichtssaal. Und doch ist das Kino nur die Fortsetzung des Rechts mit anderen Mitteln, wenn es die Zuschauer mit dem Gesetz versorgt.

Vor allem aber kommt es gar nicht darauf an, ein Rangverhältnis zwischen Kino und Gericht zu entdecken oder gar das schon im 19. Jahrhundert entwickelte Privileg auszuspielen, zwischen Recht und Ästhetik einen (kategorialen) Unterschied zu machen. Viel spannender ist es schließlich zu sehen, dass das Gesetz nicht nur vor dem Recht und seiner Wissenschaft stattfindet, sondern auch jenseits dieser Zone. So wie man schon bei Fritz Schulz kein Rangverhältnis zwischen den griechischen Fußnoten im Untergrund und der deutschen Übersetzung in dem Text über Rom herstellen kann, so kann man kein Rangverhältnis zwischen dem Gesetz der Rechtswissenschaft und dem Gesetz des Kinos herstellen. Vielleicht kommen im Recht manifeste und im Kino nicht-manifeste Gesetze vor, aber wenn man sich noch einmal an Fritz Schulz und seinen Fußnotenapparat erinnert, kommen auch schon im Recht manifeste und nicht-manifeste Gesetze vor. Wenn sich das Kino der Gebrüder Coen wie eine Fußnote zum Rechtstext und seinen manifesten Gesetzen verhält, dann müssen sich die Gebrüder Coen durch diese Beschreibung

has been created in a montage. It is certainly all this as well: the figure in the movie theatre, projection, film roll. In the scene, the metaphors and the naked “literality” of the filmic material appear in equal measure. Metaphor or material: this scene is both of these and neither. As a production, a spectacular success, as a legal act a failure, successful in the cinema and ineffective before the court. It might be possible, from this scene of the Coens, to derive the moral that no one becomes a master of the art of parting, if only the whole scene itself were not so masterfully presented. The idea might occur to us that we might be more cunning in the cinema than in the courtroom. And yet the cinema is only the continuation of the law using other means, if the law is what it is providing its audience with.

Above all, however, the point here is certainly not to discover any kind of ranking relationship between cinema and court, far less to make use of the privilege (already developed in the 19th century) of making a category-based distinction between the law and aesthetics. What is ultimately much more exciting is to see that statutory law [Gesetz] is enacted not only before “the Law” [das Recht] and the science of Law, but also beyond this area. Thus just as even in the case of Fritz Schulz we cannot derive any ranking relationship between the Greek footnotes down below and the German translation in the text about Rome, neither can we derive any ranking relationship between the law of jurisprudence and the law of the cinema. It may be that manifest laws arise in the law and non manifest laws arise in the cinema, but if we once again recall Fritz Schulz and his “footnotes” device, manifest and non manifest laws arise in the Law also. If the cinema created by the Coen brothers is like a footnote to the legal text and its manifest laws, then the Coen brothers have no need to feel in any way denigrated by being described in this way.

gar nicht beleidigt fühlen. Gute Kinematographie ist das nicht, weil es im Kino stattfindet, sondern weil es den graphologischen Vorgang des Gesetzes so meisterlich in Bewegung und Szene setzt. Wenn sich die Rechtskulturen immer wieder mit Gründungsmythen in Szene setzten, dann liefern die Coens mit ihrem Redenschneider den Blick auf etwas, auf das auch schon Fritz Schulz den Blick werfen ließ: Am Grunde der Rechtskultur rührt sich die „grundlose, unmäßige [und] frivole Bewegung“ von Medien, die dafür sorgen, dass Gesetze übertragen werden, und in denen genauso viel schiefgehen kann wie im Recht.³⁷ Vielleicht ist das Kino nur ein Abbild des Rechts. Wenn aber erst noch zu beweisen wäre, dass die Kinematographie beweglicher ist als ein Rechtstext, dann müsste auch erst noch bewiesen werden, dass ein Rechtstext weniger das Gesetz abbildet, als es das Kino tut.

IV. Tafeln gehen

Zurück ins Recht und weiter. Ich komme zum letzten Beispiel der Scheidekünste, nämlich zu Tafeln, die gehen. Mit der Tafel ist kein Produkt gemeint. Auch sie ist ein technischer Vorgang, was übersehen werden kann, wenn man an das versteinerte, bronzene oder hölzerne Material von Tafeln denkt.³⁸ Liest man Nietzsches Kapitel über alte und neue Tafeln im Zarathustra, dann könnte man auf die Idee kommen, Tafeln ‚gingen gar nicht‘, sie würden eher zerbrechen als technisch vorzugehen.³⁹ Nietzsche lässt die Tafeln schließlich nur brechen, als stünden sie jeder Entwicklung (oder gar der von Nietzsche angepeilten Überschreitung) per se entgegen. Tafeln sind aber Zusam-

This is good cinematography, not because it takes place in the cinema, but because it presents the graphological process of the law as a moving visual image in such a masterly way. If legal cultures repeatedly present themselves by means of foundation myths, then the Coens, with their “Redenschneider”, provide a view of something that Fritz Schulz had already shed light on: at the basis of legal culture is the “groundless, inordinate [and] frivolous movement” of media which ensure that laws are transmitted and in which just as many things can go wrong as in the law.³⁷ Perhaps the cinema is only an image of the Law. If, however, it still has to be proved that cinematography is more flexible than a legal text, then it must also be proved that a legal text is less effective as an image of the law than is the cinema.

IV. Moving Tables

Let us go back to the law and move on. I come now to the final example of the arts of parting, namely tables that move. “Table” does not mean any kind of product. It too is a technical process, a fact which we may overlook if we think of the stone, bronze or wooden material of which tables are made.³⁸ If we read Nietzsche’s chapter on old and new tables in Zarathustra, we might think that tables ‘do not move at all’, they would be more likely to break than to advance technically.³⁹ With Nietzsche, tables ultimately only break if they are themselves opposed to any development (or indeed the “surpassing” envisaged by Nietzsche) per se. Tables, however, are composite structures which

37 Bernhard Siegert, Perpetual Doomsday, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hrsg.), Europa. Kultur der Sekretäre (2003), S. 63–78, S. 63.

38 Cornelia Vismann, Fluchen in Stein, in: Cornelia Vismann (Hrsg.), Das Recht und seine Mittel (2012), S. 101–111.

39 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, KSA 4 (2011), S. 246–269.

37 Bernhard Siegert, Perpetual Doomsday, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (eds.), Europa. Kultur der Sekretäre (2003), p. 63–78, p. 63.

38 Cornelia Vismann, Fluchen in Stein, in: Cornelia Vismann (ed.), Das Recht und seine Mittel (2012), p. 101–111.

39 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, KSA 4 (2011), p. 246–269.

mensetzungen, die technisch vorgehen, gerade weil sie etwas abbrechen. Vom mosaikischen Mythos über das römische Zwölf-Tafel-Gesetz⁴⁰ bis hin zu Leibnitz' naturrechtlichen Staats-Tafeln und Hermann Jahrreiss' „System des Verfassungsrechts in Tafeln und Übersichten“ hat sich die Tafel in veränderten Konstellationen immer wieder als ein dogmatisches Medium behauptet.

Tafeln gehen. Die Tafel hat sich also immer wieder, über historische Brüche, Wandel und Änderungen hinweg, als dogmatisches Medium behauptet. Wieso, ist einleuchtend. Sie leuchtet ein und nicht nur das: Sie ist deutlich. Tafeln stellen Sätze nämlich so, als ob sie stünden. Die Tafel ist eine Institution des Gesetzes, weil sie „unerschütterlich hält, was standfest errichtet ist“.⁴¹ Die Formulierung von Emil Benveniste scheint nichts als tautologisch. Warum sollte man unerschütterlich halten, was ohnehin standfest errichtet ist? Das klingt zwar tautologisch, Benveniste macht aber deutlich, dass diese Tautologie nicht bruchlos vonstättengeht. Er beschreibt nämlich Bindungen, die gespannt sind, und zwar in einer sprachlichen Struktur, die limitiert ist.⁴² Das Sprechen muss darum losgelassen werden, und das auch noch auf einer Grundlage, die unberührbar ist. Die Tafel ist darum nur die archaische technische Realisation des Umstandes, dass die Dogmatik mit einer Unbesprechbarkeit, nämlich mit der Voraussetzung der Sprache, anfangen muss, um ins Sprechen zu kommen. Eine

advance technically precisely because they bring something to an end. From the Mosaic myth to the Roman Twelve Tables Law⁴⁰ to Leibnitz's 'state tables' of natural law and Hermann Jahrreiss's "system of constitutional law in tables and summaries", the "table" has repeatedly, in different circumstances, prevailed as a doctrinal medium.

Tables move. The table has therefore repeatedly, across the wreckage of history, transformation and change, prevailed as a doctrinal medium. The reason for this is illuminating. The table illuminates, and in addition it is clear. For tables state sentences as if they were immovable. The table is an institution of the law, because it "unshakably maintains what has been firmly established".⁴¹ The formulation by Emil Benveniste seems to be pure tautology. Why should something be unshakably maintained when it is already firmly established? This may sound tautological, but Benveniste makes it clear that this tautology does not arise entirely seamlessly. For he describes bonds that have been tightly drawn, and which exist in a linguistic structure that is limited.⁴² Speech must therefore be set free, and on a basis that is untouchable. The table is thus merely the archaic technical realisation of the fact that doctrine has to start with something that cannot be discussed, namely with the precondition of language, in order for it to make its way into speech. In its materiality, a table is neither sentence-

40 Marie-Theres Fögen, *Römische Rechtsgeschichten, Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems* (2002), S. 63–124.

41 Emil Benveniste, *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen* (1993), S. 371.

42 Vgl. auch Jacques Lacan, *Die Zensur ist nicht der Widerstand*, in: Jacques Lacan (Hrsg.), *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Das Seminar Buch II (1991), S. 160–173.

40 Marie-Theres Fögen, *Römische Rechtsgeschichten, Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems* (2002), p. 63–124.

41 Emil Benveniste, *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen* (1993), p. 371.

42 Cf. Jacques Lacan, *Die Zensur ist nicht der Widerstand*, in: Jacques Lacan (ed.), *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Das Seminar Buch II (1991), p. 160–173.

Tafel ist in ihrer Materialität weder satz- noch sprachförmig. Sie ist im Sprechen nicht manifestiert. Sie ist aber das nicht-manifeste Gesetz der Sprache, weil sie den „Diskurs unterbricht“⁴³. Sie lässt sprechen, ohne sich besprechen zu lassen.

Die Tafel gehört also mit ihrer Stellung ebenfalls zu den Scheidekünsten. Auch sie ist eine Montage, die Sätze stellt, und wieder so, als ob sie stünden. Mit ihr werden Sätze deutlich und deutbar, auf eine Weise, in der zwischen der Deutlichkeit und der Deutbarkeit keine Rangfolge, sondern eine Symbiose besteht: Je deutlicher, desto deutbarer. Wenn die Schrift ein Medium in das Recht eingeführt hat, das gegenüber oralen Rechtskulturen exteriore Merkmale bekam und an dem die Interpretationsmöglichkeiten ‚explodierten‘⁴⁴, dann lieferte die Tafel eine Fassung juridischer Unverrückbarkeit. Sie montiert nicht nur Sätze, sondern monumentalisiert sie auch. Sie schafft eine Distanz, als würde sie Sätze entfernen. Sie rückt die Sätze in eine Entfernung, in der sie nicht mehr verrückt werden können.

Nicht nur, dass dann vor der Tafel weiterhin graphologische Vorgänge stattfinden. Die Tafel ist auch der Grund dieser graphologischen Vorgänge. Sie ist schließlich die Stellung, in der das Gesetz auf eine Weise eingezeichnet wird, die für alle anderen Weisen abschreibefähig und/oder verlautbar sein soll.⁴⁵ Gerade dafür bedarf es graphologischer Vorgänge. So wie die

shaped nor language-shaped. It is not manifested in speech. It is however the non manifested law of language, because it “interrupts discourse”⁴³. It allows speech to occur, without allowing itself to be spoken of.

In terms of its position, therefore, the table also belongs with the arts of parting. The table also is a montage, which posits sentences – again, as if they were unmoving. With the table, sentences become clear [deutlich] and capable of interpretation [deutbar], in such a way that between clarity [Deutlichkeit] and interpretability [Deutbarkeit] there exists not an order of priority, but a symbiosis: the clearer the table, the more capable it is of being interpreted. If writing introduced a medium into the law that acquired characteristics which did not exist in oral legal cultures, and which led to an ‘explosion’ of interpretation possibilities⁴⁴, then the table provided a way of understanding juridical unshakeability. The table does not merely create a montage of sentences, it also monumentalises them. It creates a distance, as if it wished to set the sentences apart. It moves the sentences to a distant place where they can no longer be dislodged.

It is not just that graphological processes continue to take place before the table. The table is also the basis for these graphological processes. It is ultimately the position in which the law is delineated in such a way that it is intended to be copyable and/or proclaimable in regard to all other ways.⁴⁵ It is precisely for this that graphological processes are necessary. Just as the “wall” calls

43 Jacques Lacan, Die Zensur ist nicht der Widerstand, in: Jacques Lacan (Hrsg.), Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Das Seminar Buch II (1991), S. 160–173, S. 167.

44 Thomas Vesting, Die Medien des Rechts, Schrift (2011), S. 49–66; Cornelia Vismann, Fluchen in Stein, in: Cornelia Vismann (Hrsg.), Das Recht und seine Mittel (2012), S. 111, spricht von einer „Kaskade“.

43 Jacques Lacan, Die Zensur ist nicht der Widerstand, in: Jacques Lacan (ed.), Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Das Seminar Buch II (1991), p. 160–173, p. 167.

44 Thomas Vesting, Die Medien des Rechts, Schrift (2011), p. 49–66; Cornelia Vismann, Fluchen in Stein, in: Cornelia Vismann (ed.), Das Recht und seine Mittel (2012), p. 111 is referring to a “cascade”.

„Wand“ nach der „Schrift“ ruft, so ruft die Tafel nach dem graphologischen Vorgang des Gesetzes.⁴⁶ An der Tafel wiederholt sich insofern eine Szene, die Quintilian zum Gegenstand einer Lehre graphologischer Vorgänge gemacht hat. Die Kulturtechnik der Tafel findet in dieser Urszene zunächst einmal Verlängerungen in Körpertechniken.⁴⁷ Nach den graphologischen Übungen, wie Quintilian sie im ersten Buch seiner Institution des Redners empfiehlt, muss ein Redner (ab-)schreiben lernen, indem er zuerst lernt, den Griffel in einer vorgezeichneten Furche zu halten.⁴⁸ Quintilians Lehre liefert sogar eine Urszene graphologischer Übungen. Nicht nur, dass er im Kontext römischer Institutionen ein erstes Manual dieser Übungen verfasste. Cornelia Vismann hat als Urszene der Kulturtechniken auch das Ziehen einer Linie bestimmt. Sie hat solche Urszenen als Macht des Anfangs bezeichnet, um dann hinterherzuschieben, dass gelungene Gründungen immer mindestens zweimal vorkämen.⁴⁹ Das Ziehen der Linie ist darum kein direkt performativer Akt, sondern schon beim ersten Mal eine mimetische Operation, die etwas doubliert. Eine solche doublierte Beziehung findet man in Quintilians Urszene der Tafel. Er lehrt, dass die Hand des kleinen, unfertigen Subjekts zu Beginn der Schreibausbildung wie in „Furchen“ zu setzen sei, damit es

for “writing”, so the table calls for the graphological process of the law.⁴⁶ To that extent it is on the table that a scene is enacted which Quintilian has made the subject of a doctrine of graphological processes. In this primal scene, the cultural technique of the table is initially extended to include bodily techniques.⁴⁷ According to the graphological exercises as recommended by Quintilian in the first book of his Institutes of Oratory, an orator must learn to write (by copying), by first of all learning to hold the stylus in a pre-drawn groove.⁴⁸ Quintilian’s teaching actually provides a primal scene for the enactment of graphological exercises. It is not just that he wrote a first manual for such exercises in the context of Roman institutions. Cornelia Vismann has also defined the drawing of a line as a primal scene for cultural techniques. She has referred to such primal scenes as the power of the beginning, in order then to add that successful formations always occur at least twice.⁴⁹ The drawing of the line is thus not a directly performative act, but is even on the first occasion an imitative operation, doubling up on something. It is just such a doubling relationship that we find in Quintilian’s primal scene of the table. He teaches us that lessons in writing should begin with placing the hand of the unskilled child as if in “grooves”, so that the child can develop its

45 Marie-Theres Fögen, *Römische Rechtsgeschichten, Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems* (2002), S. 112; Cornelia Vismann, *Fluchen in Stein*, in: Cornelia Vismann (Hrsg.), *Das Recht und seine Mittel* (2012), S. 103ff.

46 Roland Barthes, *Variationen über die Schrift* (2006), S. 177.

47 Erhard Schüttpelz, *Körpertechniken*, ZMK 1 (2010), S. 101–120.

48 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, libri 1, S. 27–37.

49 Cornelia Vismann, *Die Macht des Anfangs*, ZMK 2 (2011), S. 57–68, S. 61.

45 Marie-Theres Fögen, *Römische Rechtsgeschichten, Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems* (2002), p. 112; Cornelia Vismann, *Fluchen in Stein*, in: Cornelia Vismann (ed.), *Das Recht und seine Mittel* (2012), p. 103ff.

46 Roland Barthes, *Variationen über die Schrift* (2006), p. 177.

47 Erhard Schüttpelz, *Körpertechniken*, ZMK 1 (2010), p. 101–120.

48 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, libri 1, p. 27–37.

49 Cornelia Vismann, *Die Macht des Anfangs*, ZMK 2 (2011), p. 57–68, p. 61.

seine Fertigkeit entwickle.⁵⁰ Dort könne es nicht aus der Spur geraten. Quintilian ließ also Furchen über die Tafel ziehen, nicht nur, damit seine Schüler schreiben lernen, sondern auch, damit die Gesellschaft und das Subjekt mit dem Gesetz versorgt werden. Wenn die Schrift dann eingeübt wäre, dann könne das gewachsene Subjekt aus der Furche entlassen werden. Die Alterität des Schreibens altert dabei mit. Der ‚Stil des Rechts‘ ist im ersten Buch Quintilians zuerst nicht mehr und nicht weniger als ein Griffel, der im Zug der Furche gehalten werden kann. Lange bevor Juristen (wie Triepel) den Stilbegriff an die Ästhetik Kants anschließen und von dort aus sogar auf das Dogma einer sinnlichen Innerlichkeit des Rechts zielen, vollzieht der römische stilus Körper- und Kulturtechniken, die dem Recht äußerlich sind und es doch reproduzieren.⁵¹ Der Stil ist nicht nur ein Ding äußerer Operationen, er dient auch deren Gesten und Programmen.⁵² Das aus der Furche entlassene Subjekt ist darum ein prinzipiell doubliertes Subjekt, das entweder schreibt, als ob es abschreibe, oder abschreibt, als ob es schreibe. In beiden Fällen wird das Subjekt in seiner Ausbildung zum Rechtssubjekt eine Einrichtung graphologischer Übungen und Vorgänge. Es wird ein Mime. In der graphologischen Übung ist das Subjekt so aktiv und passiv, wie es sonst nur ein Medium sein kann. „Wie in Furchen“: Quintilians Vergleich, mit dem er selbst an ältere und schon in Griechenland zirkulierende Figuren der Schrift anschließt, weist darauf, dass die Schreiblinien selbst schon an einer Schnittstelle zwischen dem Materiellen und dem Metaphorischen stehen. Man könnte

skills.⁵⁰ Within the groove, it cannot stray from the traced letter. Thus Quintilian has grooves drawn over the table not just in order for his pupils to learn to write, but also so that society and the individual have laws to live by. Once writing has been thoroughly practised, the adult subject will no longer need the groove. The alterity of writing comes to maturity at the same time. In Quintilian’s first book, the ‘style of the law’ is initially no more and no less than a stylus that can be held throughout the course of the groove. Long before jurists (such as Triepel) link the concept of style to Kant’s aesthetics, and from there actually move on towards the dogma of a sensuous inwardness of the law, the Roman stylus is performing the bodily and cultural techniques that are external to the law and yet reproduce the law.⁵¹ The style is not just an aspect of external operations, it also serves the gestures and programmes of those operations.⁵² The subject that no longer needs the groove is thus in principle a dual subject, one that either writes as if copying or copies as if writing. In both cases the subject, in the process of his education as a legal subject, becomes an institution of graphological exercises and processes. The subject becomes a mimic. In the graphological exercise the subject is as active and passive as otherwise only a medium can be. “As along grooves“: Quintilian’s simile, by which he himself connects with older images of writing such as were common in Greece, points to the fact that the writing lines themselves actually stand at an interface between the material and the metaphorical. One might also say: between what is real and what is imaginary in writing.

50 „Furche“ ist die Übersetzung, die Helmut Rahn wählt: *Quintilian, Ausbildung des Redners*, Erster Band (1988), S. 24–25.

51 *Heinrich Triepel, Vom Stil des Rechts, Beiträge zu einer Ästhetik des Rechts* (1947), S. 109–115.

52 *André Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1984), S. 296f.

50 „Furrows“ is the translation selected by Helmut Rahn: *Quintilian, Ausbildung des Redners*, Erster Band (1988), p. 24–25.

51 *Heinrich Triepel, Vom Stil des Rechts, Beiträge zu einer Ästhetik des Rechts* (1947), p. 109–115.

52 *André Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1984), p. 296f.

auch sagen: zwischen dem Realen und dem Imaginären des Schreibens. Schreiben heißt ‚schreiben wie‘, es ist eine ‚analogische Operation‘. Man schreibt in einem Modus des Als-ob. So wie der erste Satz in Fritz Schulz’ Kapitel über die Isolierung der Effekt einer Montage ist und Schulz’ erster Satz gestellt ist, so ist auch das Subjekt der graphologischen Vorgänge ein gestelltes Subjekt. Nicht mehr und nicht weniger als Tony Shaloub und Freddy Riedenschneider ist dieses Subjekt ein Double. Wenn dieses Subjekt (lange nach Quintilian) durch das Schreiben autonom wurde, dann operierte es seitdem in übersetzter und überstellter Fremdbestimmung.⁵³

Für das Recht war die Technik dieser graphologischen Übung attraktiv, allein schon, weil der juristische Stand damit früher oder später aus den Bindungen so natürlicher wie standesgemäßer Geburt gelöst und technisch professionalisiert werden konnte. Mit dem 19. Jahrhundert, ausgehend von den preußischen Ausbildungsreformen, schließt die Ausbildung im Schwerpunkt sogar mit graphologischen Übungen, mit Klausuren.⁵⁴ Waren Klausuren zunächst noch architektonische Einschließungen der kirchenrechtlichen Orden (Can. 597 ff. C.I.C.), haben sie in der Entwicklung also selbst eine graphologische Oberfläche erhalten. Heute bezeichnet man sie als „schriftliche Aufsichtsarbeit“. Die Klausur ist heute die graphologische Übung, die mitgemacht werden muss, um Jurist zu werden. Sie ist eine Isolierung, wie diejenige, von der schon Schulz sprach.

Writing is ‘writing as if’, it is an ‘analogous operation’. We write in an “as if” mode. Just as the first sentence in Fritz Schulz’s chapter on isolation is the effect of a montage and Schulz’s first sentence is ‘positioned’, so the subject of the graphological processes is also a ‘positioned’ subject. No more and no less than Tony Shaloub and Freddy Riedenschneider, this subject is a double. If this subject (long after Quintilian) has become autonomous through writing, then it has since then operated in translated and transpositioned heteronomy.⁵³

As far as the law is concerned, this graphological exercise technique was attractive simply because sooner or later the juristic status could thereby be released from its ties to a birth which was both natural and appropriate, and could become technically professionalised. From the 19th century onwards, starting from the Prussian educational reforms, education is completed with the focus actually on graphological exercises, i.e. examinations.⁵⁴ If examinations were initially still architectonic inclusions by orders established under church law (Can. 597 ff. C.I.C.), they have thus themselves attained a graphological veneer as they developed. Today we refer to them as “written proctored examinations”. The examination is now the graphological exercise that has to be completed by anyone wishing to become a lawyer. It is an act of isolation like those of which Schulz spoke.

53 *Heinrich Bosse*, ‚Die Schüler müssen selbst schreiben lernen‘ oder: Die Einrichtung der Schiefertafel, in: Tobias Nanz/Bernhard Siegert (Hrsg.), *ex machina*, Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken (2006), S.163–206.

54 *Ina Ebert*, Die Normierung der juristischen Staatsexamina und des juristischen Vorbereitungsdienstes in Preußen (1849–1934) (1995).

53 *Heinrich Bosse*, ‚Die Schüler müssen selbst schreiben lernen‘ oder: Die Einrichtung der Schiefertafel, in: Tobias Nanz/Bernhard Siegert (eds.), *ex machina*, Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken (2006), p.163–206.

54 *Ina Ebert*, Die Normierung der juristischen Staatsexamina und des juristischen Vorbereitungsdienstes in Preußen (1849–1934) (1995).

Mit dem medienhistorischen Wechsel von Stein und Bronze über Papyrus und Pergament hin zu Papier und Bildschirm sind die Tafeln also nicht verschwunden. Sie konnten in ganz unterschiedlichem Material eingerichtet werden. Tabellen, Diagramme und Schemata stellten zum Beispiel ein Bindeglied zwischen Dogmatik und Statistik her. Sie sind auf eine doppelte Weise Durchschnittstechniken. Einerseits fassen sie einen Wert so, dass er so stellvertretend wird wie der statistische Durchschnitt. So arbeiten sie an der Gliederung und Schematisierung des Rechts, seiner technischen Bearbeitungsweise und seinen laufenden Abschreibpraktiken. Es sind Schemata, anhand derer das Wissen ums Recht stellvertretend und formalisiert, also in Repräsentationstechniken eingebunden wird. So wird es ausgebildet. Andererseits sind Schemata auch deswegen Durchschnittstechniken, weil sie juristische Texte durchschneiden. Techniken des Durchschnitts erzeugen so magische wie ministerielle Normativitätseffekte. Wozu also die Tafel? Wozu die Klausur? Wozu der Durchschnitt und das Schema? Schreiben, um über das Schreiben hinauszuschießen, das ist der Normativitätseffekt, den schließlich schon Schulz suchte. Es geht um die Kunst, mit Hilfe eines Schnitts eine Stellung zu erzeugen.⁵⁵

Während Schulz exemplarisch und Riedenschneider symptomatisch ist, weisen die Tafeln, weil sie Schreibgründe sind, auf eine prinzipielle Bindung zwischen dem Recht und den Scheidekünsten. Kein Recht ohne Schreibvorlage, kein Gesetz ohne graphologischen Vorgang. Alles das gehört also zu

Thus with the historic development of the medium, from stone and bronze to papyrus and parchment and finally to paper and screen, tables have not disappeared. They have been established using very different materials. For example, tables, diagrams and schemata have created a link connecting doctrine and statistics. In a dual sense, they are techniques of ‘cutting through’. On the one hand they set out a value in such a way that it becomes representative, like a statistical ‘cross-section’ or average. Thus they operate at the classification and schematisation of the law, its technical procedures and its ongoing copying-based practices. These are schemata on the basis of which our knowledge of the law becomes representative and formalised, i.e. incorporated into representational techniques. This is how it is taught. On the other hand, schemata are also ‘cutting through’ techniques because they cut through legal texts. These techniques generate normativity effects that are both ‘magical’ and ‘ministerial’. What, therefore, is the purpose of the table? Or of the examination? Or of the cross-section and the schema? Writing in order to go beyond writing – that is the normativity effect that was ultimately Schulz’s goal too. What matters is the art of making a cut in order to generate a position.⁵⁵

While Schulz is quintessential and Riedenschneider is symptomatic, tables (because they form a basis for writing) point to a general connection between the law and the arts of parting. The law cannot exist without a writing template; no statute can exist without a graphological process. Thus

55 Weiter: *Fabian Steinhauer*, *Montagen des Rechts*, Ein Lehrbuch von Hermann Jahrreiss, ZfM 10 (2014).

55 Further: *Fabian Steinhauer*, *Montagen des Rechts*, Ein Lehrbuch von Hermann Jahrreiss, ZfM 10 (2014).

den äußeren Dingen des Rechts, die zwar die äußersten Dinge sind, aber nur, weil es keine noch äußeren gibt.

Ich bin mit meiner Sammlung von Scheidekünsten schon durch, auch wenn das noch längst nicht alles ist und einiges übrig bleibt.⁵⁶ Wieso beschäftige ich mich mit der Scheidekunst? Das alles ist ein Teil rechtswissenschaftlicher Kulturtechnikforschung. Das Programm der Kulturtechnikforschung ist auch aus einer Kritik an der Konstitution der Moderne, ihren Selbstbildern und Systembeschreibungen entstanden. Wenn diese Forschung dogmatisch ist, dann zielt sie auf eine symmetrische Dogmatik. Voraussetzungen, wie sie von Latour in den 1990er Jahren für die Anthropologie gemacht wurden, werden also auch für die Kulturen des Gesetzes gemacht. Das heißt u.a., dass die Forschung auch jenes Wissen rekonstruieren soll, das unthematisiert blieb, weil es jenseits der Schwelle des Menschen, des Rechtssubjektes und seiner Gesetze lag. Die Forschung zielt auf Ausgeschiedenes, auf Ausscheidungen und auf ein „eigenes Sekret“ des Rechts. Sie peilt an, was unterhalb einer Schwelle der Manifeste nicht manifest ist und dennoch an der Reproduktion des Gesetzes teilhat.

Die Kulturtechnikforschung möchte eine bestimmte Spannung nicht auflösen, die eine Reihe von Wissenschaften eindeutig auflösen wollen. Das ist die Spannung, die daraus entsteht, dass das Recht fundamental zweideutig ist. Diese Zweideutigkeit wird oft (nach einer sorgfältigen Feststellung der Kontingenz) aufgelöst, indem das Recht entweder mit einer bestimmten Funktion bzw. Eigenschaft oder einer *bestimmten Rückseite*, einer Art negativem Echo (wie etwa der Macht oder Gewalt) identifiziert wird. Im Detail sind – um zwei Beispiele zu nennen –

everything belongs to the outer things of the law, and they are indeed the outermost things, but only because there is nothing beyond them.

I have already come to the end of my collection of the arts of parting, even though it is by no means complete and there is a certain amount remaining.⁵⁶ Why do I concern myself with the art of parting? It is all part of the cultural technique research of jurisprudence. The programme of cultural technique research has also arisen from a critique of the constitution of the modern age, its self-images and system descriptions. If this research is doctrinal, then it is aimed at a doctrine of symmetry. Assumptions that were made by Latour in the 1990s in regard to anthropology are therefore also made in regard to the cultures of the law. This means, *inter alia*, that the research is also intended to reconstruct the knowledge that has remained unthematized because it lay beyond the threshold of the human being, the legal subject and his laws. The research is aimed at what has been eliminated, at acts of elimination and at a “private secret” of the law. It focuses on that which is not manifest, lying under the threshold of things that are made manifest, and which nevertheless has a part in the reproduction of the law.

Cultural technique research is unwilling to resolve a particular tension which a number of sciences clearly do want to resolve. This is the tension that arises from the fact that law is fundamentally ambiguous. This ambiguity is often resolved (following careful determination of contingency) by the law being identified either with a particular function or characteristic or with a *particular reverse side*, a kind of negative echo (such as power or violence). As far as detail is concerned, then Luhmann and Latour – to name two examples – have perhaps been more

56 Siehe nur zur Teilung und zum Schnitt *Giorgio Agamben*, *Die Zeit, die bleibt*. Ein Kommentar zum Römerbrief (2006), S. 56–71.

56 In regard to division and editing alone, see *Giorgio Agamben*, *Die Zeit, die bleibt*. Ein Kommentar zum Römerbrief (2006), p. 56–71.

Luhmann und Latour im Laufe ihrer Untersuchungen vielleicht zurückhaltender geworden. Der frühe Luhmann arbeitet vielleicht deutlicher mit einer Funktionsbeschreibung, und der frühe Latour arbeitet vermutlich deutlicher mit der Beschreibung einer spezifischen Existenzweise. Alles in allem bleibt aber meist die Versicherung zurück, dass nur Recht Recht und Recht nur Recht sei. Die darin liegende Tautologie geht aber nicht bruchlos vonstatten. In diesem Bruch passiert unendlich mehr, als dass nur die Rückseite des Rechts, sein zweites Gesicht, mitgeführt würde. Auf der Rückseite des Rechts kommt also zum Beispiel nicht immer die Macht, sondern auch mal die Ohnmacht vor. Es ist nämlich *auch* etwas anderes als Recht und Gesetz, das Recht und Gesetz überträgt. Es ist sogar *auch* etwas anderes als Recht und Gesetz, das Recht und Gesetz übertragen. Die Unterschiede des Rechts (gegenüber der Religion, der Politik etc.) können gar nicht geleugnet werden. Sie sind aber auch nicht selbstgenügsam. Das Recht ist nicht nur kontingent, es scheidet auch immer etwas anderes aus, produziert immer neue und überraschende Sekrete und wird schließlich dank all dieser Mittel selbst reproduziert. Nicht zuletzt dank der Scheidekünste sind zwei Talente des Rechts grenzenlos: seine Exklusivität zu behaupten und sich anzupassen. Statt zu versuchen, mit Hilfe weiterer Scheidekünste die Eigenheiten des Rechts in Begriffen, wie denen der „Autopoiesis“, der „Rechtskraft“ oder der „Existenzweisen“, zu bestimmen und zu versichern, rät ein Blick auf die Scheidekünste, davon auszugehen, dass die Unterschiede eigenschaftsfrei und ungesichert sind. In juristischen Kulturtechniken kombinieren sich Techniken, die nichts vom Recht wissen und von denen das Recht wiederum

restrained in the course of their investigations. Luhmann's early work deals perhaps more clearly with an allocation of functions, and Latour's early work presumably deals more clearly with the description of a specific mode of existence. All in all, however, there is generally no assurance that only law is law, and law is only law. However, the tautology contained therein is not entirely without discontinuity. Within this discontinuity, there is infinitely more going on than the simple fact that the reverse side of the law, the law's second face, is also involved. For example, the reverse side of the law does not always show power; sometimes it shows the lack of power. For there is *also* something other than the law and laws that transmits the law and laws. There is even *also* something other than the law and laws that the law and laws transmit. The differences of the law (as compared with religion, politics etc.) certainly cannot be denied. Neither however are they self-sufficient. The law is not only contingent, it is also always bringing out something else, it constantly produces new and surprising secrets, and ultimately, thanks to all these means, the law itself is reproduced. Not least thanks to the arts of parting, the law has two limitless talents: upholding its exclusivity, and adapting itself to everything. Instead of attempting to define and ensure (using additional arts of parting) the unique characteristics of the law in concepts such as „autopoiesis“, „legal force“ or „modes of existence“, one look at the arts of parting indicates that it should be assumed that the differences are free from any characteristics and are not secured. In juristic cultural techniques, techniques that know nothing of the law, and of which in turn the law only has implicit knowledge, are combined with the imaginary and the

nur implizit weiß, mit dem Imaginären und Symbolischen eines juristischen Grundes.⁵⁷ Wenn die Kulturtechnikforschung zur Ausbildung beitragen sollte, dann zu einer parajuristischen Ausbildung. Ihr Ziel wäre es, die Verstellungen des Rechts, die Montagen und Scheidekünste weiter in den Blick zu nehmen, an ihnen zu forschen und zu lehren. Das juristische Fundament ist eben nicht nur eine aporetische Tautologie. Die fundamentale Zweideutigkeit ist auch eigenschaftsfrei. Das Recht ist eben „aus allem möglichen zusammengesetzt, es besteht aus allem und nichts“.⁵⁸

Es sei an der Zeit, hat Roger Caillois einmal gesagt, den „diagonalen Wissenschaften“ eine Chance zu geben.⁵⁹ Insofern war das hinein, hinaus und wieder hinein, das ich Ihnen vorgetragen haben, Teil solcher Diagonalen, die das Recht mit dem verbinden, was es nicht ist. Der Systemgedanke und die Idee juristischer Autonomie verdecken diese Diagonalen, weil die Diagonalen exzessiv erscheinen. Selbst die Dekonstruktion sucht lieber die Aporie als die Passage. Und doch gehören diese Diagonalen zu den Techniken, die für ein Echo oder eine Resonanz zwischen dem Recht und seinen Teilnehmern sorgen. Erst in dem Nebeneinander von manifesten und nicht-manifesten Gesetzen kommt es zur Übertragung des Gesetzes und zur Reproduktion des Rechts. Erst das Scheiden sorgt für die Plastizität, in

symbolic aspects of a juristic basis.⁵⁷ If cultural technique research is supposed to contribute to education, then it contributes to a paralegal education. Its aim would be to continue to examine the shifts in position that take place in the law, the montages and the arts of separation, to research them and teach them. The juristic foundation is indeed not just an aporetic tautology. The fundamental ambiguity is also free of characteristics. The law is indeed “made up of everything possible, it consists of everything and nothing“.⁵⁸

The time has come, as Roger Caillois once said, to give the “diagonal sciences“ a chance.⁵⁹ To that extent the way we have gone in, come out, and gone in again in this lecture was a part of the diagonals that connect the law to what it is not. The system-principle and the idea of juristic autonomy conceal these diagonals, because the diagonals appear to be excessive. Even deconstruction prefers to seek out aporia rather than the easy passage. And yet these diagonals belong among the techniques that ensure an echo or a resonance between the law and those who are involved in the law. It is only in the coexistence of manifest and non manifest laws that laws can be transmitted and the Law can be reproduced. Parting can ensure the plasticity in which the Law arises. The arts of parting open up the space

57 Nach Lacan wird das Imaginäre und das Symbolische sorgfältig unterschieden. Zu den Komplikationen im Recht gehört aber ein Alltag, in dem diese Dimensionen auch verwechselt werden, *Werner Hamacher*, *Recht im Spiegel*, Bemerkung zu einem Satz von Pierre Legendre, in: Georg Mein (Hrsg.), *Die Zivilisation des Interpreten*, Studien zum Werk Pierre Legendres (2012), S. 201–213.

58 *Bruno Latour*, *Den Kühen ihre Farbe zurückgeben*, *Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen*, ZMK 2 (2013), S. 83–100, S. 94.

59 *Roger Caillois*, *Méduse et Cie* (2007), S. 47–52, S. 52.

57 According to Lacan, a careful distinction is made between the imaginary and the symbolic. One of the complications to be found in the law, however, is an everyday reality in which these dimensions also become confused, *Werner Hamacher*, *Recht im Spiegel*, Bemerkung zu einem Satz von Pierre Legendre, in: Georg Mein (ed.), *Die Zivilisation des Interpreten*, Studien zum Werk Pierre Legendres (2012), p. 201–213.

58 *Bruno Latour*, *Den Kühen ihre Farbe zurückgeben*, *Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen*, ZMK 2 (2013), p. 83–100, p. 94.

59 *Roger Caillois*, *Méduse et Cie* (2007), p. 47–52, p. 52.

der das Recht entsteht. Erst die Scheidekünste eröffnen den Raum, in dem das Recht mit seinen symbolischen Fertigkeiten die Teilnehmer fesseln und binden kann. Statt der Expertise der Rechtswissenschaft dadurch nachzueilen, dass man medienwissenschaftliche Gründe an das Recht heranträgt, arbeitet die Kulturtechnikforschung also an einer Logik der ‚Untergründlichkeit‘, die sich gegenüber dem Geltungssymbol des Rechtssystems und seinen Handlungswegen schlichtweg unbekümmert zeigt. Weder die Aporien noch die Passagen des Gesetzes sollen in dieser Forschung ausgeblendet werden. Sie sollte nicht so verdammt zugängsfiziert sein, sondern sich genauso sorgfältig um Ausgänge sorgen.

in which the Law, with its symbolic skills, can shackle and bind those who participate in the law. Thus instead of chasing after the expertise of jurisprudence by bringing the bases of media science before the Law, cultural technique research operates on a logic of ‘undergroundness’, which shows itself to be frankly unconcerned vis-à-vis the validity symbol of the legal system and its commercial channels. Neither the ‘aporias’ nor the ‘clear passages’ of the law are intended to be hidden in this research, which ought not to be so ‘goddam’ fixated on entrance points, but should be just as concerned about exits.