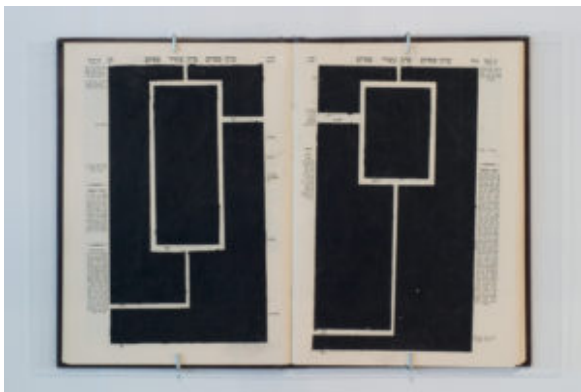


# Joseph Semah's bladen bij Pessachim: Schets van een methode voor Talmuedische landschapsvormen



Joseph Semah ~ Inleiding tot het principe van verhoudingsgewijze expressie

*Voor mijn Chavrutha Esther Kontarsky en de kunstenaar Joseph Semah*

“Inleiding tot het principe van verhoudingsgewijze expressie”, “Inleiding tot de grondslagen van esthetische verhoudingen” of “Inleiding tot het beginsel van verhoudingsgewijze vormgeving”: “An introduction to the principle of relative expression” is de titel die de kunstenaar Joseph Semah meegeeft aan een serie bladen bij de Babylonische Talmued, die varianten tonen van met zwart overschilderde gedrukte bladen papier. Het zijn bladzijden uit het Talmuedische traktaat *Pessachim*, met zwarte olieverf in verschillende geometrische vormen overschilderd, analoog aan de formele tekstopmaak van Gemara, Raschi, Rashbam en Tosefot.

*Revelare: “versluieren, bedekken”*

Met het zwart overschilderen van de verschillende tekstblokken van de Gemara volgt de kunstenaar een hermeneutische techniek uit de traditie van de rabbijnen,

waarbij het blootleggen van de betekenis van de tekst tegelijk ook opgevat wordt als het overschrijven/toedekken van dat tekstblok met zwarte "inkt". Over het thema van de openbaring/het openbaren/revelare van de betekenis van een tekst als een voortdurend proces van het feitelijk toedekken/onttrekken/re-veiling van de tekst door nieuwe "tekst" tot aan de volledige onherkenbaarheid van de oorsprong ervan, bestaat zeer veel contemporaine literatuur. Door een hele generatie Kabbalah-geleerden en onderzoekers van Rabbijnse literatuur is de laatste veertig jaar het specifieke probleem aan de orde gesteld van het oneindig bijwerken van de heilige tekst door "mondelijke uitleg"; een proces dat tevens bewust maakt van een voorgoed on(her-)kenbaar worden van de oertekst. In zijn werk "Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorien des Judentums" (1970) stelt Gerschom Scholem een hermeneutiek voor van het radicaal, feitelijk overschrijven van de oertekst van de Thora met kabbalistische literatuur, waarbij hij de voor heilig gehouden "geschreven Thora" op een lijn stelt met het oneindig wit van de ruimte tussen de letters, woorden en zinnen. Met een revolutionaire uithaal naar de verlichte Duits-Joodse universalisten, die, naar Hellenistisch, Judeo-Arabisch en Kantiaans voorbeeld, alle uitleg van De Schrift aan de veronderstelde grondslag van de ene menselijke ratio lieten ontspringen, verklaarde Scholem de materieel-objectieve en esthetische bijzonderheden van de Hebreeuws-Aramese taal en het Hebreeuwse schriftbeeld tot voorwaarde van de overlevering van "heilige teksten" volgens Joodse traditie. Pointe daarvan: de mondelinge overlevering vindt haar oorsprong in een oneindigheid die zich niet als oneindigheid van een ideële ratio maar veeleer als oneindigheid van een materieel wit zijn zich voordoet: een materieel niets tussen de regels, tussen de letters, waarin zich als "zwart vuur over wit vuur" de traditie schrijft en waarbij het wit zelf wijst op het onophoudelijk onleesbaar worden van het geschrevene.

### *Letterlijke heiligheid: Onleesbare tekens*

De onleesbaarheid van het geschrevene voert terug naar haar beeldende, esthetische meerwaarde: de tekens van De Schrift zijn geen secundaire dragers van taal of boodschap maar getuigen als sporen van materiële goddelijke zelfopenbaring. De Schrift schetst de contouren van een esthetisch, aanschouwelijk, beeldend surplus, omdat het de gestalte van God zelf is, die zich als "landschapsvormen" van De Schrift en haar tekens openbaart. Onvertaalbare letters en tekens duiden - zoals Roland Barthes het uitdrukt - op een "utopie van de tekst", die met zijn betekenis overstijgende tekens paradoxaler wijze de autonomie van het beeldende en de integriteit van materiële lichaamsvormen

aangeeft. Er wordt daarbij uitgegaan van een autonomie van het aanschouwelijke, beeldende in de tekens van De Schrift, die ook volgens overgeleverde klassieke Soefische bronnen en de contemporaine exegeten daarvan, heel de karakteristieke schriftuur van de kalligrafie als zelfstandige kunstvorm bepaalt.

*Graphein: "een vlak markeren"*

Er tekent zich een utopie van de Schriftuurlijke vorm af die de grens met de zuivere kunstvorm, de zuivere schilderkunst - schilderkunst zonder object - als vloeiend laat verschijnen. De utopie van een dergelijke Schriftuurlijke vorm, waarin zich zonder aansluiting bij een al verwijzende betekenis van schriftelijke tekens, letters of woorden een nieuwe of oude zin aftekent, komt voort uit een handelwijze die in haar beweging met de schilderkunst analoog is. Die "Utopie van de Tekst", aldus in Roland Barthes' "Semiographie André Massons", "kan slechts uit een on-betekenende handelwijze voortkomen", welke, volgens Roland Barthes, de schilderkunst zelf is." "Graphein", het Griekse woord voor "schrijven", (beduidt) oorspronkelijk niet alleen dat bepaalde inhouden aan materiële dragers gebonden worden, om de continuïteit ervan te waarborgen, maar het benoemt tegelijk een acuut, vluchtig en "archètypisch" bewegen: de beweging van het inkrassen, inkerven of ingraveren. Het "gramma"...is niet slechts de bewaarplaats van een weten, maar "evenzeer de uitdrukking van een kracht die een inbreuk veroorzaakt", zo lezen we in Rike Felkas "Psychische Schrift". In het werk van de kunstenaar met perkament en verf, kleur en linnen, staat dus niet de vraag naar zin en doel van het zijn centraal - niet Grieks: wat is het, waarmee en met welk doel - maar hoe sporen gevonden kunnen worden in hetgeen ingebeiteld, ingeschreven, ingestreken, ingegraveerd, ingekerfd werd, in hout of vlees, perkament, metaal of meer, tekenen van het onleesbare, die desondanks iets als lezing en vertaling vereisen. Er kondigt zich een Utopie van de Tekst aan, voorbij hetgeen in gebruikelijke zin met communicatie of leesbaarheid bedoeld wordt, aan de oppervlaktestructuur van iets stoffelijks, dat tegelijk stom is en veelzeggend, textuur of textiel, die men als een object of een landschap aanraakt, in de zin van die "ductus van de schilder, van de kalligraaf, die het penseel voert in verhouding tot zijn lichaam, een beweging die op deze manier een ruimte, een plaats, een vlak markeert.

*Graphein: "een oppervlak aanraken"*

"Dat wat geschreven staat", aldus Jacques Derrida, is "de ervaring van de aanrakende- aangeraakte". De oppervlaktestructuur van iets, hetzij tekst of beeld

of huid, openbaart zich niet door een ideële en door gebiedsmarkeringen omliggende grip, maar verlangt een kunst van het aanraken, die iets van het “oscilleren”, het “in elkaar” van oppervlakte en diepte begrijpt: alsof wat een tekst tot uitdrukking brengt, zoals bij de aanraking van een huid, “slechts via het oscilleren in een tweezijdige passage toegankelijk wordt, van de oppervlakte naar de diepte en omgekeerd.”

### *Merkttekens en geometrisch vlechtwerk*

Joseph Semah radicaliseert in zijn *Bladen bij de Talmoed* de merkttekens van de oneindige tekst. Hij laat de sporen van het niets zien als witte grens die zich tussen onleesbaar geworden, zwart overschilderde tekstblokken, als een oneindig variërend vlechtwerk van lijnen, leidingen, grenzen of stroomschema's, van binnen naar buiten, van buiten naar binnen, van de periferie naar het centrum, van het centrum naar de periferie uitstrekt. Een weg uit alle richtingen in alle richtingen, van het ene niets naar het andere verwijzend. De tekst die wij van oudsher kennen - als Mishna en Gemara, als Rashi, Rashbam of Tosefot - betoont zich ten overstaan van deze omcirkelende leeswijze als een weerbarstig, ondoorzichtig vlak. De zelfstandigheid van de geometrische vormen verschijnt hier op elk blad in steeds opnieuw ontworpen en omgevormde verhoudingen. Deze zelfstandigheid van de geometrische vorm, het samenspel van vlak, lijn, grens, weg en opening komt overeen - aldus de stelling van mijn bijdrage hier - met de zelfstandigheid van een beweging binnenin het Talmoedische tekstlandschap, door middel waarvan de studerende lezers de inhoudelijke samenhangen tussen de uiteenlopende vaste betekenisgehelen analoog aan de verkenning van “landschapsvormen” proberen te begrijpen.

### *Het vertonen van beelden: Schilderkunst als “Utopie van de tekst”*

Joseph Semah radicaliseert in zijn werk met de Talmoed echter tegelijkertijd de taak van de schilder. Met de beweging van het overschilderen dat, zoals het “schrijven” (graphein), zonder predicatieve bedoeling in wisselwerking met het lichaam een ruimte, plaats, een vlak markeert, herneemt Semah de kritiek op de iconografische representatie, die in de vroege twintigste eeuw door expressionisten en surrealisten, later door conceptualisten en minimalistische kunstenaars tegen de figuratieve schilderkunst werd ingebracht. Net als Mondriaan experimenteert hij met het samenspel van kleur, vlak en lijn, zij het dat Semah zijn inspiratie niet vanuit de geometrisch aangelegde metropolen van de Amerikaanse oostkust ontwikkelt, maar met zijn werk op een oorspronkelijke

manier aanknoopt bij niet predicatieve visuele schriftvormen van Joodse - én Islamitische - herkomst. Want Joseph Semah stelt zich met zijn werken rond de Talmoed ook in de traditie van de Joodse geleerde, Islam- en kunstwetenschapper Richard Ettinghausen, die in de jaren zeventig van de vorige eeuw op grond van Arabische epigrafieën en kalligrafieën een autonomie van het visuele juist in de Islamitische schrijfkunst aantoonde. In zijn werk aan Kufi en andere stijlvormen van klassieke Islamitische kalligrafie begon Ettinghausen, tegen mainstream onderzoek in, de Islamitische schriftvormen als een visueel fenomeen te zien, naast hun predicatieve betekenis als mededeling in de vorm van taal.

Hiermee vond Ettinghausen een theoretisch spoor naar het beeldende karakter van letters in de Islamitische cultuur, dat sindsdien Adonis, Abdelrahim El-Shaikh en anderen gevolgd zijn. We zijn dan getuige van een dubbele grensverlegging: "Er is iets aan het ontstaan dat zowel aan de "literatuur" als ook de "schilderkunst" (en de daarmee samenhangende correlaten kritiek en esthetiek) de grond ontnemt en op de plaats van deze oude culturele godheden een veel algemenere "Ergographie" zet, "de tekst als artistieke uiting, de uiting als tekst", aldus Roland Barthes. Juist daar waar De Schrift in haar letterlijke vorm "heilig" is en dus geen vastomlijnde beperkingen van de predicatieve betekenisgeving kent, brengt het schriftbeeld deze, zoals de schilderkunst, tot visuele poëzie. Volgens Barnett Newman is de "zuivere schilderkunst", in de mate waarin deze zich al het figuratieve ontzegt, zelf "poëtische taal."

### *Thora Lishma. Visualiteit als methode*

Joseph Semah vindt met zijn Bladen een neo-geometrische vorm uit, die zich oriënteert aan de visuele vorm van de hypertextualiteit van de Talmoed. Een samenspel van vlakken en lijnen dat de blik naar zich toetrekt en waarin de zelfstandigheid van de geometrische vorm zich staande houdt tegenover willekeurig welke inhoudelijkheid van de taal. Semah beschouwt de Talmoed als materiële drager van zowel Schrift als kunstwerk en maakt de visueel-beeldende verschijningsvorm ervan tot uitgangspunt van een betekenisverlening die vrij is van alle instrumentalisering door specifieke boodschappen van welke signatuur dan ook. Het overbrengen van de Talmoed in de veelvoudigheid van de zuiver artistieke vorm, doet vermoeden dat er in de Talmoed zelf een specifieke vorm van beweging aanwezig is, die vooral een kunst van de aanraking en van de voortdurende activiteit van het samenspel van vlak en lijn, territoria en grenzen, gesloten en open merktekens is, en wel als methode, als "zuivere kunst" - "Thora

lishma”, als iets onuitbeeldbaars, zinvrij, niet door iets anders/uiterlijks bepaalds, omwille van zichzelf bestaand. Contra de uitleg als zou Joseph Semah’s uitwissen van de Talmoedische teksten en zijn overbrenging van het materiaal van de Talmoed naar het domein van de kunst een profanisering van de inhoud ervan zijn, zou ik hier het tegendeel willen beweren. De mate waarin letters onherkenbaar worden en de visualisering van de tekstvlakken tot een ondoorgrondelijk spel van vlakken en lijnen, maakt de onherleidbaarheid zichtbaar van “heilige teksten”, waarvan het niet de bedoeling is dat in een interpretatie de “logos” opgespoord wordt. Joseph Semah vraagt voor de omgang met Talmoedische teksten om een vaardigheid in visualiteit en geometrie als methode. Hoe nemen we een tekstlandschap waar? Hoe verhouden zich thematische vlakken ten opzichte van elkaar? Welke lijnen leiden van het ene (thema) naar het andere? Hoe “komt” het een “in” het ander - hoe combineren we samenhangen - over grens- en scheidslijnen heen? Of via doordringbare grenzen? Hoe verschijnt een punt - een niets qua dimensie - iets unieks dat weer verdwijnt - op een ondoorgrondelijk vlak? Hoe treedt het eenmalige/het punt in de continuïteit van de lijn?

### *TekstObjectConstellaties*

Joseph Semah’s Bladen bij de Talmoed gaan dus precies over die beweging waarmee de kunstenaar, maar ook de rabbijnse geleerde die zich binnen Talmoedische tekstlandschappen beweegt, een ruimte, een plaats, een vlak markeert. Dit is de these van mijn bijdrage hier: In Talmoedische tekstlandschappen vinden we die oorspronkelijke beweging terug, bewegingsvorm in de omgang met grens-, scheids- of verbindingslijnen, die door de literaire, theologische of ook filosofische discussie over de betekenissen van Talmoedische Suggiyot vaak wordt verhuld. Het opsporen van die beweging of vorm van die beweging en het laten zien dat hierin een methode tot uitdrukking komt, te midden van de vaak a-lineair en sprongsgewijs aandoende voortgang van argumentatieve verhandelingen in Talmoedische teksten, dat is het doel van deze bijdrage, die zich bewust op de visualiteit uit het “beginsel van verhoudingsgewijze vormgeving” oriënteert, zoals Joseph Semah het boven zijn Bladen bij de Talmoed schrijft. Daarbij ga ik er - net als Joseph Semah - van uit dat de beweging in een Talmoedisch tekstlandschap in de basis lijkt op het tastend verkennen van een landschapsvorm. Thema’s binnen de Suggiya die niet bij elkaar lijken te passen, laten zich niet op Hellenistische wijze op “een lijn” van syllogistische argumentatie brengen, die afwijkingen via het beoordelen van de

verschillen volgens een logische premisse met elkaar middelt; die thema's lijken eerder op een veelsoortige materiele landschapsvorm, waarin slechts ontdekkend voortgang kan worden gemaakt wanneer de studerende lezer de "bekende passages" in hun organische constellatie begrijpt, analoog aan een objectvorm met openingen, ingangen, uitgangen, verbindingsleidingen, barsten, knooppunten en grenzen.

### *Berakhot 54a*

Als voorbeeld mag het vogelvluchtperspectief dienen op een reeks van passages die helemaal niet bij elkaar lijken te passen en zoals we die onder andere in het Talmoedische traktaat Berakhot tegenkomen, een Suggiya, die ik tot uitgangspunt neem van mijn overwegingen. Meteen al de eerste Halakha van de Mishna bij deze Suggiya maakt de oriëntering in de ruimte tot sleutel voor een moeilijk te bepalen verhouding, namelijk die tussen een subjectieve, unieke ervaring en een objectief voor allen herhaalbaar taalkundig format ("de zegenspreuk"). "Als iemand een plaats ziet waar aan Israël wonderen geschied zijn, zo spreke hij: "Geprezen zij Hij, die onze vaders op deze plaats wonderen gedaan heeft". De onderliggende vraag van deze zin is: Hoe kan iets unieks herinnerd blijven? De plaats (weer)zien, aldus de Mishna, is de voorwaarde voor het invoegen van een belevenis-punt in de herhaalbaarheid van taal en geheugen. Aan het begin van de Gemara scherpt Rabbi Jochanan de vraag nog eens aan, in zoverre dat hij het momentum van een uitzonderlijke ervaring ook aan het individu wil toeschrijven, en niet alleen aan Israël als geheel. (Ter herinnering: In de Mishna luidt het aldus: "Wanneer iemand een plaats ziet waar aan Israël wonderen geschied zijn"). Rabbi Jochanan vraagt: Maar prijst men dan alleen een wonder dat aan velen is geschied, en niet ook een wonder dat aan een individu is gedaan?"

### *Schibboleth: Wat is er nodig "om te mogen passeren"?*

Interessant voor onze gedachtenvorming over Joseph Semah's Bladen bij de Talmoed is de constatering dat de Suggiya, behorend bij de Mishna "Als iemand een plaats ziet" de visuele oriëntatie in de ruimte tot uitgangspunt maakt van een bepaling van de verhouding tussen herinnering en taal, waarbij dat probleem binnen de Suggiya de bepaling van de verhouding tussen punt en lijn blijkt te zijn: hoe kan iets eenmalig worden herinnerd? Hoe treedt het beeldbreukdeel van een (voorbij) belevenis binnen in de voortdurende (lijn) van de tijd, met andere woorden: hoe verschijnt het eenmalige in de herhaalbaarheid van taal en

herinnering? Hoe gaat een punt op in een ondoorgrondelijk vlak? Worden de veelsoortige en zeer uiteenlopend lijkende thema's binnen een Talmoedisch tekstlandschap - zoals bijvoorbeeld "taal", "herinnering" en "innerlijke beelden" - mogelijkerwijs als vlakken/territoria of bewaarplaatsen behandelt? Zodat de vraag opkomt: Hoe gaat het ene over in het andere? Waar zijn de doorgangen van de grens? Zijn er (destructieve) inbreuken, aanpassingen, waarde schattingen?

*Punt en lijn: "bij Paul Celan gaan kijken"*

De Mishna in Berakhot 54a verlangt: Het onherhaalbare, eenmalige, dat zich naar zijn aard tegen opname in taal verzet, moet echter tot taal worden, en herinnerd worden. Hoe? Derrida zegt: gaan kijken bij Paul Celan, "hoe hij zich bekommert om het optekenen van onzichtbare, ja misschien zelfs onleesbare gegevens: dagen van het jaar, wat cyclisch wederkeert, constellaties en herhalingen van unieke, eenmalige, wat hij noemt "onherhaalbare" gebeurtenissen."

Het optekenen van het eenmalige in het taal-geheugen vindt ook volgens de Suggiya plaats door wederkeer in ruimte en tijd. Door de visuele waarneming van een plaats, waarop eens iets "onherhaalbaars" gebeurde, lukt het een fictieve beeldsplinter in de taal op te tekenen. Om te laten zien wat daarmee bedoeld wordt, halen de rabbijnen het voorbeeld aan van een geleerde die uit wandelen gaat, Mar, de zoon van Rabina, op de markt door een dolle kameel wordt aangevallen en door een plotseling openbrekend muurgedeelte wordt gered. De in stukken brekende muur biedt de over de markt slenterende en zich dood geschrokken geleerde precies op dat moment beschutting als de kameel hem dreigt te vertrappen. Telkens wanneer Mar, de zoon van Rabina, de plaats van zijn redding weerziet, moet hij de zegening uitspreken, "gezegend zij hij, die mij aan deze plaats een wonder gedaan heeft", waarbij het beeldende, punt-matige van de herinnering zich op dat moment aan het oog en de visuele waarneming als iets afwezig voordoet. Die aanraking van het eenmalige en onherhaalbare, tegen elke Parmenidische gelijkstelling van denken en zijn in, heeft een onomkeerbaar moment van onscherpte tot gevolg, dat zich evenwel via de visuele waarneming (van iets afwezig) in de geheugenlagen laat optekenen en zo in de herhaalbaarheid van de sfeer van de taal treedt.

*Organic Thinking*

Hoe raken Talmoedische thema's elkaar dan, als we boven de filologische criteria van de tekstanalyse uitgaan en ons op de methodische coherentie van de laatste



editie oriënteren? Doen de rabbijnen het vermoeden rijzen dat wij “herinnering” en “taal”, “droombeelden” en “taalbeelden”, “Israël” en de “volken”, lokale oorlogsscenario’s, concurrerende rechtssystemen, bepaalde astronomische constellaties - allemaal thema’s uit de rabbijnse discussie, die met Berakhot 54a begint - als aan het lichaam analoge organische systemen beschouwen, zoals Max Kadushin in zijn “Organic Thinking”(1938) en ook in zijn “Rabbinic Mind” al eens voorstelde? Zou men zich bij het voortschrijden van het ene Talmoedische probleem naar het andere een expertise in de omgang met het disparate en heterogene kunnen aanleren, door de grenzen van abstracte constructies te behandelen als lichaamsgrenzen of huidzones? Zodat bijvoorbeeld de herinnering aan droombeelden, of ook de interpretatie van dromen of heilige teksten, of de infiltratie van overgeleverde rechtssystemen, of ook de observatie van sterrenstelsels tot een kwestie van het er op ingaan en er afstand van nemen, van het passeren van grenzen of het onderhandelen erover verklaard zouden worden? Al deze disparate thema’s zijn de facto aan een keten van associaties geregen die met Berakhot 54a begint. In veel gevallen blijkt de vraag “wie of wat hoort er bij?, wie of wat hoort er niet bij?” of “hoe komt iets/iemand er in en/of er uit” de centrale vraag om in de allereerste plaats alleen al een mogelijke verbinding tussen de thema’s te kunnen zien, waarbij de grenslijnen van de fenomenen nu eens starre, dan weer poreuze en dan weer osmotische huidtoestanden van heterogene objectvlakken of zelfs vaatsystemen blijken te zijn.

### *Standpuntwissel: Atelier-werk aan de Talmoed*

Net als Joseph Semah’s Bladen bij de Talmoed geven mijn huidige onderzoeken over Berakhot 54a een ruimtelijk opgezette, performatieve omgang met de Talmoed in overweging, waarbij de voortgang van het ene onderwerp naar het andere, ook binnen een Talmoedisch tekstlandschap, tot stand gebracht wordt door tactiele en visuele vormen van raken. De oriëntering in de tekst verschijnt op deze manier wezenlijk als een oriëntering in de ruimte, waarbij de diversiteit aan abstracte objecten, die in de Talmoedische discussie vaak volledig “ongeordend” naast elkaar liggen, in hun gestalte van landschapsvormen of -verbindingen in een heel nieuwe verhouding tot elkaar treden. Het Talmoedische landschap presenteert zich zo gezien als een landschap van beelden, waarin heterogene objecten in al hun heterogeniteit een plaats naast elkaar hebben. Het hier aldus aan het licht gebrachte performatief beamen van heterogene aanwezigheid als methode van een Talmoedische stroming, betekent een standpuntwissel voor de gebruikelijke omgang met de Joodse traditie: van de

voorschriften van het ene/universele en de vraag naar de “waarheid” weg naar het niveau van een performatieve ruimte, waarin de tegenstellingen van de heterogene objecten in hun telkens materieel verschijnen (zoals in het atelier van de kunstenaar) tot een nieuwe bespreking uitnodigt van wat Maimonides “de zaak van de mens” noemt.

*Franz Rosenzweig: de “beeldenwand”*

Verrassend genoeg had niemand minder dan Franz Rosenzweig in zijn kritiek op het alomvattende totalitaire ene, de plaats waar beelden zijn al eens aangeduid als ideale plaats van de meervoudige verschijningsvorm van waarheid; zij het dan dat de “beeldenwand” in de Stern der Erlösung een metafoor bleef: men moest zich de waarheid niet als een fresco denken, waarbij “wand en beeld...een eenheid vormden” maar meer als een lege wand vol met afbeeldingen.

“Men zou de afbeelding niet kunnen ophangen als de wand er niet was, maar met de afbeelding zelf heeft deze niets van doen. Hij maakt geen bezwaar wanneer er behalve de ene nog andere afbeeldingen, of in plaats van de ene een andere afbeelding aan hem hing...uit het Al is de eenheid geweken...op die manier [laat de afbeelding] naast zich plaats over.”

Het op veelvoudige en tegengestelde manieren materieel aanwezige, dat op de plaats waar beelden zijn definitief ruimte krijgt, biedt weerstand tegen een in beslagname door de eenheid van de ruimte, in Rosenzweigs woorden: het laat naast zich plaats over. In de creatie van een nieuwe beeld-ruimte voor de behandeling van vaste literaire betekenisgehelen ligt een soort universele bekrachtiging van het individueel eigene, wat zich in het bijzonder aan de interne tekstlandschappen van Talmoedische traktaten duidelijk laat maken. Rosenzweig - en Joseph Semah - plaatsen in de ruimte van het atelier, de galerie of het museum de visuele verbeelding als bekrachtiging van het bijzondere, dat met de “zaak van de mens” niet op gespannen voet staat, en waaraan zich juist de waardigheid van de materialiteit van het subjectieve laat aflezen. Leidende wetenschappers van de literatuur uit de Joodse traditie zijn de laatste decennia, in een eigen, tot voor kort slechts sporadisch opgemerkte “Iconic turn”, de betekenis van de visuele aanschouwing voor de Joodse hermeneutiek gaan benadrukken. De materiële aanwezigheid van het verbeelde, dat “geen bezwaar (maakt) wanneer er behalve de ene ook nog andere afbeeldingen zijn...”, scheidt ruimte voor een ontologische differentie, die ook in de meest differentiërende filosofie van de Andersheid niet als theorema, maar uitsluitend als

transcendentale materialiteit van de letter/het letterbeeld/beeld verschijnen kan. Te midden van het gekrakeel van een steeds op verheven, voorname toon bedreven (Joodse) filosofie aandacht opwekken voor de opstand van de beelden, betekent het oog trainen voor de onvertaalbare bijzonderheden van de materie, voor de specifieke eigenschappen van tekstlichamen, de differentie der geslachten, de voorstellingskracht, de kleur en vorm, voor dat wat aan de eenheid niet gelijk te maken is, voor de Jood/de Arabische/man en vrouw, voor zover zij vreemden blijven tegenover de globale abstracties van de theoretische idee Mensheid.

*Oorspronkelijk titel: Joseph Semahs Blätter zu Pessachim - Eine methodische Skizze zu talmudischen Körperlandschaften- vertaald door Hans Rutten*

*Verschenen in: Joseph Semah Ich bin, der ich bin EHYeH ASheR EHYeH, uitgave Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 2009*