

AKA | TEXTE #3

MIEKE BAL

# Lexikon der Kulturanalyse

Aus dem Englischen von Brita Pohl

Herausgegeben von aka | Arbeitskreis Kulturanalyse

VERLAG TURIA + KANT  
WIEN-BERLIN

## Inhalt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic Information published by  
the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Bibliothek lists this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data  
is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-838-7

Originaltitel: Lexicon for Cultural Analysis  
© Mieke Bal

Textherstellung mit Unterstützung des  
Kulturamts der Stadt Wien  
(Wissenschaftsförderung, MA7)

© für die deutsche Ausgabe: Verlag Turia + Kant, 2016

Covergestaltung: Bettina Kubanek unter Verwendung  
einer Fotografie von Matthias Schmidt

VERLAG TURIA + KANT  
A-1010 Wien, Schottengasse 3A / 5 / DG 1  
Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14  
[info@turia.at](mailto:info@turia.at) | [www.turia.at](http://www.turia.at)

Vorwort . . . . .	7
A: <i>anachronism – analysis</i> . . . . .	11
B: <i>bold, brave, boisterous – baroque</i> . . . . .	17
C: <i>culture – concept</i> . . . . .	23
D: <i>description – deixis</i> . . . . .	28
E: <i>ethics – exhibiting</i> . . . . .	33
F: <i>framing – folds</i> . . . . .	40
G: <i>gaps – glub</i> . . . . .	46
H: <i>history – hovering</i> . . . . .	54
I: <i>imagination – icon</i> . . . . .	64
J: <i>journalism – jeopardy</i> . . . . .	76
K: <i>knowledge – knowledgeable</i> . . . . .	82
L: <i>lostness – linearity</i> . . . . .	92
M: <i>memory – madness</i> . . . . .	96
N: <i>narrative – narrator</i> . . . . .	103
O: <i>otherness – ostracism</i> . . . . .	111
P: <i>performance – performativity</i> . . . . .	121
Q: <i>question – qualms</i> . . . . .	128
R: <i>research – return</i> . . . . .	138
S: <i>serendipity – subjectivity</i> . . . . .	143
T: <i>trauma – time</i> . . . . .	154
U: <i>unity – unique</i> . . . . .	162
V: <i>visuality – view</i> . . . . .	168

W: <i>war</i> – <i>wisdom</i> . . . . .	176
X: <i>xenophobia</i> – <i>x-ray</i> . . . . .	180
Y: <i>yearning</i> – <i>young</i> . . . . .	184
Z: <i>zooming</i> – <i>zapping</i> . . . . .	191
<i>Wolfgang Müller-Funk:</i>	
Nachtrag: Glück und Vernünftigkeit . . . . .	193
Literaturverzeichnis . . . . .	202

## Vorwort

Es war einmal vor einiger Zeit... Ich versuchte, mich nützlich zu machen und einen Leitfaden über die Aktivität zu verfassen, die das Thema dieses Lexikons ist. Beim Nachdenken darüber, wie man Kulturanalyse nun tatsächlich »macht«, versuchte ich zunächst, einen kurzen Abriss zu schreiben, der erklärt, was mir an der Praxis am wichtigsten ist, die ich mit dem Begriff »Kulturanalyse« bezeichne.

Mein Versuch erwies sich jedoch rasch als Sackgasse. Alles klang viel zu apodiktisch, anmaßend und doch ziemlich abstrakt, sogar vage. Außerdem schien er angesichts anderer Projekte in dieser Richtung redundant. Ein Beispiel ist das *Handbook of Cultural Analysis* von Tony Bennett und John Frow. Dieser Sammelband ist nach Bezugssystemen geordnet, die sich teilweise mit Disziplinen und Fragestellungen überschneiden. Wolfgang Müller-Funks Handbuch *Kulturtheorie* behandelt die ganze Bandbreite der Kulturanalyse und ihrer Geschichte und kommt dabei ohne Zusammenfassungen und oberflächliche Überblicke aus. Das gelingt ihm durch die Auseinandersetzung mit Schlüsselfiguren in der Entwicklung dieses Felds und das Buch spricht über diese kritischen Darstellungen eine Unzahl von Themen an. Ein drittes Beispiel erschien mir besonders verlockend, weil es anhand seiner Form die eigenen Grenzen anerkennt: eine Art Lexikon. Ich wandte mich dem von Raymond

Williams' klassischem Buch *Keywords* inspirierten *Cultural Semantics* von Martin Jay zu.<sup>1</sup>

Das Genre des Lexikons ist eine Art Spiel. Es befolgt Regeln, dennoch ist ihm ein ganz unverschleiertes Moment der Willkür eigen. Welche Einträge werden inkludiert, welche nicht? Ganz sicher ist dies kein Versuch, alles Relevante abzudecken. Ich möchte diesen spielerischen Aspekt betonen. Jeder Buchstabe hat nur ein oder zwei, selten mehr Stichworte. Um eine weitere programmatische Vorschrift zu vermeiden, ist das zweite Stichwort manchmal die Negation, manchmal eine Präzisierung des ersten Wortes, und manchmal ein ganz anderer Begriff. Während einige Gedanken Verweise auf ihre Quellen beinhalten, folgt auf die meisten Einträge eine einzige Referenz als zusätzlicher Beitrag zur jeweiligen Diskussion oder zu dem Gebiet, das der Eintrag eröffnet. Diese Referenz ist keinesfalls die einzig wichtige; ihr Autor oder ihre Autorin ist nicht *a priori* eine, geschweige denn die Auto-

---

<sup>1</sup> Tony Bennet und John Frow (Hg.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis*. London: Sage 2008. Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen: A. Francke 2010. Vgl. auch Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/ New York: Springer 2008. Martin Jay, *Cultural Semantics: Keywords of our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press 1998. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Croom Helm 1976. Solche Handbücher gibt es auch innerhalb einzelner Fachgebiete, die sie tendenziell in ein interdisziplinär kulturanalytisches Feld transformieren. Das kürzlich erschienene Buch *Key Terms in Material Religion*, herausgegeben von S. Brent Plate, London: Bloomsbury, ist ein sehr gutes Beispiel dafür.

rität zum Thema. Wie die Einträge bietet auch sie vielmehr einen Einstieg für weitere Nachforschungen; und sie deutet an, dass dieser Anfang auf viele höchst unterschiedliche Arten erfolgen könnte. Manche Referenzen waren der Auslöser einer Debatte, andere wiederum sind Beispiele dafür, in welche Richtungen solche Diskussionen führen könnten; manche stammen von bekannten Autoritäten auf dem jeweiligen Gebiet, während wiederum andere neue Beiträge von Nachwuchswissenschaftler\_innen sind. Und ich kann nicht umhin, auf eigene Arbeiten zu verweisen, da diese Publikationen konkrete Beispiele für die Praxis sind, die ich im Eintrag skizziere. In einigen Fällen verweise ich statt auf eine einzelne Publikation auf eine Zeitschrift. Und während einige Referenzen das breitere Feld der Cultural Studies abstecken, kommen andere aus bestimmten Disziplinen, die unerwartet zur Konstitution unseres Feldes beigetragen haben. So möchte ich den autoritativen Status dieses Lexikons untergraben und stattdessen divergente Wege öffnen. Meine Hoffnung ist, dass meine Leserinnen und Leser weder zu Schülerinnen oder Jüngern werden, was ihre intellektuelle Autonomie einschränken würde, noch zu Userinnen oder Usern in dem instrumentalistischen Sinn, der heute beinahe allgegenwärtig ist; dass sie im Gegenteil ihre eigene, weiterführende Suche beginnen und vor allem ihre eigene Form der Kulturanalyse betreiben.

Übrigens: noch ein kurzer Einschub im Sinne der akademischen Integrität. Um die Einträge so konkret wie möglich zu gestalten, habe ich häufig Fragmente aus eigenen früheren Arbeiten eingefügt. Keines dieser Fragmente wurde vorher als Einzeltext publiziert, kei-

nes wurde auf Deutsch veröffentlicht. Ich war bemüht, ihre Quellen wie alle meine Quellen in Fußnoten anzuführen. Damit möchte ich den Vorwurf des »Eigenplagiats« vermeiden und nicht narzisstisch meine Arbeit über diejenige anderer stellen.

## Lexikon der Kulturanalyse

### A: ANACHRONISM – ANALYSIS

In meinem Gebrauch von *Anachronismen* und ihrem Potential, ideologische Glaubenssätze wie Nationalismus, linguistischen Imperialismus und Fremdenfeindlichkeit kritisch zu kommentieren, die alle drei von einer Obsession der Herkunft und Chronologie getragen sind, haben mich viele andere inspiriert. Besonders der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch war mir ein wichtiger Wegbegleiter. Auch er argumentierte für einen Zugang zu »Alten Meistern«, der von der Erfahrung der modernen Kunst ausgeht. Ich nahm einmal an einem Workshop mit ihm teil und drehte einen Dokumentarfilm über diesen großartigen Wissenschaftler, der darin seine Auffassung vom Anachronismus erklärt.<sup>2</sup>

Obwohl unsere Ansichten nicht exakt übereinstimmen, war Damischs Ansatz die Inspiration für meinen eigenen, den ich in *Quoting Caravaggio* entwickelt habe, wo ich den Begriff »*preposterous history*« (widersinnige Geschichte) einführte, der sowohl augenzwinkernd auf die Orthodoxie verweisen als auch einen Ausweg aus der pejorativen Interpretation

---

<sup>2</sup> Hubert Damisch und Stephen Bann, »A Conversation« in: *Oxford Art Journal* 28.2 (2005), 155-181. Der Dokumentarfilm findet sich unter <http://www.miekebal.org/artworks/films/>

zu sagen hat und auch die Unterstützung bei dieser Äußerung nenne ich *Zitieren* (*quotation*) im weitesten Sinn.

Hier kommt die Analyse als sorgfältige und detaillierte Auseinandersetzung mit Kunstgegenständen zum Tragen. Anstelle eines disziplinären Dogmas wird der Kunstgegenstand selbst zum Standard. Nur durch detaillierte (*»close«*) Analyse kann das Objekt genügend Feedback bieten, um als Standard zu funktionieren. Mein Leitfaden dafür lautete immer: dem Gegenstand erlauben zu antworten. Durch eine derartige Analyse von zeitgenössischen Kunstwerken in ihrer kreativen Auseinandersetzung mit, wie etwa im Fall meines Buches zu diesem Thema, der Kunst von Caravaggio, wurde das Barock von einem alten dekorativen Stil zu einer bahnbrechenden Innovation im Denken und in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts.

Geschichte ist immer in Bewegung – niemals abgeschlossen, sondern im Entstehen; der Anachronismus ist für diese Geschichte notwendig, weil er mit der entstehenden oder werdenden Gegenwart ebenso zeitgenössisch ist wie er, offensichtlicher, auch mit seiner eigenen Zeit zeitgenössisch ist. Daher ist Zeitgenossenschaft das erste und wichtigste Kennzeichen jedes Gegenstands; die Art, wie er über sich hinaus existiert, für, mit und durch Menschen. Während die Gegenwart keinerlei zeitliche Stabilität besitzt, gibt es ohne ihr Vorhandensein in der Gegenwart keine Vergangenheit. Deshalb beschäftigen wir uns mit historischen Objekten. Sie sind hier, jetzt, bei uns, und das ist wichtig. Darin liegen die zeitlichen Paradoxa, die meine kulturanalytische Praxis prägen. Eine derartige

Analyse ist also mit einer Auseinandersetzung mit dem Objekt verbunden, die seinen Status als eigenständiges Subjekt wahrnimmt und respektiert. Dafür braucht es Kreativität und Mut, ein Vorgehen gegen die akademischen Gepflogenheiten. Doch es zahlt sich aus, da der Gegenstand jenen gegenüber freundlich gesonnen ist, die ihm freundlich begegnen, und ihnen seine Geheimnisse preisgibt: warum er funktioniert, wie er funktioniert. Und wollen wir nicht genau das herausfinden?

#### **B: BOLD, BRAVE, BOISTEROUS – BAROQUE**

Wie der vorhergehende Eintrag bereits andeutet, verweisen diese Adjektive auf Eigenschaften der Arbeit der Kulturanalyse. Um auf diesem Gebiet etwas zu bewegen, kann man sich nicht auf traditionelle Ansätze beschränken. Eine gewisse abenteuerlustige Haltung ist notwendig, um die Einschränkungen zu überwinden, die so tief in den Praktiken der Geisteswissenschaften verwurzelt sind, dass man beinahe unbewusste Vorannahmen abwerfen muss, um über das scheinbar Offensichtliche hinauszugehen. Das soll die Eigenschaft *»bold«*, also verwegen, mutig, andeuten. Mut verlangt von uns, unerschrocken (*brave*) zu sein; sich den Anfeindungen anderer zu stellen, die nicht mutig genug sind, um etwa feststehende Prinzipien abzulegen. Das heißt nicht, dass es keine Grenzen gibt. Wenn die Einsicht aus der Analyse banal oder so verrückt ist, dass niemand sie nachvollziehen kann, wenn der Gegenstand sich gegen sie sträubt oder sie

keinen Bezug zum Gegenstand hat, ist sie abwegig. Denn dann ergibt sich kein Dialog, weder zwischen dem Analysierenden und dem Gegenstand, noch zwischen der Analysierenden und anderen Leserinnen und Lesern. Doch dasselbe gilt für eine Analyse, die folgsam einem zuvor festgelegten Protokoll folgt und dabei den Gegenstand dem unterordnet, was prestigeträchtig »Methodik« genannt wird, aber tatsächlich faules Denken ist. Stattdessen können mutige Überschreitungen disziplinärer Gepflogenheiten zu heftigen (*boisterous*) Diskussionen führen, die produktiv, kreativ und anregend sind.

Mutig heißt nicht, dass »alles erlaubt« ist, sondern bedeutet, unerschrocken der Erfahrung der Arbeit gerecht zu werden. Ein solcher Mut beginnt mit dem Anachronismus, wenn auch nur, weil er so lange Zeit das große Tabu aller Kulturdisziplinen war – und in heftige Diskussionen mündet. Um diese Eigenschaften mit dem zweiten Begriff im Eintrag zu verbinden, behaupte ich, dass der Anachronismus eine barocke Denkweise ist. »Barock« meint nicht einfach eine Sammlung von Motiven – Knoten, Labyrinth, Falte, Spiegel, Tod – oder eine historische Epoche, sondern auch eine Art zu denken.

Der Kunsthistoriker Irving Lavin deutete das einmal an, als er sagte, der Faltenwurf, die Ikone der barocken Kunst, sei ein Mittel, »die beinahe wahnhafte Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart [herzustellen], die diese Epoche prägt«. In der zeitgenössischen Kunst wäre es nicht a priori der Faltenwurf, der »Barockheit« symbolisiert. Auch kann man der Diversität der zeitgenössischen Kunst nicht ge-

recht werden, indem man ein (visuelles) Motiv herausgreift. Stattdessen werden die Ideen, die zu einer derartigen von Lavin angesprochenen Funktion des Faltenwurfs führen, in einer Kunst geformt, ausgearbeitet und sogar angefochten, die insofern barock ist, als sie Ideen »denkt«, die wir barock nennen können.<sup>4</sup>

Eine selbstbewusste historische Neubetrachtung des Barock als historische Epoche, in der ein bestimmter Stil sich durchsetzte und eine Reihe von Motiven und Figuren eine bestimmte Ästhetik repräsentierten, wird erkennen, dass das »Ding«, das wir als entferntes historisches Objekt »sehen«, von unserem gegenwärtigen Sein geformt ist. Das heißt nicht, dass es nicht in der Vergangenheit existiert hätte. Aber, um eine begriffliche Barockmetapher zu benutzen, es wird nur durch unseren Standpunkt lebendig – oder kommt ans Licht – wird also sichtbar, und dieser Standpunkt ist selbst durch *es* geformt, *in* *es* eingefaltet. »Es« kann nicht außerhalb von »uns« existieren, weshalb wir, als Konsequenz, in einem gewissen Maße zu barocken Menschen werden.

Ein Schlüsselbegriff sowohl der barocken Kunst, der aktuellen Geschichtsschreibung als auch der zeitgenössischen Kunst macht das deutlich: der »Standpunkt«. Dieser Begriff ist am besten aus dem Kontext des Narrativen – als Erzählperspektive – bekannt, und es war auch dieser Kontext, in dem ich erstmals darü-

---

<sup>4</sup> Irving Lavin, »Why Baroque?« in: Lisa G. Corrin und Joaneath Spicer (Hg.), *Going for Baroque: 18 Contemporary Artists Fascinated with the Baroque and Rococo*. Baltimore, MD: The Contemporary and The Walters 1995, 5.

ber nachdachte. Wir erzählen Geschichten von einem bestimmten Standpunkt aus. Häufig ist der Standpunkt, von dem aus die Elemente der Handlung oder der »Fabula« präsentiert werden, von entscheidender Bedeutung für den Sinn, den die Leserin der Fabula verleiht. Dieser Begriff spielt in den alltäglichsten Situationen eine Rolle. Ein Konflikt kann am besten beurteilt werden, indem beide Parteien die Möglichkeit erhalten, ihre Version der Ereignisse, ihre eigenen Geschichten vorzubringen. Jede Betrachtung kann auf den Standpunkt reduziert werden, aus dem das Bild der Fabula und der (fiktiven) Welt, in der sie stattfindet, konstruiert sind. In diesem Kontext ist die narrative »Perspektive« ein technischer Aspekt, die Zuschreibung des Standpunkts an einen bestimmten Handelnden. In der Kunstgeschichte hat die »Perspektive« eine eingeschränktere technische Bedeutung.<sup>5</sup>

Im Barock führte das Bewusstsein für den »Standpunkt« zum ersten Mal in der westlichen Geschichte zu dem, was wir heute Selbstreflexion nennen, einem Selbstbewusstsein des individuellen Menschen. Das führte wiederum zu Ironie im modernen Sinn, einer Ironie, die nicht den inkommensurablen

---

<sup>5</sup> Für eine grundlegende Darstellung der Geschichte sowohl des Begriffs als auch der Bildpraxis und der unterschiedlichen Bedeutungen der Idee der Perspektive, siehe Hubert Damisch, »The Origin of Perspective«. Aus dem Französischen von John Goodman. Cambridge: MIT Press 1994 [1987]. In der narrativen Analyse wurde der Begriff »Standpunkt« aus unterschiedlichen Gründen durch »Fokalisierung« ersetzt. Eine ausführliche Darstellung findet sich in meiner *Introduction to Narratology*. Toronto: The University of Toronto Press, 2007 [1985], Teil 2.

Anderen auf eine Rolle festlegt wie in typisierenden Karikaturen, sondern das Selbst in die kritische Darstellung eines Anderen einschließt, der dadurch kommensurabel ist. Das ist eine der entscheidenden Veränderungen im Verhältnis zwischen dem westlichen Subjekt und der es umgebenden Welt. Das vorrangige Kennzeichen eines barocken Standpunkts ist, dass das Subjekt für den Einfluss des Objekts empfänglich wird.<sup>6</sup>

Wenn die Selbstreflexion sich auf die Produktion von Repräsentation selbst fokussiert, scheint sich der Standpunkt in den eigenen Schwanz zu beißen: Er wird zu einem Standpunkt über den »Standpunkt«. Momente einer erhöhten Selbstreflexivität im späten 20. Jahrhundert lassen allerdings darauf schließen, dass ein so beherrschender, möglicherweise sogar exklusiver Fokus auf die Produktion von Kunst leicht zu einer narzisstischen Selbstbeschränkung, einem sich selbst überhöhenden, kurzsichtigen Blick werden kann. Daher deutet bereits die Idee der Selbstreflexion an, dass der Standpunkt nicht nur etwas mit Subjektivität, sondern auch etwas mit dem Maßstab zu tun hat.

Der barocke Standpunkt stellt ein Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt her und kehrt dann zum

---

<sup>6</sup> Für Erwin Panofsky stellte dies das typischste Kennzeichen der Barockkunst dar: »What is Baroque?« in: Irving Lavin (Hg.), mit Erinnerungen von William S. Heckscher, *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press 1995, 17-90. Für eine Gegenüberstellung von kommensurablen und inkommensurablen Anderen, siehe Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*. Paris: Edition du Seuil 1991.



Subjekt zurück, einem Subjekt, das durch diese Bewegung verändert wird. Der Maßstab ist ein Element dieser Veränderung. Subjektivität und Objekt werden voneinander abhängig, ineinander eingefaltet, und dies gefährdet das Subjekt. Das Objekt, dessen Oberfläche vom Subjektstandpunkt angekratzt wird, kann eine visuelle Auseinandersetzung verlangen, die nur mikroskopisch genannt werden kann, und in Bezug auf die das Subjekt seine Macht über das Objekt verliert. Diese gegenseitige Abhängigkeit ist die barocke Alternative zu einer historischen Haltung, die sich aus der romantischen Reaktion auf den Klassizismus herleitet, der auf der Beherrschung und Rekonstruktion des historischen Objekts in Kombination mit der Reflexion darüber beruht, wie das Subjekt es erfasst.

Ein barocker historischer Blick auf das Barock dagegen gibt die strenge Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt auf. Eine solche Haltung kann eine wertvolle epistemologische Position bieten, die über diese beiden üblicherweise gegensätzlichen Positionen – Objektivismus und Subjektivismus – hinausgeht.

---

Eine ausführliche Darstellung des barocken Standpunkts findet sich bei Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Übersetzt von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

## C: CULTURE – CONCEPT

Die Idee der »Kultur« (*culture*) wurde durch Versuche zugrunde gerichtet, Kultur als Pluralität distinkter Kulturen zu definieren, die jede ihre eigenen Eigenschaften, Traditionen und Grenzen besitzen. Das führt zu einem kulturellen Protektionismus; zur Verdinglichung und Verdummung von etwas, das per definitionem lebendig und in ständiger Transformation begriffen ist, oder, wie Deleuze es ausdrücken würde, im »Werden«. In Anlehnung an den Anthropologen Johannes Fabian behaupte ich, dass es stattdessen vorzuziehen ist, von »dem Kulturellen« zu sprechen. Wir befinden uns an einem Moment des kollektiven Lebens, in dem Spannungen und Konflikte wegen Meinungsverschiedenheiten ausbrechen, die auf kulturellen Gewohnheiten und Lebensräumen beruhen. Genau dann, wenn wir kultureller Differenz begegnen, wird uns bewusst, wo wir in unserer eigenen Kultur stehen. Üblicherweise sind das kurze Momente der Begegnung. Je mehr wir mit kulturell Anderen interagieren, desto weniger sind wir uns unserer kulturellen Zugehörigkeit bewusst. Ein Schluss kann sofort gezogen werden: Es gibt keine Monokultur. Das Kulturelle kann also per definitionem nicht in einem Territorium kontrolliert oder mit Grenzen abgesteckt werden. Folgerichtig analysiert die Kulturanalyse keine Kulturen. Sie ist eine Aktivität, bei der man sich mit Kulturgegenständen oder Artefakten in ihrer kulturellen Einbettung auseinandersetzt. Die (meist mehreren) kulturellen Hintergründe dieser Artefakte können untersucht werden, doch mindestens ebenso

Sie verändern, verwandeln sich, und gehen von einem »Zustand« in etwas anderes über, ohne jemals anzuhalten. Das ist für sie unvermeidbar, da zwischen den »Elementen« (Figuren ebenso wie Ereignissen) und den Beschreibungen eine Verbindung besteht, die eine Form von Deixis ist: Die Bedeutung der ersteren hängt vollkommen von der letzteren ab. Dies ist einer von vielen Gründen, warum Deixis in der Kulturanalyse zentral ist: Sie bestimmt und positioniert Elemente.<sup>12</sup>

Deixis ist ursprünglich ein Begriff aus der Linguistik. Er bezeichnet jene Elemente im Diskurs, deren Bedeutung nicht in Wörterbüchern zu finden ist. Sie ist vollkommen von der Sprechsituation abhängig. Deixis ist also eine linguistische Form der Indexikalität: der Grund der Bedeutungsproduktion auf Basis einer realen, existenziellen Kontiguität. Doch sobald dieser Begriff in dem Sinne »wandert«, wie ich es für Begriffe in interdisziplinären Analysen behaupte, ist es nicht länger notwendig, ihn auf das Gebiet der Linguistik zu beschränken. Wenn sie nicht länger auf den Bereich der Sprache beschränkt ist, ist Deixis eine Form von Indexikalität, die in das Subjekt-im-Raum einrastet (an ihm orientiert ist). Diese körperlich-räumliche Form von Deixis – diese Orientierungsform des Index – ermöglicht einen tieferen Einblick in die Art und Weise, wie der Affekt in der Kunsterfahrung wirkt. Mit ihrer Hilfe sind insbesondere jene Formen von Deixis zu verstehen, in denen die posturale Funk-

<sup>12</sup> Vgl. Stephen C. Levinson, »Deixis« in: Laurence R. Horn und Gregory Ward (Hg.): *The Handbook of Pragmatics*. Malden, MA/Oxford: Blackwell 2004, 97:121.

tion des Subjekts – seine Formgebung »von innen« – die Bilder zurücksendet, die von außen in es eintreten, doch diesmal begleitet von affektivem »Kommentar« oder »Gefühl«. Und als bestes Beispiel für einen Index demonstriert der Schatten: dies gilt *vice versa*. Die Bewegung von Bildern zwischen innen und außen ist eine Praxis des Zitierens. Der *vice versa*-Effekt des Schattens bezeichnet eine Gegenseitigkeit, die auch auf etwas so Andersartiges wie eine Zeitachse umgelegt werden kann.

Diese Reflexion über Raum als deiktischen Raum, als Sonderform der Indexikalität, betont, dass sowohl der Ausgangspunkt als auch der Punkt der Rückkehr der indexikalischen Signifikation im Körper verortet sind. Ein solcher deiktischer Raum, behaupte ich, trotz der Integration des Raums, den die Meisterschaft und ihre Metapher, die lineare Perspektive, vorantreiben. In dieser tiefgreifenden und komplexen Weise kann Deixis helfen, kulturell tief verwurzelte Konzeptionen von Raum und – aufgrund der Verbindungen zwischen ihnen – auch von Zeit zu revidieren. Deshalb ist die Beschreibung, die häufig auftritt, um räumliche Elemente vorzustellen oder »zu verbildlichen« (*to image*), im strengen Sinne nicht wirklich von der Erzählung zu unterscheiden.

## E: ETHICS – EXHIBITING

Weil Ethik (*ethics*) als ziemlich vages Konzept und ihre Relevanz für die Kulturanalyse nicht als offensichtlich gilt, erlaube ich mir, sie über ein recht aus-

führliches konkretes Beispiel zu präsentieren. Wer kennt nicht die Geschichte von Jakobs Sohn Josef, den die Frau seines Herrn Potifar zuerst verführt und dann verrät? Wie viele andere wirft diese Geschichte die Frage der Verbindung zwischen Geschichtenerzählen, Ethik und akademischen Disziplinen auf – in diesem Fall die literarische, visuelle und theologische Analyse. Wenn etwas die ethischen Dimensionen des kulturellen Lebens demonstriert, dann diese Geschichte, und zwar deshalb, weil sie die Art von Geschichten verkörpert, die wir übereinander erzählen: Klatsch, üble Nachrede, Witze, Mythen. Sie alle sind Repräsentationen, die durch Perpetuierung und Wiederholung Vorstellungen, die man über andere Menschen hegt, etablieren oder erneut bestätigen. Durch diese wertende Implikation erhalten diese Genres eine ethische Problematik. Einige dieser Geschichten werden kanonisch, und ihr kanonischer Status macht die Betrachtung ihrer tatsächlichen Wirkung umso dringlicher. Das magische Wort *Identität*, das auf einen feministischen, queeren oder multikulturellen Ansatz verweist und eine progressive, politisch flektierte Perspektive in sich trägt, setzt das Bedürfnis, die exklusive und bedrückende Macht kanonischer Geschichten zu unterlaufen, mit der Erkenntnis in Beziehung, dass diese von einer kleinen Gruppe von Menschen mit identischer Identität ausgeübt wird. Das Wort »Identität« deutet an, dass die Entstehung und Aufrechterhaltung eines Kanons eben die soziopolitische Dominanz einer bestimmten *Art* von Menschen über alle anderen erleichtert.

Zwischen künstlerischer und religiöser Kanonizität besteht eine enge Verbindung. Diese Verbindung dient einem Interesse, das ich neu denken möchte: dem Interesse an *Repräsentation* als soziopolitischem Werkzeug. Aufgrund des gesellschaftlichen Phänomens einer weltweiten Migration besteht heute dringender Bedarf an einem derartigen Neudenken, da durch sie die beinahe exklusive Vorherrschaft christlicher und jüdischer Traditionen in der westlichen Welt weniger naheliegend und die Partizipation insbesondere von islamischen Traditionen an der gesellschaftlichen Organisation notwendig erscheint. Stellen wir die kanonische Bibelgeschichte über das *Lügen*, Josef und Potifars Frau, »derselben«, ebenso kanonischen Geschichte im Koran gegenüber. Es ist die bekannte Geschichte über das sexuelle Begehren der Frau und eine schuldbehaftete Lüge, die Geschichte einer Frau, die sich an den Liebessklaven ihres Mannes heranzumacht und, als er sie abweist, seinen Mantel packt und ihn der versuchten Vergewaltigung bezichtigt. Diese Geschichte einer Lüge hat der Kanonisierung der Misogynie, von Hass und Verachtung gegenüber Frauen gedient. Diese Geschichte voller Werturteile ist ethisch problematisch, weil sie Gruppen von Menschen schadet.

Gegen eine kantianische Interesselosigkeit formuliert Thomas Mann am Vorabend der unvergleichlichen Verbrechen gegen die Menschlichkeit in seiner Erzählung *Josef und seine Brüder* eine Ästhetik ethischer Nichtgleichgültigkeit. Dazu mehr unter dem Buchstaben L. Dieses Beispiel betont den wichtigen Unterschied zwischen den beiden religiösen Texten

Bibel und Koran. Im Koran ist die Frau nicht die einzige Frau in der Geschichte. Die Frau im Koran wird *in der Stadt* zum Gegenstand der Verleumdungen durch ihre Freundinnen (Sure xii, 30). Der Schauplatz verschiebt sich zweimal, von den Männern zu den Frauen und vom Haus in die Stadt. Bezeichnenderweise erhält die Frau öffentlichen Status, der ihr Handlungsmacht verleiht. Und obwohl sie laut der Fabula Josef ebenso mitspielt wie in der Genesis, erhält die Geschichte eine aufschlussreiche andere Wendung, die eine misogynie Stabilisierung verhindert. Die Frauen in der Stadt nehmen an, dass die Frau vor Liebe wahnsinnig wird (Sure xii, 30). Dann erst handelt sie – nicht, um Josef unmöglich zu machen oder ihm zu schaden oder ihr Begehren zu leugnen, sondern um buchstäblich *Sympathie* zu erhalten: Mitleiden am Begehren. Hier die Passage aus dem Koran (Sure xii, 31):

*Als sie nun von ihren Ränken hörte,  
sandte sie zu ihnen  
und bereitete ihnen ein Gastmahl.  
Sie gab einer jeden von ihnen  
ein Messer und sagte (zu Josef):  
»Komm zu ihnen heraus.«  
Als sie ihn sahen,  
fanden sie ihn groß,  
und sie zerschnitten sich ihre Hände  
und sagten:  
»Allah behüte! Das ist kein Mensch,  
das ist nur ein ehrenvoller Engel«*

Danach beichtet sie ihren Freundinnen, dass sie ihn tatsächlich verführt und getäuscht habe, und dass er »ihr widerstand« (32). Tatsächlich stecken Potifar und die Männer Josef zu seinem eigenen Besten »eine gewisse Zeit« (35) ins Gefängnis.

Hinsichtlich des literarischen Status von Manns Text steckt zunächst und am offensichtlichsten mehr hinter seiner historischen Position als auf den ersten Blick sichtbar wird, besonders in Bezug auf Ethnizität, die eine extrem wichtige Frage der Identität darstellt. Zudem muss diese historische Betrachtung – die Position des Romans vor dem Holocaust – mit meiner eigenen in Beziehung gesetzt werden, da ich von einem Zeitpunkt nach dem Holocaust, aber auch einem Moment der Migration und der Vermischung der Kulturen aus spreche. *Nun* ist dieser durch den Orangensaft verschärfte Schmerz und seine blutige Offensichtlichkeit im Sinne der theoretischen Auseinandersetzung mit Identität durch Identifikation als »literarische Identität« umso frappierender. Ästhetisch spielt sich dies auf der Detailebene der Darstellung ab, ethisch auf der Ebene der Verschiebung der Interpretation des Körpers, die gegen christliche Konzeptionen gebürstet wird.

Hier ist *Literarizität* zum einen das Werkzeug einer Identitätsbildung und des gleichzeitigen ethischen Zwangs, die damit einhergehende Alterität anzuerkennen und zu respektieren. Zweitens geht religiöse Kanonizität nicht von dieser Identitätsbildung aus, sondern erlaubt und erleichtert sie sogar. Hinsichtlich des ersten Punkts gelingt dem Romancier die feine Gratwanderung zwischen ethischer und ästheti-

scher Arbeit, indem er ihn auf der Ebene der *Vorstellung* vermittelt. Indem er ein imaginäres Reich erschafft, das Leser\_innen und Romanfiguren teilen können, wirkt hier ein Appell an andere Subjekte auch als Appell an unterschiedliche Leser\_innen.

Das vollzieht sich auch auf der Ebene des Ereignisses. Die Freundinnen verspüren *den Schmerz* des Begehrens ihrer Freundin, als sie ihn selbst im Moment ihrer Verwundung fühlen. Dieser gemeinsame Schmerz erzeugt Gemeinschaft – buchstäbliche, körperliche Gemeinschaft. Gemeinsamkeit wird durch heteropathische Identifizierung erzeugt – eine Form der Identifizierung, in der das Subjekt die Alterität des Anderen preist, idealisiert, und aus sich selbst heraustritt, um sie zu teilen, anstatt sie zu integrieren. Darin besteht die Bedeutung des Plurals und auch der »Stadt« bei »Frauen in der Stadt«.

Doch der springende Punkt in dieser Version ist die Bedeutung der Verbindung von *Schmerz* mit *Frauen* und *Stadt*. Die Anerkennung des *öffentlichen* Lebens von Frauen ist ebenso wichtig wie ihre zerbrechliche, bedrohte, aber potentiell gerettete Solidarität auf der Basis einer so irreführend als privat begriffenen Sache wie dem Begehren. In diesem semantischen Raum kann die auf der Ebene der Literatur hervorgebrachte Identität für eine möglicherweise »religiöse« Identität mobilisiert werden.

Diese Identität von Frauen, die – um es ein wenig frivol auszudrücken – kollektiv und daher öffentlich Anspruch auf ihr Begehren haben, selbst wenn es nicht der öffentlichen Moral entspricht, besitzt keinen kanonischen Status. Doch die Texte, die sie als Mög-

lichkeit anbieten, haben ihn sehr wohl: In einer säkularisierten Welt besitzt Manns Roman literarische Kanonizität; der Koran in seiner religiösen Funktion besitzt kanonischen Status. Wenn dieses Recht auf Begehren ethisch »gut« ist, müssen wir anerkennen, dass weder die literarische noch die religiöse Kanonizität auf ethische »Tugend« oder »Verderbtheit« reduziert werden kann. Daher auch nicht auf Gut und Böse selbst, denn diese sind kulturell und historisch spezifisch, doch *ethische Nichtgleichgültigkeit* hat mit einem literarischen Verdienst zu tun, wie ihn die moderne westliche Kultur konstruiert hat, und auf den sie ihr Kanonisierungsverfahren gründet. *Daher* trägt ethische Nichtgleichgültigkeit zur potentiellen *literarischen* Kanonizität bei (zu diesem Begriff siehe auch L.). Doch wie das Beispiel deutlich zeigt, beruht die Kanonisierung als literarisches Meisterwerk oder religiös institutionalisierte Heilige Schrift nicht direkt auf dem jeweiligen *ethischen Verdienst* der dargestellten Positionen. Es ist folglich die Gleichgültigkeit, die ethisch problematisch ist.<sup>13</sup>

Eine ethische Perspektive ist besonderes bei kulturellen Aktivitäten wie dem Ausstellungswesen wichtig. Diese besondere Relevanz liegt an der scheinbaren »Objektivität« des Akts des Zeigens von Dingen. Da die Dinge für alle sichtbar sind, ist leicht anzunehmen, dass eine Ausstellung in sich weniger diskursiv sei als etwa ein Text. Die damit verbundenen ethischen Fra-

<sup>13</sup> Dieses Beispiel ist Thema meines Buches *Loving Yusuf: Conceptual Travels from Present to Past*. Chicago: University of Chicago Press 2008.

gen werden jedoch leichter sichtbar, wenn wir betrachten, was Ausstellungen und Texte gemeinsam haben, nämlich die Art, wie sie um den Blick werben. Wie Sprache und der von ihr generierte Sprechakt kann das Sehen performativ sein und Sehakte produzieren. Nicht nur das Hinsehen selbst hat ein derartiges performatives Potential. Auch das *Zeigen*, der primäre Akt des Kuratierens, ist in seiner Wirkung auf Ausstellungsbesucher spezifisch. Der visuelle Diskurs des Kuratierens ist eine Kombination aus dem Framing von Objekten und dem Ansprechen von Adressatinnen und Adressaten über diese geframten Objekte. Mit anderen Worten ist Kuratieren nie nur eine Frage des Zeigens von anerkannten Kunstwerken oder interessanten Artefakten, sondern ein Diskurs, der aus einer Reihe von performativen Sprechakten besteht, die auf Besucher\_innen einwirken, sie bereichern, ihre Denkprozesse beeinflussen und sie sogar möglicherweise »verletzen« – sie können beleidigend sein. Wegen ihrer scheinbaren, aber irreführenden Objektivität können kuratorische Akte beispielhaft für jede kulturelle Aktivität stehen.<sup>14</sup>

## F: FRAMING – FOLDS

Der Begriff *Framing* hat sich zum erfolgreichen Rivalen von »Kontext« entwickelt. Auf *Kontext*, oder viel-

<sup>14</sup> Zum Ausstellungswesen siehe Annie Coombes/Ruth Philips (Hg.), *Museum Transformations*. Malden/Oxford: Blackwell 2015.

mehr auf die offensichtliche, nicht-begriffliche Art von Daten, die als Kontext bezeichnet werden, beruft man sich häufig bei der Interpretation von kulturellen Artefakten wie Kunstwerken, um ihre Bedeutung sichtbar zu machen. Tatsächlich dient sein Einsatz jedoch dazu, den Unterschied zwischen *Erklären* und *Interpretieren* oder zwischen Herkunft und Artikulation zu verwischen. Wie in jedem interpretativen oder analytischen Vorhaben auch, kommt durch diese Begriffsverwirrung eine Reihe von Vorannahmen zum Tragen, wodurch der Begriff »Kontext« sowohl seine Spezifität als auch seine Grundlage verliert. Die uneingestandene Motivation der Interpretation – eigentlich die analytische Leidenschaft – verstrickt sich in einer Verschmelzung von Ursprung, Ursache und Intention. Diese drei Formen des Anfangs bringen eine Verwirrung von Metaphysik, Logik und Psychologie mit sich, während sie eine ontologische Nostalgie verraten. Diese Nostalgie ist masochistisch, da das erste Feld beinahe vollständig irrelevant, das zweite unerreichbar und das dritte unerforschlich ist. Ich behaupte, dass es für Geisteswissenschaftler\_innen mit interdisziplinären Interessen nach dem Beiseiteschaffen von Verwirrung und Leidenschaft möglich ist, ein wesentlich aufregenderes Projekt zu verfolgen, eine analytische Interpretation, die Paraphrase, Projektion und paradigmatische Einschränkungen vermeidet und eine Praxis der Kulturanalyse eröffnet, die ihre Funktion als kulturelle Vermittlung bekräftigt.

Das zweite Argument für *Framing* lässt sich mit den einfachen Tatsachen der Sprache verdeutlichen. Kontext ist hauptsächlich ein Substantiv, das sich auf

etwas Statisches bezieht. Er ist eine »Sache«, eine Datensammlung, deren Faktizität nicht länger bezweifelt wird, sobald ihre Quellen als verlässlich eingestuft werden. »Daten« bedeutet »Gegebenes«, als würde der Kontext seine eigenen Bedeutungen mitbringen. Das Bedürfnis, diese Daten zu interpretieren, die meist erst anerkannt werden, wenn daran Bedarf besteht, wird zu leicht übersehen. Der Akt des Framing dagegen erzeugt ein *Ereignis*. Diese Verbform, die ebenso wichtig ist wie das Substantiv, das auf ihr Produkt verweist, ist zunächst eine *Aktivität*. Daher wird es von einem oder einer Handelnden vollzogen, der oder die für die eigenen Handlungen verantwortlich, haftbar ist.<sup>15</sup>

In einer Regressionsbewegung, die zumindest im Prinzip unendlich sein kann, ist überdies der Akteur oder die Akteurin des Framing selbst wiederum einem Framing unterworfen. Dadurch wird der Versuch, über die eigenen Framing-Akte Rechenschaft abzulegen, verdoppelt. Zuerst macht man explizit, was man bezüglich des Analyseobjekts zur Anwendung bringt: warum, auf welcher Basis und mit welcher Wirkung. Dann versucht man, über die eigene Position als Gegenstand des Framing Rechenschaft abzulegen, über die »Gesetze«, denen man sich unterwirft. Diese zwei-

<sup>15</sup> Das mögen manche als Belastung empfinden – der Forscher oder die Forscherin könnte Bedingungen ausgesetzt sein, die als Form der Überwachung angesehen werden können –, doch ich behaupte, dass diese Verantwortlichkeit auch befreiend ist. Gar nicht zu sprechen von der wesentlich beängstigenderen, weil »gesetzlosen« Überwachung, die im Namen der methodologischen Offensichtlichkeit oder des Dogmas vor sich geht.

fache Selbstreflexion, scheint es, könnte dabei helfen, sowohl die Probleme eines nicht rekonstruierten Kontextualismus als auch die einer moralischen und naiven Selbstreflexivität nach Art des Habermas von *Erkenntnis und Interesse* (1968) zu lösen.

Das dritte Argument für Framing ist die Berücksichtigung von *Zeit* in Interpretation und Analyse – eine logische Konsequenz des Charakters einer Handlung und des resultierenden Ereignisses. Wie bereits erwähnt verweist »framing« als Verbform auf einen Prozess. Ein Prozess erfordert *Zeit* und erfüllt sie gleichzeitig. Er ist eine Größe von *Sequenz* und *Dauer*. Und wo es *Dauer* gibt, gibt es *Veränderung*; über die *Zeit* entwickeln sich *Unterschiede*. Hier hat die *Geschichte* unausweichlich und wesentlich Anteil an jedem interpretativen oder analytischen Akt. Die Konsequenz aus dieser schlichten Tatsache kann zum Beispiel gezogen werden, indem eine umgekehrte Perspektive auf das historische Denken durchgesetzt wird, die mit und in der Gegenwart anfängt. Das ist eines der Unterscheidungsmerkmale zwischen Kulturanalyse und *Geschichte*, allerdings offensichtlich eines, das keine von beiden aus ihrer gegenseitigen Verstrickung befreit.

Eine wichtige Konsequenz der Tatsache, dass Framing in der *Zeit* verwurzelt ist, ist die instabile Position des *Wissens* selbst. Dies mag den Anschein erwecken, in eine epistemische Aporie zu führen, da das *Wissen* sein festes Fundament verliert. Wie ich jedoch in diesem Kapitel zeigen möchte, kann eine volle Bekräftigung dieser Instabilität auch eine andere Art von Fundament erzeugen, ein sozusagen praktisches Fun-

dament. Das hier behandelte Beispiel beginnt und ender allegorisch mit einer materiellen Praxis. Diese Praxis wiederum reicht in die Kulturanalyse hinein und beansprucht volle Teilhabe an den akademischen Praktiken, deren machtloser Gegenstand sie ansonsten bleiben würde. Hier gerät der Gegenstand, die Inszenierung eines Bildes, unter Druck: Seine Bedeutungen werden vervielfacht, seine materielle Existenz wird als gestört angelegt. Mit anderen Worten, mein Gegenstand wird einem Framing unterworfen. Was beinhaltet das? Kunstwerke einem Framing als Barock zu unterwerfen und in und durch sie Falten (*fold*s) zu sehen, ist eine weitere Wendung in dieser selbstreflexiven Bewegung.

Was bedeutet es für das Betrachten des »Denkens«, das Kunstwerke einbringen, (leibnizische) Begriffe wie »Falte« zu gebrauchen, die die zeitgenössische Philosophie in ihrem Neudenken des Barocks eingeführt hat? Ich möchte beleuchten, auf welche Arten der theoretische Begriff, wie ihn Deleuze vorstellt, die zeitgenössische Kunst historisch beeinflusst. Ich habe diese Frage bereits im Eintrag zum Anachronismus angedeutet, sie unter »Barock« weiter ausgeführt und gehe ihr hier noch weiter nach. Was ich weiter oben einen »barocken Standpunkt« genannt habe, ist tatsächlich eine Auseinandersetzung mit der Falte, die die Subjekt-Objekt-Beziehung miteinander verquickt.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Übersetzt von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Deleuze, dessen Prosa notorisch schwierig ist, kann als barocker Autor gelesen werden, der seine Leser\_innen in die Falten seiner Syntax verstrickt. Betrachten wir etwa diese Beschreibung des Standpunkts: »Wenn der Gegenstand seinen Status gründlich ändert, dann auch das Subjekt. Wir gehen von der Inflexion oder der variablen Krümmung zu den Vektoren der Kurvenkrümmung auf der Seite der Konkavität über.« Und weiter: »Ausgehend von einem Ast der Inflexion bestimmen wir einen Punkt, der nicht mehr derjenige ist, welcher die Inflexion durchläuft, auch nicht der Inflexionspunkt selbst, sondern derjenige, worin sich die Senkrechten der Tangenten in einem Zustand der Variation treffen. Genaugenommen ist es kein Punkt, sondern ein Ort, eine Position, eine Lage, ein »Linienbrennpunkt«, eine Linie aus Linien. Man nennt ihn *Gesichtspunkt*, insoweit er die Variation oder Inflexion repräsentiert.«<sup>17</sup>

Um noch einmal Deleuze zu zitieren, erklärt er – diesmal ziemlich klar –, welche Auswirkungen diese Art von Standpunkt in dieser gegenseitigen Inflexionsbeziehung auf die Betrachter\_innen hat: »Das ist die Grundlage des Perspektivismus. Dieser bedeutet nicht eine Abhängigkeit in Bezug auf ein vorausdefiniertes Subjekt: im Gegenteil wird Subjekt sein, was zum Gesichtspunkt kommt oder vielmehr was im Gesichtspunkt verharrt. Darum verweist die Transformation des Gegenstands auf eine korrelative Transformation des Subjekts ...«<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ebenda, 36 (Schlüsselbegriffe hervorgehoben).

<sup>18</sup> Ebenda.



»Geschichte« wird als Geschichte der sozialen Welt verstanden – die Geschichte der Gegenwart, von deren Blickwinkel aus die Vergangenheit neu betrachtet oder »eingefaltet« wird. Eine in diesem Sinne barocke zeitgenössische Kunst beschäftigt sich auf eine Art und Weise mit Politik, die auf Repräsentation verzichtet und andere Arten erforscht, *als* Kunst politisch zu wirken. Mehrere Aspekte der Falte zeigen dieses politische Potential auf: der unendliche Rückgriff und die Rückkehr der Falte, die Körperlichkeit der Materie und das Hier und Jetzt der zweiten Person. Zeitgenössische Kunst, die diese Aspekte in den Vordergrund rückt, ist nicht zufällig häufig recht »architektonisch«, so als würde sie sich selbst framen. Sie ist eine Kunst, die Gebäude als umhüllend, beschützend und einfaltend fasst. Eine solche Kunst unternimmt eine philosophische Artikulation einer soziopolitischen Position. Kunst in dieser oder jeder anderen Hinsicht zu betrachten, ist eine Art, sie zu *framen*.

#### **G: GAPS – GLUB**

Das erste dieser Wörter ist sehr geläufig, vor allem dank Wolfgang Iser's *Rezeptionsästhetik*. Das zweite wird allerdings vielen neu sein. In beiden Wörtern – das eine Englisch, das andere Arabisch – schwingen Fragen interkultureller Beziehungen mit – zumindest in einigen meiner eigenen Projekte. Daher sind sie für die Kulturanalyse relevant. »Lücken« (*gaps*) sind jene Diskrepanzen, die auftreten, wenn Menschen die Traditionen einer anderen Kultur nachahmen. Für Homi

Bhabha ist eine solche Nachahmung eine Form eines, wenn auch unreflektierten, militant aktivistischen Auftretens. Eine solche kreative Adaptierung hat jedoch einen Nachteil. In einer Reihe von vier Videoarbeiten mit dem Titel *Gaps* aus dem Jahr 2004 bezeichnete das Substantiv die leichten Diskrepanzen – von jeweils Zeit, Gelegenheit, Raum und Dauer –, die ein migrantisches Subjekt verursachte, indem es sich zu sehr um Anpassung bemühte.<sup>19</sup>

Diese Filme stilisieren und reduzieren das Alltagsleben der Figur eines Migranten auf einzelne Handlungen: reisen, Arbeit suchen, in den öffentlichen Raum eingreifen, an seinem Geburtstag Kuchen anbieten, mit einem Blumenstrauß auf der Straße stehen und nach jemandem suchen, dem er überreicht werden kann, vor misstrauischen Städter\_innen weglaufen, die ihn schließlich wahrnehmen und denken, er führe nichts Gutes im Schilde. Dieser Schluss ist das Äquivalent der Schleife, die wieder am Anfang beginnt und endlos Auftritt und Abgehen wiederholt, während sie diese gesellschaftliche Realität mit dem Kollaps des Blicks verschmilzt: das Sehen als Gesehen-Werden.

Durch die Erforschung der Medien, die unser visuelles Bewusstsein geprägt haben, zeigen diese Arbei-

<sup>19</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: W. Fink 2004; Homi K. Bhabha, »Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse«, in ders., *The Location of Culture*, New York: Routledge 1994, 85–92. Trailer und Standbilder der vier im Folgenden vorgestellten Filme sind auf <http://www.mickebal.org/artworks/films/> zu finden.

perbolisch und defensiv zu hypostasieren. In vielen meiner Texte zur Kulturanalyse versuche ich, anhand von Beispielen, doch mit einem verallgemeinerbaren, theoretischen Ziel zu erkunden, ob und wie die negativen Konsequenzen eines solchen vorsichtigen Zugangs – Zensur und Ikonophobie ebenso wie das Verschließen der Augen vor den Gräueln – entschärft werden können, ohne in die oben skizzierten Aneignungsformen zu verfallen. Journalismus ist ein Feld, das sich vorzüglich für eine solche Analyse eignet.<sup>50</sup>

#### **K: KNOWLEDGE – KNOWLEDGEABLE**

Es war immer schon das unhinterfragte Ziel der Forschung, Wissen (*knowledge*) zu produzieren; in den Geisteswissenschaften geht es bei diesem Wissen um die Produkte der menschlichen Kultur. Ich beabsichtige nicht, dieses Ziel in Frage zu stellen. Dennoch kann Kulturanalyse als spezifischer Zugang die Konzeption von Wissen relativieren, auf der es beruht. Zunächst ist kulturelle Produktion ein Prozess, und von diesem Blickwinkel aus bezieht sich das angestrebte Wissen auf diesen Prozess sowie, wenn auch nicht ausschließlich, auf die daraus entstehenden Produkte: die kulturellen Artefakte. Diese werden weniger in ihrer glanzvollen Isolation betrachtet als in der Art, wie sie den kulturellen Moment ansprechen, in

dem sie entstehen, funktionieren und Interesse erregen. Mit anderen Worten sind Kunstwerke und andere semiotische Artefakte wie alle kulturellen Manifestationen gleichermaßen eine Antwort, wie auch auf sie reagiert wird.

In dieser Hinsicht bewandert (*knowledgeable*) zu sein, bedeutet daher nicht länger, im Besitz einer bestimmten Menge von Wissen zu sein, sei es spezialisiert oder weiter gefasst. Es meint vielmehr die Eigenschaft, in der Analyse kultureller Prozesse geübt zu sein. Bewanderte Kulturanalytiker\_innen können bisher nicht gestellte Fragen aufwerfen; oder Ungleichheiten ansprechen, die man für selbstverständlich hält; bisher nicht wahrgenommene Verbindungen zwischen »hohen« und »niedrigen« Kulturen oder zwischen nationalen Kulturen und ihren »Minderheiten« erkunden: mit anderen Worten Fragen stellen, die noch nicht in den Fachbüchern des disziplinären Wissens aufgelistet sind. Dies bringt nicht die Ablehnung von Spezialisierung mit sich, sondern das Ende der Definition von Spezialisierung über Objekte, die nach Nation, Zeit und Stil kategorisiert werden. Stattdessen kann man sich in einem semiotischen Modus spezialisieren, wie (in meinem Fall) dem narrativen; oder in einer Form des Hinterfragens der Selbstverständlichkeiten traditioneller Zugänge zu Wissen. Bewandert zu sein heißt also nicht, dass man eine allwissende Autorität ist, sondern eine grundlegend bescheidene For-

---

<sup>50</sup> Einen Eindruck vom Journalismus erhält man rasch beim Durchblättern der Zeitschrift *Journalism: Theory, Practice and Criticism*. London: Sage.

scherin, immer unwissend, aber darum bemüht, dorthin zu gelangen.<sup>51</sup>

Wissen ist nicht autonom, nicht »ungetrübt« von anderen Feldern. Es hat ethische, politische, historische, narrative, sprachliche, wirtschaftliche, disziplinäre und noch viele andere Aspekte. Nichtsdestotrotz schätzen wir alle die Freiheit, so relativ und illusorisch sie auch ist, Wissen anzustreben, ohne von Überlegungen behindert zu werden, die außerhalb davon stehen. Auch wird Wissen nie erreicht, abgeschlossen. Es ist immer im Werden. Die Kulturanalyse mit ihren spezifischen, konzeptbasierten, interdisziplinären und selbstreflexiven Methoden kann dazu beitragen, Dimensionen des Wissens zu eröffnen, die in anderen Gebieten zu wenig erhellt bleiben könnten. Lassen Sie mich nur ein Beispiel eines Stückchens Wissen-im-Werden anführen, das, obwohl es vor langer Zeit entwickelt wurde, heute weiterhin viel zu bieten hat. Ich beziehe mich auf den Beitrag eines linguistischen Zugangs zum Verständnis der Verbindung zweier Begriffe, mit denen ich mich intensiv beschäftigt habe, Fokalisierung und Blick.

Die linguistische Inspiration kam für mich zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer Person am Rande der strukturalistischen Bewegung, die nie offen über Visualität gesprochen hat: dem französischen

---

<sup>51</sup> Wissen ist ein zu kontroverses Konzept für eine einzige Referenz. Angesichts der Bedeutung der Geschichte in der Kulturanalyse könnte man mit der Diskussion um Hayden White (siehe H) beginnen. Hier konzentriere ich mich auf praktische Fragen des interdisziplinären, konzeptuellen Austauschs.

Linguisten Emile Benveniste. Spätere Entwicklungen in der Linguistik, die einige seiner früheren Formulierungen »obsolet« erschienen ließen, schmälern nicht die Bedeutung des Werks Benvenistes im spezifischen Zusammenhang der Lösung des Problems der partiellen Überlappung zwischen Begriffen. Seine linguistische Theorie eignet sich für interdisziplinäre Grenzüberschreitungen auf eine Art, die die Entwicklung neuer Konzepte und Einsichten ermöglicht. In meiner Diskussion von Blick und Fokalisierung ergänzen von Benveniste inspirierte Einsichten das reiche, mächtige analytische Potential der beiden Begriffe.<sup>52</sup>

Verglichen mit Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Derrida und Deleuze, um eine Reihe bewanderter Männer anzusprechen, ist Benveniste wahrscheinlich der am wenigsten anerkannte unter diesen französischen »Meisterdenkern«, die im letzten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts die Geisteswissenschaften so nachhaltig beeinflusst haben.

Seinen Einfluss anzuerkennen ist Sache von intellektueller Stärke und Konsistenz – nicht zu sprechen von Ethik und historischem Bewusstsein. Seine Arbeit ist nicht nur zentral, um zu verstehen, was Lacan mit Freuds Erbe getan hat, um Derridas Dekonstruktion des Logozentrismus (die Ausrichtung am Inhalt) zu würdigen und den Sinn von Foucaults Definitionen

---

<sup>52</sup> Ich setze das Wort »obsolet« in relativierende Anführungszeichen, weil es ein extrem problematischer Begriff ist. Abhängig von Moden und der Wahrnehmung als »altmodisch« kann der Begriff nicht erklären, was von einer komplexen Idee lebendig bleibt, während sich manches, aber nicht alles als unhaltbar erwiesen hat.

von Episteme und Macht/Wissen zu erfassen. Sein Werk ist auch ein Schlüssel zum Verständnis von Entwicklungen in der analytischen Philosophie, da es über den Begriff der Performanz bis in die Literatur- und Kunsttheorie durchgesickert ist.<sup>53</sup>

Wie bereits im Eintrag D erwähnt, ist *reference* – sowohl als Verb (referenzieren) als auch als Substantiv (Referenz) – der Deixis untergeordnet, der »Ich-Du«-Interaktion, die ein referentielles Ringenspiel bildet.<sup>54</sup> Doch gehörte es nicht zu den *Begriffen* von Benveniste, die entscheidenden Einfluss hatten. Vielmehr ist es eine seiner *Grundideen*: Die Vorstellung, dass Subjektivität, erzeugt durch den Austausch zwischen dem »Ich« und dem »Du«, und nicht »Referenz« das Wesentliche der Sprache ist. Die Implikationen des Vorrangs der »Ich«/»Du«-Interaktion für das Theoretisieren von Begriffen wird deutlich, wenn ich

---

<sup>53</sup> Zum Begriffspaar Macht/Wissen, auf dem mein Interesse an Intersubjektivität jenseits einer formalistischen Methode à la Popper beruht, siehe Gayatri Chakravorty Spivaks Kapitel »More on Power/Knowledge« in *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge 1993, 25–52.

<sup>54</sup> Benveniste schreibt völlig klar und erhellend. Auf Englisch erschien die Sammlung Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, 2 Bde. Coral Gables: University of Miami 1971, auf Deutsch als *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List 1974 und zuletzt *Letzte Vorlesungen: Collège de France 1968 und 1969*, mit einem Vorwort von Julia Kristeva und einem Nachwort von Tzvetan Todorov. Zürich/Berlin: diaphanes 2015. Kaja Silverman ist eine der wenigen Wissenschaftlerinnen, die Benvenistes Erbe ernst genommen haben. Siehe ihr *Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press 1984, und meine Rezension, neu aufgelegt in *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*. Sonoma: Polebridge Press 1994.

diesen Benveniste'schen Gedanken auf zwei Schlüsselbegriffe der visuellen Analyse (einschließlich der Literatur) anwende. Im Fall des Begriffs der Fokalisierung habe ich vorgeschlagen, ihn auf Basis des Benveniste'schen Gedankens abweichend von seiner Anwendung durch Gérard Genette 1972 neu zu konfigurieren.<sup>55</sup>

*Fokalisierung* bezeichnet die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung. Für mich bestand die Bedeutung dieses Begriffs darin, dass ich damit ein Werkzeug gefunden hatte, um – visuellen und narrativen – Inhalt, etwa Bilder in Bewegung, mit Kommunikation zu verbinden. Dadurch konnte ich das subjektkonstituierende Element im Diskurs erklären, auf das ich durch Benvenistes Sprachtheorie gebracht worden war.

Die enormen Implikationen dessen, was meine scheinbar leichten Ergänzungen nach sich zogen, verstand ich zum ersten Mal, als ich eine kritische Einschätzung ihrer jeweiligen Unterschiede und methodischen und politischen Rahmenbedingungen formulierte. Sie erscheinen als viel Lärm um die Randbereiche eines Begriffs, als typischer Fachjargon. Doch die (im formalen Sinne) winzigen Unterschiede bezogen sich auf Probleme wie die blinde Anerkennung von ideologischen Machtstrukturen im Gegensatz zu ihrer kritischen Analyse. Für Genette kann ein Narrativ unfoka-

---

<sup>55</sup> Gérard Genette, »Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch« (aus: *Figures I–III*) und »Neuer Diskurs der Erzählung«, in: ders., *Die Erzählung*. Hg. v. Jochen Vogt. München: UTB 1998.

lisiert und damit »neutral« sein. Für mich ist das nicht möglich, und so zu tun, als sei es das, verschleiert nur die unvermeidliche ideologische Stoßrichtung des Textes. Es sei angemerkt, dass dieser Unterschied selbst innerhalb eines einzigen literarischen Textes bereits einen fundamentalen disziplinären Unterschied zwischen Genettes literarischem Interesse und meinem eigenen Interesse an Kulturanalyse zeigt.

Als es darum ging, zwischen den möglichen Fokalisatoren zu unterscheiden, die für die Beschreibung von Phileas Fogg in Jules Vernes *Reise um die Erde in 80 Tagen* verantwortlich sind, zeigte sich, dass der Unterschied zwischen Genettes »Nullfokalisierung« und meinem Bestehen auf dem Subjekt der Fokalisierung sich auf die Möglichkeit der Überwindung der feststehenden Subjekt-Objekt-Gegenüberstellung bezieht. Der Unterschied offenbarte die Auslöschung und erleichterte das Einbringen von politischen Fragestellungen wie etwa Klasse in die formale oder strukturelle Analyse. Und meine Version der Fokalisierung bot, was vielleicht am wichtigsten ist, die Möglichkeit, einen Text zu analysieren anstatt ihn zu paraphrasieren und grob zu kategorisieren. Das scheint eine Kleinigkeit zu sein, viel Lärm um einen kleinen Unterschied. Doch tatsächlich war diese Einsicht völlig abhängig von der Befürwortung des performativen Begriffs der Bedeutungsproduktion in und durch Subjektivität, den Benveniste eingeführt hatte. Sie bestimmte nicht nur die Interpretation des Begriffs der Fokalisierung, die ich im Folgenden weiter ausgearbeitet habe, sondern auch seine Bedeutung innerhalb des Begriffs des *Framing*.

Dass Benveniste die Priorität der Referenz zugunsten der Deixis untergraben hat, bringt Implikationen mit sich, die über seine selbstgewählte Disziplin hinaus in die weiteren Bereiche der sozialen Interaktion und kulturellen Praxis hineinreichen, die vielfältigen Felder, denen sich die Geisteswissenschaften widmen. Wenn die Verteilung von Subjektpositionen zwischen der (linguistischen) ersten und zweiten Person die Grundlage der Bedeutungsproduktion darstellt, wie ich und viele andere denken, liefert die Repräsentation keinerlei linguistische Grundlage für irgendeine Form von Ungerechtigkeit, Unterdrückung oder Vorherrschaft einer einzelnen Kategorie von Subjekten.

Indem er den Subjekt-Objekt-Gegensatz untergräbt, der durch die Referenz begünstigt wird, untergräbt Benveniste mit einem Streich gleichermaßen die individuelle Autorität wie ihre unzähligen Modelle in kulturellen Texten. Um die Ungerechtigkeiten und Autoritäten zu untersuchen, die unbestreitbar diese Texte strukturieren, ist die Grundlage dieser Positionen und dieser Verteilung weder in der Bedeutung als Produkt der Referenz noch in der Intention des Autors zu suchen. Stattdessen wird Bedeutung durch die Spannung zwischen »Ich« und »Du« erzeugt, die in Bezug auf die auftauchenden Bedeutungen ständig die Plätze tauschen. Weit davon entfernt, aus den Subjekten hervorzugehen, deren linguistische Position sie außerhalb der Kommunikationssituation als eben *sin-*  
*nentleert* postuliert, kommen diese Spannungen zu ihnen, *füllen* sie mit Bedeutung. Diese Befüllung kommt von außen auf sie zu, aus dem kulturellen

Frame, dessen Spannung ihnen die Interaktion erst ermöglicht.

Die enge Zusammengehörigkeit, die zwischen Fokalisierung und Blick erhalten bleibt, ist daher wegen und nicht trotz der Ambiguität des letzteren relevant – der Differenz also zwischen dem Lacan'schen Blick und dem üblicheren Gebrauch, der mit dem Lacan'schen Sehen synonym ist. Der Begriff des Blicks hilft, die ideologische Ladung einer Subjektposition wie die des Fokalisators einzuschätzen. In Vernes Roman ist Passepartout, der Träger des Sehens, der Fokalisator. Er ist der Diener und von Phileas Fogg, seinem Herrn, beeindruckt, weil er sich der Spannung der sozialen Struktur, dem Blick, nicht entziehen kann; die Beschreibung präsentiert genau das. Der Begriff hilft damit zu verstehen, wie Struktur – Phileas' Subjektposition – die Ideologie verrät – die Bindung an die Klasse –, ohne das Subjekt dafür individuell verantwortlich zu machen. Der Begriff kann daher als theoretisches »Medium« (*middle voice*) betrachtet werden.

So können auch der Blick-als-Sehen und der Lacan'sche Blick als visueller Aspekt der kulturellen, symbolischen Ordnung zusammengeführt werden. Wenn der Lacan'sche Blick den Rahmen erzeugt, der Bedeutungsproduktion ermöglicht, muss der instabile Träger des Sehens, der Fokalisator, der mal »Ich« und mal »Du« ist, seine oder ihre Position innerhalb ihrer Begrenzungen verhandeln. Das Subjekt der Semiose lebt damit in einer dynamischen Situation, die weder völlig dem Blick untergeordnet ist, wie eine leicht paranoide Lacan-Interpretation es vertritt, noch die

Freiheit hat, als Herr der Referenz Bedeutungen zu diktieren, als welcher das Subjekt häufig konstruiert wurde. Dies verweist auf die besondere Beziehung zwischen Theorie und Praxis in der Kulturanalyse.

In meiner gesamten Arbeit über die Begriffe Fokalisierung, Subjektivität und Blick ist mir zunächst bewusst geworden, dass Analyse nie die Anwendung eines theoretischen Apparats sein kann, wie es mir in meiner Ausbildung vermittelt wurde. Theorie ist ebenso mobil, Veränderungen unterworfen und in historisch und kulturell diverse Kontexte eingebettet wie die Objekte, auf die sie angewandt werden kann. Deshalb ist Theorie – jede spezifische Theorie, die von einem Schutzwall der Nicht-Bezweifelbarkeit umgeben ist und damit dogmatischen Status erlangt – in sich nicht fähig, in der analytischen Praxis als methodische Richtschnur zu dienen. Dennoch, und zweitens, ist Theorie auch unverzichtbar. Drittens jedoch operiert sie nie für sich alleine; sie ist nicht autonom. Theorie und sorgfältige Analyse sind die einzigen Versuchsgelände einer Praxis, die sowohl Methodologie als auch Relevanz umfasst. Ich behaupte, dass man durch die Praxis einer detaillierten Analyse aus einem theoretischen Blickwinkel dahin gelangt, pauschalen Aussagen und Parteilichkeit ebenso zu widerstehen wie reduzierenden Klassifizierungen um einer angeblichen Objektivität willen.

Statt dieser fatalen Übel, von denen die Kulturwissenschaften ebenso wie traditionelle Disziplinen betroffen sind, wirkt eine sorgfältige Analyse, die von Theorie fundiert, aber nicht beherrscht wird, und in der Begriffe das vorrangige Versuchsgelände sind,

einer Verwechslung von methodologischer Tradition mit Dogmatismus entgegen. Das Hinterfragen von Begriffen, die entweder offensichtlich richtig oder zu fragwürdig erscheinen, um in dieser Form weiter benutzt zu werden, in der Absicht sie zu revidieren statt sie zu verwerfen, erscheint als höchst verantwortungsvolle Tätigkeit für Theoretiker\_innen. Interessanterweise können Begriffe, die angesichts dieser Befragung keinen Deut zu weichen scheinen, sich als wesentlich problematischer erweisen als jene, die das tun. Manche Begriffe werden für so selbstverständlich erachtet und haben eine so allgemeine Bedeutung, dass sie in der tatsächlichen analytischen Praxis nicht weiterhelfen. Hier setzt die Analyse ein. Wie dieses Beispiel für einen konzeptuellen Prozess zeigt, ist also Wissen immer provisorisch, immer im Werden, ist nichts, was man erreichen kann. Es ist ein kollektiver, historischer Prozess. Bewandert zu sein heißt also nicht, Wissen zu »besitzen«, sondern sich kollektiv daran zu beteiligen, Wissen stattfinden zu lassen.

#### L: LOSTNESS – LINEARITY

Die Mehrdeutigkeit des griechischen Verbs *anabasein* – seine doppelte Bedeutung von aufbrechen und wiederkehren – umfasst die gesamte Geschichte jeder einzelnen Person, die sich in einer Situation der »Migration« (*migrancy*) befindet: der zentralen Situation unserer Zeit also, ebenso wie dem Schlüssel zur Auflösung des Substantivs »Kultur« in ein Adjektiv. Eine der drei Bedeutungen von »anabasis«, die Alain

Badiou am Beginn seines Aufsatzes erwähnt, nämlich die erste, »Verlorenheit« (*lostness*; an einem fremden Ort), konstituiert den Beginn der Anabasis als Prozess. Sobald man verloren ist, ist man folglich sich selbst überlassen (Badiou's zweite Bedeutung). Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf den praktischen Aspekt der Einsamkeit der »Verlorenheit«. Man kann in tatsächlicher Migration verloren sein, auf dem Weg an einen unbekanntem Ort fern von Zuhause. Man kann auch in der Welt verloren sein, wenn man die sozialen Bindungen verloren hat, die eine elementare Voraussetzung für das Leben darstellen. Letzteres wäre etwa bei Menschen der Fall, die wir für »wahnsinnig« halten: anders, fremd, entfremdet oder befremdend. Diese Verlorenheit bringt uns die potentiell positive Konsequenz der wurzellosen Existenz in Reichweite, die Migranten und »Wahnsinnigen« gemeinsam ist.<sup>56</sup>

Diese Perspektive eines Potentials ist wichtig, um uns aus dem Viktimisierungsdiskurs zu lösen – eine politische Sackgasse, die Menschen in »Verlorenheit« nur entmündigt. In einer Situation zu sein ist ein Fall im Medium. Dieses Potential besteht aus dem Bedürfnis und der Fähigkeit, eine spezifische Fertigkeit zu entwickeln: eine »Straßengewandtheit« oder vielmehr »Migrationsgewandtheit«. In dieser dritten Bedeutung arbeitet Badiou dieses Potential hinsichtlich der Freiheit aus: die freie Erfindung einer Wanderungsbewegung, die »eine Heimkehr erst gewesen sein

<sup>56</sup> Alain Badiou, »Anabasis«, in: *Das Jahrhundert*. Zürich/Berlin: diaphanes 2006, 103–121.

rieren soll. Die Banalität dieser Belohnungen kann nicht verbergen, dass die Spannung besteht und, soweit es mich betrifft, auch entscheidend ist. Doch Protokoll oder Gebot sind die Kehrseite dieser anderen Bedeutung der *arché* des Archivs, der Anfang. Auf der Suche nach einem Neubeginn werden wir auf die Gebote der Regel zurückgeworfen.<sup>89</sup>

Apropos Rückkehr. In dem Augenblick, in dem ich diesen Eintrag (um)schreibe, wiederholt sich die Geschichte in Form der Besetzung des Maagdenhuis, der Verwaltungszentrale der Universität von Amsterdam. 1969, als es im Kielwasser der Revolten in Paris zum ersten Mal besetzt wurde, war ich an den aktivistischen Ereignissen aktiv beteiligt. Seit damals ist das Gebäude nicht weniger als zehn Mal besetzt worden. Unter den vielen und in mancher Weise wirren Gründen für den Protest ist die Rückkehr dieser Trennung zwischen Lehre und Forschung. In der angesehenen kulturtheoretischen Zeitschrift *Critical Inquiry* wurde eine unerbittliche Geschichte und Kritik an der systematischen Zerstörung der Forschung durch das sogenannte NPM, New Public Management, auf der ganzen Welt publiziert. Der Publikationsort ist bereits an sich signifikant und verweist auf die zutiefst proble-

---

<sup>89</sup> Die Formulierung der letzten Sätze verweist auf Derridas Buch *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose 1997. Ein brillantes Buch über das Archiv als künstlerisches Medium ist Ernst van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books 2014. Dieses Buch ist theoretisch prägnant und bietet eine Fülle an Analysen moderner und zeitgenössischer Kunst.

matische Phase, in der sich die Forschung heute befindet. Und dieser Ausdruck, der die Rückkehr zu einer Art von vorkapitalistischem »Liberalismus« von 1776 heraufbeschwört, also vom Vorabend der Industriellen Revolution und der Entwicklung des Kapitalismus, und mit einer »hippen« Wende von Neuheit im Präfix »Neo« von uns allen aufgenommen worden ist, dient sicherlich nur dazu, die unangenehmen Assoziationen des Kapitalismus loszuwerden. Aber was ist letztlich ein Name?<sup>90</sup>

## S: SERENDIPITY – SUBJECTIVITY

Manchmal steht das Glück der Kulturanalytikerin bei. Bevor ich je etwas über Kunst geschrieben hatte, fragte ich einmal den Aufseher in der National Gallery in Washington D.C. nach einem Rembrandt-Gemälde, das nicht in der Galerie hing. Dank der effizienten und großzügigen Hilfe des Kurators Arthur Wheelock wurde ich am nächsten Morgen in die Werkstatt geführt, in der das Gemälde gereinigt wurde. Dann geschah etwas, wovon ich behaupten würde, dass es zur Ordnung der Forschung gehört: Als der Stoff, mit dem das Gemälde abgedeckt war,

---

<sup>90</sup> Chris Lorentz, »If You're So Smart, Why Are You Under Surveillance? Universities, Neoliberalism, and New Public Management.«, in: *Critical Inquiry* 38 (Spring 2012), 599–629; Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Introduction by Alan B. Krueger, edited, with notes and marginal summary by Edwin Cannan. New York: Bantam Dell Publishing 2003 [1776].



plötzlich entfernt wurde, sah ich tatsächlich, wie sich der Kopf der Lucretia bewegte. So unentbehrlich die Erfahrung und die Vorstellung war, konnte ich erst sinnvoll über das Gemälde als solches schreiben, als ich begründen konnte, warum ich diese Vision – dass ich die Konturen *sehen* konnte, anstatt Geschichten darüber zu erfinden – gehabt hatte. So wurde das Gefühl des Sehens zum grundlegenden Moment der Forschung.<sup>91</sup>



Doch das Gefühl verflüchtigte sich nie. Und seit damals verstehe ich jedes Mal, wenn ich dieses Gemälde sehe, auch vor Kurzem erst mehrere Male, jetzt, wo es für die Ausstellung *Der späte Rembrandt* im Rijksmuseum in Amsterdam ist, wieder, wie seine »Handlungsfähigkeit« (*agency*) in diesem schräg hängenden Ohring liegt. Dieses seltsame, ungereimte Detail ist in

<sup>91</sup> Für eine eingehende Analyse des Gemäldes auf Basis dieses Zufalls, siehe mein Buch *Reading »Rembrandt«: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press 1991.

einem statischen Bild ein Zeichen für Bewegung. Die Konsequenz daraus, die Bewegung zu sehen, ist, dass ich als Betrachterin mit meinem eigenen Unbehagen konfrontiert werde, Zeugin von Lucretias Bedrängnis zu sein. Darin begegnen sich zwei Subjektivitäten – nicht ein Subjekt (die Analytikerin) und ein Objekt (das Gemälde). Ich lernte, dass das Objekt sprechen kann, widersprechen kann, und daher als Subjekt in einem Dialog betrachtet werden muss. Dadurch erhält der Begriff der »Intersubjektivität« neue Bedeutung. War das Forschung oder ein glücklicher Zufall (*serendipity*<sup>92</sup>)? Natürlich geschah es in einer Art Archiv. Es handelte sich nicht um ein besonders akribisches Beispiel von Forschung – und doch, in der Galerie, wo kein Stoff das Gemälde abgedeckt hätte und dann entfernt worden wäre, hätte es nicht passieren können.

»Serendipity« ist ein seltsam geheimnisvolles Wort. Als ich nachschlug, schienen alle Synonyme falsch: Zufall, Schicksal, Fügung, Karma, Vorsehung, Glück, Kismet (der Wille Allahs). All diese Synonyme, oder vielmehr, angesichts dessen, wie annähernd sie sind, Parasyonyme, implizieren eine Weltsicht, eine religiöse oder säkulare Überzeugung oder eine andere Form der metaphysischen Vorstellung. Wie das bei Metaphysik und Religion so ist, implizieren sie alle, dass das Subjekt – der Künstler, die Künstlerin oder

<sup>92</sup> *Serendipity* bezeichnet mehr als einen glücklichen Zufall, die Entdeckung von etwas nicht Gesuchtem, das sich im Nachhinein als glückliche Fügung erweist; da »Serendipität« jedoch im Deutschen nicht eingeführt ist, behelfe ich mich hier mit der gewählten Formulierung. Die folgenden Ausführungen von Mieke Bal tragen zur weiteren Begriffsklärung bei [Anm. d. Ü.].

jemand im Publikum – machtlos ist und nichts mit dem Geschehen zu tun hat.

Als ich eine Definition nachschlug, bekam ich jedoch etwas wesentlich Präziseres, Pragmatischeres, das Subjektivität mit einschließt: »eine natürliche Gabe, zufällig nützliche Entdeckungen zu machen«. Die Elemente dieser Definition – »Gabe«, »natürlich«, »machen«, »nützlich«, »Entdeckung« und »zufällig« – sind allesamt aussagekräftige Wörter, die für ein Verständnis dessen, was in der Forschung geschieht, wenn sie plötzlich unerwartete Ergebnisse zeitigt, höchst relevant sind. Eine Gabe betrifft das Subjekt, wird jedoch, wie das Wort sagt, diesem Subjekt »gegeben«: ein Talent, etwas, das nicht Ergebnis eines persönlichen Verdiensts und dennoch für diese Person einzigartig ist, die diese Gabe »nützlich machen« kann, selbst wenn sie durch Zufall entdeckt wurde. »Machen« impliziert eine willentliche, zweckgerichtete Handlung, die, wenn es als transitives Verb verwendet wird, ein Objekt bedingt, während es als Kopula eine Eigenschaft des Objekts ins Leben ruft. »Nützlich« bezieht sich auf etwas, das über das Selbst hinaus gut ist; vielleicht eine gemeinsame Nutzbarkeit. Das erinnert an das Problem der Relevanz der Fragen. Die Gabe als Talent ist »natürlich«. Die Entdeckung selbst ist zufällig. Dadurch wird die Macht des begabten Subjekts relativiert. Gleichzeitig bezeichnet es diese Person als offen dafür, Dinge zu bemerken, die ihr erscheinen.

So beschreibt der Begriff das betrachtete Kunstwerk ebenso wie die Begegnung damit. Wenn ich einem derartigen Wort Sinn verleihen will, muss ich

die beiden zusammen nehmen. *Serendipity* ist also etwas, das zufällig geschehen ist, es sind jedoch der Analytiker oder die Analytikerin, die es mit ihrem »natürlichen« Talent nutzbar machen. Wenn ich diese Wörter mit den Objekten zusammenführe, die ich untersuche, bemerke ich, dass ich eine Reihe von philosophischen Ideen erneut untersuchen möchte, derer, wie ich behaupte, ein Kunstwerk sich annehmen kann, sie untersuchen kann, als wären sie auch zufällig gemachte Entdeckungen, die uns später in veränderter Form zurückgegeben werden: konkretisiert, verändert, ästhetisch und nutzbar gemacht. Genau das kann Kulturanalyse erreichen.<sup>93</sup>

Dieses Ereignis relativiert den Status der Studienobjekte in der Kulturanalyse. Gewöhnlich nennen wir die genaue Analyse einzelner Objekte »Fallstudien«. Ein Begriff, der mir nützlicher erscheint, um die Art von Begegnung zu verstehen, die ich eben beschrieben habe, und davon zu profitieren, ist das berühmte »theoretische Objekt« des französischen Kunsthistorikers Hubert Damisch. Anstelle des Ausdrucks »Fallstudie«, der durch Beispielhaftigkeit und Reichweite zu stark gefärbt und der außerdem paradoxerweise durch Verallgemeinerungen entstellt ist, neige ich eher dazu, den alternativen, ebenso überdehnten, aber spezifischeren Begriff »theoretisches Objekt« zu benutzen. Wie Hubert Damisch in einem Interview mit Bois erklärt,

---

<sup>93</sup> Zur Subjektivität siehe Kaja Silverman. *The Subject of Semiotics*.

... zwingt [ein theoretisches Objekt] dazu, Theorie zu betreiben, aber gibt Ihnen auch die Mittel, es zu tun. Wenn Sie es also auf theoretischer Ebene akzeptieren, wird es um sich Effekte produzieren ... [und] zwingt uns, uns zu fragen, was Theorie ist. Es wird theoretisch formuliert: es produziert Theorie; und es macht eine Reflexion über Theorie notwendig.<sup>94</sup>

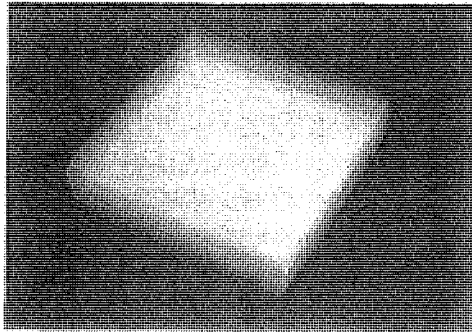
In der dynamischen Beziehung zwischen den Arbeiten als Objekten, ihren Betrachterinnen und Betrachtern und der Zeit, in der diese aufeinandertreffen, begleitet von der gesellschaftlichen Energie, die beide umgibt, entsteht ein überzeugender kollektiver Denkprozess. Damischs Begriff des theoretischen Objekts scheint manchmal zu suggerieren, es handle sich um Objekte, um die Theorien produziert wurden. Zu anderen Gelegenheiten, wie im hier zitierten Interview, schreibt er dem Kunstwerk die Fähigkeit zu, zum Denken zu motivieren, zu verleiten, ja sogar dazu zu nötigen. Ich möchte anregen, den Begriff in diesem Sinne aufzugreifen. So können wir das Objekt ermächtigen und die empirische Forderung vermeiden, repräsentative Beispiele zu behandeln, bevor wir Schlüsse ziehen.

Die Entdeckungen, die in den Begegnungen von Kulturanalystikerinnen und Kulturanalysten mit Artefakten gemacht werden, diese »Happenings«, sind nie objektive, dauerhafte, greifbare »Dinge«. Obwohl die Bewegung von Lucretias Ohrring beim letzten Mal, als ich nachgesehen habe, noch immer da war, können wir ihre Existenz sogar anzweifeln, solange

<sup>94</sup> Yve-Alain Bois et al., »A Conversation with Hubert Damisch«, in: *October* 85 (Sommer 1998), 3–17; hier 8.

Betrachterinnen und Betrachter sie nicht sehen. Stattdessen sind die Rohmaterialien dessen, was wir aufgrund der »Zufälle« der *serendipity* finden, vergängliche, flüchtige, momentane Begebenheiten. *Sie schweben zwischen Ding und Ereignis*. Laut dieser Aussage, die auf Austins Bemerkung über das Feuer anspielt, sollten sie (Sprech)Akte sein. Dieses Schweben der halben Ereignishaftigkeit ist das Rohmaterial, aus dem *serendipity* besteht. Das Halb-Ding ist das, was der Künstler oder die Analytikerin entdeckt; der Zufall ist das Happening, das Ereignis. *Der sich bewegende Ohrring* – ist er ein Ding oder ein Ereignis?

Durch *serendipity* entdeckte die belgische Künstlerin Ann Veronica Janssens, dass Luft zu einem Ding gemacht werden kann, so fragil und durchlässig es auch ist. Sie betrachtete sie und sah, wie sie sich vor ihren Augen veränderte. Das luftgemachte Ding formulierte seine Bedingung der völligen Achtsamkeit aus Respekt vor seiner (Un)Substanz, die darin besteht, davonzufliegen. Es ist Luft – im kleinsten, leichtesten bisschen Stoff eingefangen, der es ermöglicht, es zu halten. Doch wenn man mehr tut, als es auf der Hand liegen zu lassen, wobei Hand und Luftscheibe sich kaum berühren und gleich fragil sind; wenn man es auch nur berührt, zerfällt es und verschwindet. Diese Fragilität regt uns zu einer Veränderung unserer Vorstellung von »wertvoll« an, die traditionell auf Kunst zutrifft. Ich beschreibe hier ihre Arbeit mit dem Titel *Aerogel* aus dem Jahr 2000.



*Aerogel, Ann Veronica Janssens, 2003.  
(Foto © Guillaume Bleret)*

Diese Arbeit basiert auf der Idee des »objet trouvé«, unterscheidet sich jedoch von dieser Tradition nach Duchamp. Zwar wurde *Aerogel* gefunden, wie die verlorenen Objekte wie Urinale oder Fahrradreifen, und hat dadurch Anteil an der Verlagerung von »schön« zu »Kunst«. Janssens' Entscheidung, Fahrradreifen umzuarbeiten, wie sie es für ihre Ausstellung in der Neuen Galerie in Berlin 2002 tat, zeugt übrigens für ihre Einordnung in diese Tradition. Doch *Aerogel* wurde nie auch nur als Gegenstand erzeugt; es war von Anfang an kein Gegenstand, wie sollte es da »gefunden« werden? Zudem ist es ein Versuch, »nichts« auszustellen. In dieser Funktion erhält die Idee des Minimalismus neue Bedeutung.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Zu Duchamp und der Tradition, die er einleitete und aus der er kam, siehe Thierry de Duves grundlegende Studie *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press 1996. Eine Warnung vor einem

Aerogel ist das leichteste Material, das der Mensch je hergestellt hat. Es wiegt fast nichts, besteht aus 99,5 bis 99,9% Luft. Seine Leichtigkeit wirkt sich auf alle Aspekte seiner Existenz aus. Es ist durchsichtig und sieht ein bisschen aus wie Wolken oder Dunst – von außen gesehen. Fast gewichtslos, kann es das 1500fache seines eigenen Gewichts tragen und bis zu minus 270 Grad Celsius isolieren. Durch seine extreme Porosität wird es als Objekt oder Ding äußerst fragil; seine vorläufige Form ist zufällig und es kann jederzeit zerfallen. Materialität und Objekthaftigkeit stehen in heftiger Spannung.

Bisher habe ich das Material beschrieben, das im Flugzeugbau verwendet wird. Nun zu seiner Beschreibung als Kunstwerk. Ein Stück Aerogel ist leicht bläulich oder gelblich und erinnert an Licht, das die Atmosphäre durchquert. Mehr als an natürliches Licht zu *erinnern*, hat es daran teil; seine Färbung funktioniert auf genau dieselbe Art. In diesem Sinne ist es mit Luft identisch. Aerogel ist aus demselben Grund blau wie der Himmel, dank der winzigen Partikel seiner materiellen Substanz, die bläuliches Licht streuen. Doch sieht man eine äußere Lichtquelle durch Aerogel hindurch, nimmt es die Farben von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang an. Es ist zwar Teil des natürlichen Lichts, aber dennoch radikaler. Es ist also gleichzeitig eine Synekdoche, eine Metapher von und eine Anspie-

zu verallgemeinerten Gebrauch des Begriffs »Minimalismus«, den Janssens Arbeit »berührt«, ohne dieser Bewegung anzugehören, siehe Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Robert Morris*. San Sebastián: Nerea 2010.

lung auf etwas so Einfaches, Offensichtliches und Unentbehrliches wie Luft.<sup>96</sup>

Als theoretisches Objekt ist *Aerogel* genauso vielfach radikal wie es seine eigene Gegenständlichkeit in Frage stellt. Da es schwerfällt, mit Sicherheit zu sagen, was wir sehen, stellt es unsere visuelle Selbstsicherheit in Frage und bereichert damit unsere visuelle Erfahrung. Radikaler als alle diese Eigenschaften ist die Tatsache, dass das Ding, das wir sehen, nicht von der Künstlerin hergestellt worden ist. Es liegt einfach in einem Glasbehälter, der seine extrem fragile Existenz schützt, weil Janssens vorschlägt (*pro-poses*), dass wir es ansehen. Sie präsentiert es, damit wir es ansehen; das, und kaum etwas anderes, ist das Kunstwerk.

Weit davon entfernt, es gemacht zu haben, hat sie es kaum berührt, denn seine Fragilität gebietet Respekt. Doch dieses kleine Objekt funktioniert mit einer atemberaubenden Schönheit und bietet eine starke Seherfahrung, während es uns im gleichen Zug dazu zwingt, das Sehen zu »theoretisieren«. Dieses Minus-Objekt, dieses Un-Ding, dem alle Merkmale fester Materie wie Form, Farbe, feste Dimensionen und Dauer fehlen, ist in diesem Sinne ein klassisches *abstraktes* Objekt. Da es dreidimensional ist, kann es als Skulptur gelten, doch es war nicht mehr als ein beliebiges Ding – bis Janssens entschieden hat, es auszustellen. Um es kurz zu sagen, theoretisiert es das frag-

---

<sup>96</sup> Eine ausführlichere Analyse dieser und anderer Arbeiten von Janssens bietet mein Buch *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London: Bloomsbury 2013.

würdige Wesen dessen, was wir als Objekte betrachten.

Die Wendung »zwischen Ding und Ereignis schweben« hat eine Geschichte. Wie oben erwähnt, bezieht sie sich auf den, zumindest in der Kunst, möglicherweise erfolgreichsten Begriff der Sprechakttheorie. Sie wurde benutzt, um Sprechakte zu beschreiben – besser bekannt unter dem Begriff, der auf die Konsequenzen von Sprechakten verweist: Performativität. Dank dieser tönenden Wendung ist Feuer zur Metapher für einen Sprechakt geworden. Etwas, das in der alltäglichen Zirkulation von Wörtern zwischen Menschen gesagt wird, bedeutet, wie Feuer, nicht nur etwas, sondern bewirkt etwas: Es hat eine Konsequenz, und sei es die einfache Konsequenz, dass die Gesprächspartnerin nun die Bedeutung weiß, die sie vorher nicht wusste. Doch der Vergleich von Sprechakten und Feuer ist nicht so unschuldig. Er verweist auf die potentiell enorme Konsequenz der Begebenheit.

Feuer kann zerstören, reinigen, das Kochen ermöglichen, uns wärmen und uns sogar töten. Durch dieses Potential ist Feuer (und sind Sprechakte) manchmal unschuldig, klein und ephemer, und in anderen Fällen gefährlich, schädlich, heiter oder hat sonstige Folgen. Wie viele Sprechakttheoretiker\_innen festgestellt haben, kann man mit Wörtern Krieg erklären, jemanden heiraten, jemanden opfern, Menschen beleidigen und damit ihre Identität verletzen; man kann einen Menschen oder ein ganzes Volk zum Tod verurteilen; und man kann der Alltagserfahrung, die das Leben von Menschen gestaltet, ein kleines, flüch-

tiges Element hinzufügen. Bisher habe ich die Sprechakttheorie erwähnt, um weiterzuentwickeln, wie Janssens' Arbeit mit *serendipity* die Betrachterin bewegt, insbesondere, indem sie zum deiktischen Sehen verführt. Das, was dieses fragwürdige Objekt theoretisiert, können wir das Wesen von Kunst-Akten nennen. Genauso, wie den Ohrring von Lucretia.

### T: TRAUMA - TIME

In Bezug auf Chaplins *Modern Times* habe ich oben die Feinheiten von Gedächtnis und Erinnerung ausgelotet. Gedächtnis bzw. Erinnerung sind nur in Bezug auf Erfahrung möglich. Im Gefolge globaler Katastrophen wurde oft Trauma als die Unfähigkeit definiert, zu erleben und damit sich zu erinnern. Das macht viele Menschen wahnsinnig. Warum werden Menschen wegen des Mangels an Erinnerungen wahnsinnig? Das Grauen bestimmter Ereignisse ist zu enorm oder tief, um erlebt und damit erinnert zu werden. Das Ereignis wird gespeichert, aber nicht eingeordnet; es treibt im Unbewussten des Betroffenen herum, kann aber weder erzählt noch, eben aus diesem Grund, erinnert werden. Das Unbewusste ist kein Archiv: es ist ein unordentlicher Speicherraum. Maschinengenerierte Abrufe, wie Bilder und Dokumente, helfen nicht; sie können traumatisierte Subjekte nicht an die Erfahrung binden, die sie von Vornherein nie gemacht haben. Das ist der Grund für das oft behauptete Versagen von Dokumentation, dass diese eben nicht wiederherstellen kann, was »wirklich« gesche-

hen ist; in gleicher Weise könnte vom Versagen der Forschung als Wissensaneignung gesprochen werden.<sup>97</sup>

Es kommt vor, dass Menschen so extreme Gewalt durchmachen, dass sie sie nicht richtig erleben können. In der Folge sind sie durch die Speicherung der Gewalt in ihrem Geist-Körper belastet. Eine derartige Speicherung kommt wieder an die Oberfläche, überfällt und bedroht das Subjekt, das die Erinnerung (*recall*) nicht kontrollieren kann. Das zeigt, dass Trauma tatsächlich von der Erfahrung abgehoben ist, und dass traumatische Erinnerung eine Maschine ist. Der Körper der Figur von Chaplin wird zu einer solchen Maschine. Er erzählt, dass es Maschinen waren, die sein deviantes Verhalten verursacht haben. Doch das ist keine Erinnerung. Nur in einer gleichwertigen, anerkennenden und solidarischen Beziehung kann eine solche Maschine Erinnerung erzeugen.

Der Wahnsinn aufgrund traumatischer Handlungsunfähigkeit kann in eine Gedächtnismaschine verwandelt werden. Die Therapeutin kann das nicht; der wahnsinnige Patient muss zu seiner Handlungsfähigkeit zurückgeführt, zum Subjekt seiner Erfahrung werden, so schmerzhaft das sein mag, so dass Erinnerung erzeugt und der automatische, maschinenhafte Aufruf verworfen werden kann. Nur dann kann

---

<sup>97</sup> Eine außergewöhnlich klare Diskussion von Trauma findet sich in Ernst van Alphen, »Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, Trauma«, in: Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (Hg.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University of New England Press 1999, 24–38.

## U: UNITY – UNIQUE

Beide, Einheit (*unity*) und Einzigartigkeit (*uniqueness*), sind nach Standardkonzeptionen dessen, was ästhetische Wirkung verursacht, Kennzeichen »großer Kunst«. Ein uneinheitliches Kunstwerk wird häufig dafür kritisiert; ja, ihm wird sogar die Zuordnung entzogen, es wird aus dem Kanon der großen Kunst entfernt. In Diskussionen über das Korpus der Gemälde von Rembrandt zum Beispiel führt der Mangel an einheitlichem Stil die Expert\_innen zur Entscheidung, dass ein Werk wie *Der polnische Reiter* (1655) nur teilweise »ein Rembrandt« ist. Das Gesicht mag dem Stil des Meisters entsprechen, doch nicht der Stiefel des Mannes. In *Bathseba im Bade* (1654) im Louvre erscheint das rechte Bein der sitzenden Frau verzerrt. Es muss daher später hinzugefügt worden sein. Und richtig, dieses Bein sieht seltsam aus. Es ist über das linke Bein geschlagen und ist daher dem Betrachter zugewandt. Der Fuß ist jedoch weggedreht, in Richtung der Bedienerin, die wiederum für die andere Gestalt in der Geschichte steht, den Voyeur David. Ich hatte den Eindruck, diese vermeintliche Verzerrung habe etwas Gewitztes; gewitzt auf Rembrandts Art, mit einem Augenzwinkern. Ich interpretiere sie als Zeichen, dass der Künstler zwei Genres der Malerei kombiniert, ohne sie nahtlos zu integrieren: Narrativ und Darstellung. Daher ist auch die voyeuristische Position gleichmäßig auf den diegetischen Spanner auf dem Dach und den Betrachter in der Galerie aufgeteilt, der ebenso voyeuristisch die nackte Frau ansieht, die selbst nicht zurückschauen kann.

In dieser Interpretation ist das Gemälde in seinem Mangel an Vereinheitlichung einzigartig, der ihm wiederum kritische Geschlossenheit verleiht. Auch in anderen Werken macht Rembrandt solche visuellen Spielereien. Paradoxerweise könnte man sogar sagen, dass das Aufbrechen (*disunify*) das einheitliche Kennzeichen seines Werks ist. Doch dabei reagiert er auf kulturelle Gewohnheiten – etwa das Ausschlichten mythischer Geschichten für die Produktion halbpor-nographischer Darstellungen. Diese Bedarfsorientierung der Werke macht es unmöglich, sie einzigartig zu nennen. Vielmehr sind sie von der Kultur durchdrungen, aus der sie entstanden sind, auf die sie jedoch auch kritisch reagieren. Solche Werke einzigartig zu nennen, würde sie ihrer kulturellen Schlagkraft und ihrer kommunikativen Macht berauben.<sup>101</sup>

Einheit und Einzigartigkeit scheinen keinen Bezug zueinander zu haben, doch das trifft nicht zu. Das ist ein gutes Beispiel, wie konzeptuelle Arbeit an den Begriffen, die das Verständnis für das Kunstwerk fördern, und Analysearbeit, bei der das Artefakt zum Sprechen gebracht wird, einander unterstützen und helfen können. Beide Begriffe beruhen auf einem tief verwurzelten und daher kaum bemerkbaren Individualismus: Die Einheit des Individuums und seine Einzigartigkeit garantieren die absolute Individualität. Und die Vorrangstellung dieser Individualität kennzeichnet wiederum die Schwierigkeit eines politischen

---

<sup>101</sup> Mehr zu diesem Gemälde vgl. Mieke Bal, *Reading »Rembrandt«: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press 1991.

Denkens, das nicht in Parteilichkeit und Schlagworte verfällt. Die Politologin Chantal Mouffe schreibt in ihrer Darstellung der beiden antagonistischen Bereiche der Politik und des Politischen in Bezug auf ein echtes Konfliktfeld in aktuellen Gesellschaften:

*... für die herrschende Tendenz im liberalen Denken [ist] ein rationalistischer und individualistischer Ansatz charakteristisch, der kollektive Identitäten nicht anerkennt. Diese Form von Liberalismus ist nicht in der Lage, die pluralistische Natur der Welt des Sozialen, samt den Konflikten, die zum Pluralismus gehören – Konflikten, für die es niemals eine rationale Lösung geben kann –, angemessen zu begreifen.<sup>102</sup>*

Paradoxerweise kann sich also der Individualismus, der die Vielfalt zum Ausgangspunkt nimmt, nicht mit der tatsächlichen pluralen Natur der sozialen Welt auseinandersetzen. Die Hypostase der individuellen Freiheit ist in Wirklichkeit eine starke Einschränkung der Vielfalt. Die Unterdrückung von Gruppenidentitäten im Namen des Individuums legt eine bequeme Rutsche vom Individualismus zum Konsens oder schlimmstenfalls zur Diktatur.

Die Vorherrschaft des Individualismus hatte es schwierig gemacht, über den binären Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen hinaus zu denken. Zwischen der Skylla des Besonderen einerseits und der Charybdis des Allgemeinen mit ihrer Auslöschung von Spezifität andererseits schlage ich

---

<sup>102</sup> Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 17.

den Begriff »Singularität« vor. Ich halte diesen Begriff für äußerst geeignet, Elemente der Vielfalt verantwortungsvoll zu erklären, ohne dabei Gruppenidentitäten auszulöschen oder hyperbolisch und defensiv zu hypostasieren. Meinem Verständnis nach steht Singularität zu Allgemeinheit in einem gegensätzlichen Verhältnis; dies dient dazu, die streng irreduziblen Unterschiede zwischen Menschen und dem, was ihnen zustößt, anzuerkennen und in den Blick zu nehmen. Gleichzeitig lässt sich diese Unverwechselbarkeit nicht auf anekdotische Informationen reduzieren. Vielmehr ist das Singuläre das, was den Unterschied bewahrt, ohne ihn in den (verallgemeinerbaren) Grund einer Gruppenidentität zu verwandeln. Singularität erlaubt dort ein aktives Leben des Politischen, wo das Besondere/Singuläre zum Schweigen gebracht und das Allgemeine sich als irrelevant herausstellen würde.<sup>103</sup> Mit Konflikten zu arbeiten ist notwendig, nicht, um sie auf Kosten der Pluralität auszumerzen, sondern um Feinde zu Widersachern zu machen, argumentiert Mouffe. Ersteres, die Vorstellung des Feindes, unterscheidet scharf zwischen einem Uns und den Anderen, denen dadurch die Rolle eines Feindes zukommt, der wütend bekämpft werden muss, womit keine Notwendigkeit besteht, den Konflikt zu bewältigen; die Vorstellung des Widersachers dagegen akzeptiert der-

---

<sup>103</sup> Der Begriff der Singularität wird hauptsächlich in der Philosophie diskutiert. Die Unterscheidung zwischen Partikularität/dem Besonderen und Singularität, die ich hier vorschlage, spielt dort keine besondere Rolle, und die beiden Begriffe werden häufig synonym gebraucht. Siehe zum Beispiel Alain Badiou, *Über Metapolitik*. Zürich/Berlin: diaphanes 2003, z.B. 37.



artige Unterscheidungen zwischen Gruppen, anerkennt aber noch die Legitimität des Anderen – des Widersachers, mit dem eine Debatte geführt wird. Dadurch wird aus »denen« ein »du« – ein Anderer, dem man sich stellen muss, mit dem Diskussion und Meinungsverschiedenheit möglich sind, und in Bezug auf den die Hoffnung, diese »méssentente« könnte eines Tages beigelegt werden, nie ganz aufgegeben wird. Hier wird noch einmal die Relevanz der linguistischen Theorie von Benveniste deutlich.

Um von der Theorie wieder auf die Kunst zu kommen, möchte ich die indische Künstlerin Nalini Malani ansprechen. Am bekanntesten ist sie für ihre Schattenspiele und ihre Arbeit *In Search of Vanished Blood* ist so einheitlich, dass es einige Mühe kostet, die verschiedenen Teile in ihren Verbindungen aufzuspüren. Denn Verbindungen bestehen. Hier kann ich nur einige wenige Bemerkungen zum Soundtrack machen, der eine akustische Umgebung für ihre transparenten Zylinder und Videoprojektionen schafft. *In Search of Vanished Blood* beginnt mit einem abstrakten Geräusch, das weder beruhigend noch bedrohlich ist. Hier handelt es sich nicht um illustrierende Musik, sondern, so schwierig es ist, sich so etwas vorzustellen, um eine eigenständige Tonerzählung. Es ist schwer in Worte zu fassen, was das bedeutet; das scheint der Sinn zu sein. Geräusche, denen wir keine Bedeutung verleihen können, werden bedeutungsvoll, sobald wir die Worte »This is Cassandra speaking« hören, die Malanis Stimme nach mehr als einer Minute spricht.

Der Name Cassandra evoziert die Frau aus der griechischen Mythologie, deren Prophezeiung der bevorstehenden Katastrophe nicht gehört werden konnte. Der Kassandramythos, der vor allem aus der Tragödie *Agamemnon* aus der Aischylos-Trilogie *Oresteia* bekannt ist, wurde in Christa Wolfs Roman *Kassandra* aus dem Jahr 1983 auf die Gegenwart umgelegt. In der festen Gewohnheit, das Opfer zu beschuldigen und den Boten zu töten, wurde sie ermordet, als sie sich weigerte zu schweigen. Mit der Antwort »In the heart of darkness« fährt eine verzerrte Stimme fort, die durch eine asynchrone Aufnahme pluralisiert ist; eine Stimme, die von ihrem eigenen Schatten begleitet wird. Die Formulierung »in the heart of darkness« zitiert den Titel von Joseph Conrads Roman von 1899 und fügt die räumliche Positionierung »in« hinzu, die so verstanden werden kann: »Afrika einschließlich Conrads Kurtz' »das Grauen! das Grauen!« ist hier (in Indien, in diesem Ausstellungsraum in Kassel). Was die Stimme sagt, ein wenig schwer zu verstehen, wird noch trostloser.

Dann übernimmt wieder die abstrakte Tonspur, doch dank der Erinnerung der Besucherin an diese Worte kann ihre Vorstellung nun den Geräuschen Sinn verleihen, die sich weiterhin dagegen sträuben, Illustrationen zu sein. Doch nachdem wir den Namen Cassandra gehört haben, wissen wir, dass es sowohl um die Schwierigkeit zu hören als auch um die Notwendigkeit zu verstehen geht, und deshalb bemühen wir uns darum. Im Gegensatz zum Mythos von Cassandra über Christa Wolfs Neuinterpretation, die ihn in die Gegenwart verlegt, und im Gegensatz zu Con-

rads Buchtitel, dessen Ambivalenz gegenüber Fragen der Rasse wohlbekannt ist, erzählen die Worte »Under the sun of torture / To the capitals of the world / In the name of the victims« (Unter der Sonne der Folter / In die Hauptstädte der Welt / Im Namen der Opfer) keine Geschichte. Sie arrangieren eine Geschichte und ergeben Sinn. Sie bereiten die Bühne, definieren den Adressaten und benennen die Sprecherin. Es ist Sache der Besucher\_innen, einen Platz einzunehmen, ihr Verhältnis zu dem, was da auf sie zukommt, zu wählen, damit die Geschichte sich ereignen und den Suchenden zur Ruhe kommen lassen kann, der das Thema dieser Arbeit ist. Sie erhalten die Hinweise, die Verweise, um das, was sie sehen, mit Hilfe ihrer Vorstellung mit dem Unsichtbaren zu verbinden, das aufgerufen wird. Sie erhalten alle Werkzeuge, um ein Teil des suchenden Subjekts zu werden, sich an der Suche zu beteiligen und die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, ein Resultat zu finden. Bei dieser Arbeit können wir den Mangel an Einheit ebenso wie beim oben diskutierten Rembrandt als den leeren Ort der Einheit betrachten.

## V: VISUALITY – VIEW

Die Kulturanalyse beschränkt sich sicherlich nicht auf visuelle Objekte. Doch die zeitgenössische Kultur ist ziemlich visuell, und diese Visualität (*visuality*) wurde von einer langen philologischen Tradition unterschätzt. Daher hilft mir das visuelle Feld, Probleme aufzuwerfen, die genauer definieren, was die Kultur-

analyse auszeichnet. Ich habe bereits die Frage gestellt, ob man Wahnsinn, Leid, Schmerz oder Grauen »abbilden« kann, und was daraus folgt, wenn dem so ist. Meine Bemerkungen zum Gedächtnis können mit zeitgenössischer Kunst konfrontiert werden. Die Videoarbeiten des kanadischen Künstlers Stan Douglas, um nur ein Beispiel zu nennen, sind von Erinnerungen durchzogen, die als solche kaum wahrzunehmen sind. Seine Arbeit *Vidéo* aus dem Jahr 2005, die für die Samuel Beckett-Ausstellung im Centre Georges Pompidou im selben Jahr in Auftrag gegeben und dort gezeigt wurde, ist weder einheitlich, noch, wenn wir das Wort wörtlich nehmen, einzigartig. Vielmehr stellt sie eine Verschmelzung von Becketts *Film* (1965), Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) und Orson Welles' *The Trial* (1962) dar.

Doch handelt es sich weder um eine Montage von Fragmenten dieser drei Filme, noch einfach um eine Zusammenstellung von Zitaten. Vielmehr lebt das Video von den Erinnerungen an diese anderen Filme. Es ruft die philosophischen Fragestellungen über die Wahrnehmung in Erinnerung, die Becketts *Film* inszeniert; die gesellschaftliche Paranoia und die Film Noir-Ästhetik von Welles; und die Versuche bei Godard, Film zum Medium eines gesellschaftlichen Aktivismus zu machen. Diese drei Künstler versuchten, Film auf eine Art und Weise zu gebrauchen, die zu verstehen die Kulturanalyse sich bemühen muss, weil alle drei an der Entwicklung dessen arbeiten, was wir »politisches Kino« nennen können. Douglas' Anspielungen und visuelle Aufrufe bringen uns dazu, diese Momente der Kinogeschichte zu erinnern, aller-