

Studien | zur | visuellen | Kultur

SIGRID ADORE, KATHRIN HEINZ (HG.)

VERGEGENWÄRTIGUNG UND KULTURANALYSE

ZEICHEN / MOMENTE

VERGEGENWÄRTIGUNGEN
IN KUNST UND KULTURANALYSE

[transcript]

Aus:

Sigrid Adorf, Kathrin Heinz (Hg.)

Zeichen/Momente.

Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse

Oktober 2019, 288 S., kart., Dispersionsbindung, 45 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4204-9

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4204-3

Wie müssen wir zurückschauen, um *Was* sehen zu können und darüber unseren Blick für das Gegenwärtige und Kommende zu schärfen?

Die Beiträge des Bandes, der zu Ehren von Sigrid Schade erscheint, beziehen sich auf vielschichtige Diskursgeschichten an den Schnittstellen von Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften. Sie beleuchten künstlerische, kulturelle und soziale Praktiken und Ordnungen als Aushandlungsort komplexer Bedeutungs- und Beziehungsgefüge.

Mit Beiträgen von Mieke Bal, Kerstin Brandes, Vera Frenkel, Sabine Gebhardt Fink, Insa Härtel, Karin Harrasser, Kornelia Imesch, Carmen Mörsch, Irene Nierhaus, Griselda Pollock, Dorothee Richter, Steffen A. Schmidt, Philip Ursprung und Silke Wenk.

Sigrid Adorf (Prof. Dr. phil.), Kunstwissenschaftlerin, ist Co-Leiterin des »Institute for Cultural Studies in the Arts« an der Zürcher Hochschule der Künste und Professorin für zeitgenössische Kunst und Kulturanalyse im MA Art Education DKV/ZHdK.

Kathrin Heinz (Dr. phil.), Kunstwissenschaftlerin, ist Leiterin des »Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender« sowie des Forschungsfeldes »wohnen+/-ausstellen« an der Universität Bremen und Herausgeberin der gleichnamigen Schriftenreihe.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4204-9

Inhalt

Sigrid Adorf, Kathrin Heinz Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse	11
---	----

I Kunstgeschichten - „Blick-Wechsel“, Bildwanderungen, Diskurskritik

Silke Wenk ÜBERKREUZUNGEN und ANSCHLÜSSE, oder: wie sich ein gemeinsames Projekt entwickeln konnte	33
--	----

Kerstin Brandes Bilder von Khoikhoi (und anderen) am Kap der Guten Hoffnung - visuelle Migrationen und transkulturelle Bilderrepertoires	47
---	----

Griselda Pollock Feministische Konzepte für die Geschichten der Kunst. Raffael nach der Shoah im virtuellen feministischen Museum - eine Fallstudie	71
---	----

II Studien visueller Kultur - transdisziplinäre Erweiterungen

Mieke Bal Für den Moment	95
Vera Frenkel Eine Art zuzuhören. Notizen aus einer interdisziplinären Praxis	113
Irene Nierhaus Wohnen. Domestisches, Wohnwissen und Schau_Platz: Kulturanalysen zum Gesellschaftlichen des Ein_Richtens: Theoretische Prolegomena für eine kunstwissenschaftliche Wohnforschung	131
Kornelia Imesch Schneewittchen, Kulturindustrie und die Stadt als Unternehmen und „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“	149

III „Zu-sehen-Geben“ - institutionskritische Figuren in Analyse und Praxis

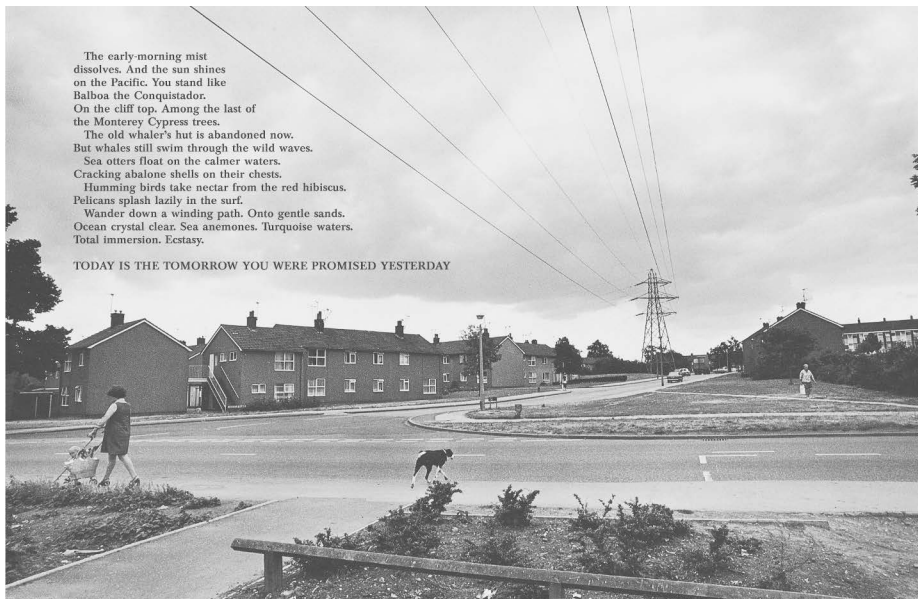
- Philip Ursprung 167
Kulturanalyse in Bewegung: Auf den Spuren
von Lara Almarcegui
- Dorothee Richter 183
Feministische Perspektiven des Kuratorischen/
auf das Kuratieren
- Carmen Mörsch 203
Die Bildung der Anderen durch Kunst.
Eine postkoloniale Geschichte des Art-Education-
Dispositivs im Spannungsfeld von Disziplinierung
und gegenhegemonialer Intervention
- Sabine Gebhardt Fink 217
Das „Unabgeoltene“ in den Blick nehmen:
Politiken und Praktiken von Performance-Kunst in
der Gegenwart

IV „Politics of Transfer and Translation“ - Umfunktionierungen, Zeichenpraktiken, Sinnfragen

Steffen A. Schmidt	233
Chora/Choros. Körperkonstruktionen in der Musik - Roland Barthes' „Rasch“	
Insa Härtel	247
Wirklich nur eine Kleinigkeit. Über Abhub und weggeworfene Signifikate	
Karin Harrasser	263
Prothesen umfunktionieren. Roland Barthes liest Bertolt Brecht	
Kurzbiografien	279

The early-morning mist
dissolves. And the sun shines
on the Pacific. You stand like
Balboa the Conquistador.
On the cliff top. Among the last of
the Monterey Cypress trees.
The old whaler's hut is abandoned now.
But whales still swim through the wild waves.
Sea otters float on the calmer waters.
Cracking abalone shells on their chests.
Humming birds take nectar from the red hibiscus.
Pelicans splash lazily in the surf.
Wander down a winding path. Onto gentle sands.
Ocean crystal clear. Sea anemones. Turquoise waters.
Total immersion. Ecstasy.

TODAY IS THE TOMORROW YOU WERE PROMISED YESTERDAY



Victor Burgin, aus UK 76, 1976

Sigrid Adorf, Kathrin Heinz

Zeichen/Momente. Verneinungen in

Kunst und Kulturanalyse

Für Sigrid, die uns gelehrt hat, Zeichen und Zeiten in
ihrer Verschränkung zu erkennen.

„TODAY IS THE TOMORROW YOU WERE PROMISED YESTERDAY“
(Victor Burgin, *UK 76*) Der Satz, den Victor Burgin 1976 in Großbuchstaben als abschließende Zeile unter einen Text in ein Bild, genauer eine Fotografie, seiner Serie *UK 76* setzte, klingt nach einer gewitzten Alltagsweisheit, einer Sentenz, wie sie einem Popsong entnommen sein könnte. Die unumstößliche Logik der zeitorientierenden Begriffe (*heute, morgen, gestern*) vermittelt einen zeitphilosophischen Impuls, der dazu auffordert, die politische Dimension zu erkennen: die Notwendigkeit, das Heute in seiner Verschränkung mit dem Gestern als Möglichkeit für das Morgen zu begreifen. Auf eine kürzere Formel ließe sich das, was jede Form kritischer Zeitgenossenschaft – und auch das intergenerationale Anliegen unseres Buches – motiviert, wohl nicht bringen.

Als wir 2014 das Symposium *Zeichen/Momente* anlässlich von Sigrid Schades 60. Geburtstag und dem zehnjährigen Bestehen des Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste veranstalteten, fragten wir nach den verbindenden Motiven in ihren wissenschaftlichen Fragestellungen und danach, wodurch sich ihr kulturwissenschaftlicher Blick auf Kunst und ihre Geschichte(n) sowie auf das damit verbundene Fach, die Kunstgeschichte, auszeichnet. Sigrid Schades entschiedener Einsatz für ein zeitgemäßes und vor allem zukunftsfähiges Wissenschaftsverständnis charakterisierte insbesondere ihre Tätigkeiten in

Bremen und Zürich. An der Universität Bremen war sie von 1994 bis 2002 Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie im Fachbereich Kulturwissenschaften, von 2002 bis 2019 war sie Professorin und Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ehemals Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich). Ihr kritisches Denken und ihr Einfordern einer grundsätzlich reflexiven Haltung auch im Hinblick auf die eigene Situierung als Wissenschaftler_innen war für alle, die bei ihr studierten, promovierten und mit ihr zusammenarbeiteten, erkenntnisleitend und höchst anregend. Gemeinsam, kooperierend und kollaborierend mit anderen Wissenschaftler_innen, Institutionen und Vermittlungsinstanzen in Kunst und Kultur hat sie *Zeichen* gesetzt und wichtige Perspektiven über die Grenzen der Disziplin hinaus entwickelt. Der weitreichende und nachhaltig prägende Blick auf Wissensproduktionen – mit dem sich nicht nur die Analyse von Diskurspolitiken und narrativen Mustern des Faches, sondern mithin die Initiierung von „Blick-Wechseln“¹ verknüpften, die eine repräsentationskritische und transdisziplinär verfasste Neuausrichtung der kunstwissenschaftlichen Forschung als Studien zur visuellen Kultur eröffnete – spiegelt sich auch in den Beiträgen zum Symposium, die in diesem Band publiziert sind. Das Vortragsprogramm damals wurde von einer Ausstellung mit Videoarbeiten von Vera Frenkel und Mieke Bal im Museum Bärengasse in Zürich begleitet. Sigrid Schades Forschungen zeichnen sich durch ihre intensive Auseinandersetzung mit Arbeiten zeitgenössischer Medien- und Konzeptkünstlerinnen aus und sind nicht selten auch von einem engen Austausch mit den Künstlerinnen geprägt. Insbesondere mit Vera Frenkel verbindet sie seit der documenta IX, auf der Frenkels Arbeit ... *from the Transit Bar* gezeigt wurde, ein intensiver Dialog. So fand während des Symposiums die Buchvernissage der von Sigrid Schade herausgegebenen ersten großen zweisprachigen Monografie *Vera Frenkel* (2013) mit einer Einführung in das Werk durch Doina Popescu, Gründungsdirektorin und Kuratorin am Ryerson Image Center Toronto, statt.

„Zeichen“ und „Zeit“ spielen in Sigrid Schades Fachinteresse eine wesentliche Rolle, wobei es nicht um *die* Zeit oder um *das* Zeichen, nicht einmal um die Zeichen (pl.) in ihrer Abstraktion geht, sondern um deren Verknüpfungen, um Fragen nach dem Konkreten – Fragen nach dem Gebrauch von Zeichen, nach ‚Zeitzeichen‘, nach Anzeichen oder Indizien für

1 Lindner et al. 1989, siehe auch Wenk in diesem Band.

bestimmte Auffassungen von Kultur, Geschlecht, Körper usw.; Fragen nach dem Transport von bestimmten Bedeutungen durch die Zeit in Form konstanter Zeichenverwendungen wie aber auch Fragen nach dem möglichen Bruch mit diesen Formen der Fortschreibung, wie ihn Künstler_innen der Avantgarde in ihrer Kritik am Bilderkanon generell und feministische Künstler_innen im Besonderen gesucht hatten. Ebenso rückten mit dem machtkritisch motivierten Interesse an konkreten, gesellschaftlich relevanten Zeichenpraktiken auch die Medien einer jeweiligen Zeit, ihre technische und kulturelle Spezifität, in den Blick. Wie Sigrid Schade in ihrem Beitrag zu *Is it now? – Gegenwart in den Künsten* (2007) hervorhebt, ist es unmöglich, Zeit außerhalb von Zeitformen/-bildern zu reflektieren: „Wenn wir über Gegenwart, Gegenwärtigkeit und Zeitgenossenschaft sprechen, sprechen wir über Zeit. Über Zeit zu sprechen, ist nicht anders möglich, als in der Zeit zu sprechen. Ein Satz wie ‚Die Zeichen der Zeit sind nur lesbar über die Zeit der Zeichen‘ macht uns auf das Dilemma aufmerksam, das die menschliche Kommunikation und Wahrnehmung prägt: Sie basieren auf Zeichenketten, die selbst der Zeitlichkeit und dem Entzug von Zeit unterliegen. [...] Wir können nicht anders, als in Metaphern zu sprechen: von Zeitfluss, Zeitschnitt, Zeitsprung, Zeitfalle etc. Wenn wir über Zeit sprechen, sprechen wir in Zeitbildern. Die Gegenwart, das Jetzt, scheint sich der Bilderbildung zu entziehen.“ (Schade 2007, S. 26)

„TODAY IS THE TOMORROW YOU WERE PROMISED YESTERDAY“ – diese Formulierung lässt die Unverfügbarkeit von Zeit denken, erkennen, dass Zeit nur aus der Perspektive des ‚es war‘ oder ‚es soll werden‘, nicht aber als ‚es ist‘ erzählbar ist: Die Gegenwart entzieht sich, die Vergangenheit ist nicht mehr und die Zukunft ist noch nicht. Dass diese abstrakt anmutende Feststellung konkrete, politische Konsequenzen hat, auch oder sogar gerade für das Selbstverständnis von Kunst und die wissenschaftliche Beschäftigung damit, hat Sigrid Schade früh erkannt. Es ging (und geht) um nichts Geringeres als ein selbstkritisches Gegenwartsverständnis, das die grundsätzliche Haltlosigkeit zwischen Vergangenem und Zukünftigem als kritischen Ausgangspunkt annimmt und eher Fragen daran als Antworten darauf sucht. Kulturelle Tradierungen werden damit ihrer vermeintlichen Selbstverständlichkeit entbunden und als gegenwärtige Praktiken der Fort-, Zu- und Umschreibung erkenn- und verhandelbar, auch wenn die Beharrlichkeit bestimmter Formen und (Be-)Deutungen nicht zu leugnen ist und zahlreiche Forschungsanlässe bietet. Wie Sigrid Schade in *Inszenierte Präsenz. Der Riß im Zeitkontinuum* (Schade 1990)

mit Bezug zu den impressionistischen Bilderfahrungen (in Produktion und Rezeption) erklärt, geht es um das Anerkennen einer konstitutiven Nachträglichkeit: „Subjektivität wurde von ihnen [den Impressionisten] bereits als den Wahrnehmungsakten nachträgliches Bewußtsein gesehen. Die Radikalität der in diesen Konzepten angelegten Reflexion über die Funktion der Wahrnehmung für die Konstitution von Subjektivität, die als solche in den Bildern Monets aufscheint, stößt bis heute auf massive Widerstände der Kunstkritik und -theorie“ (ebd., S. 224). Mehrfach hat sie auf die Kongruenzen zwischen den Selbst- und Wahrnehmungsexperimenten der historischen Avantgarde und den Konzepten der Freud'schen und Lacan'schen Psychoanalyse hingewiesen, hat die Bedeutung von Aby Warburgs Konzept vom Nachleben der Bilder für eine kulturwissenschaftliche Bildtheorie im Kontext von Konzepten zum sozialen Gedächtnis herausgestellt und Roland Barthes' semiologische Entmythologisierung des Alltags auf die Naturalisierungseffekte in Kunstkritik und -theorie bezogen. Die analytische Brisanz einer Auseinandersetzung mit den Verbindungen von Zeichen und Zeiten für die historische Forschung wurde in den 1980er Jahren in der Kunstgeschichte vor allem von der damals noch jungen Generation feministischer Kunsthistoriker_innen erkannt, die anfangen, kritische Fragen an das Selbstverständnis des Fachs zu stellen. Gegen die Vorstellung, dass mit der Wiederentdeckung von Künstlerinnen, deren Viten dem Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben werden konnten, die feministische Arbeit getan sei, wurden die Erzählmuster der Viten selbst, die Kategorien und Konzepte der Geschichtsschreibung zum Gegenstand der Analyse:² Künstler(innen)mythen, Konzepte von Autorschaft, Abstraktion, Autonomie, Avantgarde etc. Kritische Revisionen der eigenen Vorannahmen wurden als unabdingbar erkannt und das Feld der feministischen Kunstgeschichte wurde durch fachliche Bezüge zu Debatten und Konzepten der Visual Cultural Studies, der Queer und Postcolonial Studies entscheidend verändert und erweitert. Die Wende-Redefiguren, die das Mainstream-Feld der Disziplin mit dem ‚Pictorial Turn‘ erzeugte und die sich eher durch Leugnung, Verdrängung und verdeckte Aneignungen jener kritischen Ansätze auszeichneten, hat Sigrid Schade treffend als „Pirouetten der Kunstgeschichte“ bezeichnet (Schade 2001).

2 Vgl. hierzu auch Sigrid Schades luzide Kritik „Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung ‚Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen‘“ (1988).

Kunstgeschichten - „Blick-Wechsel“, Bildwanderungen, Diskurskritik

Wie *Silke Wenk* in ihrem Rückblick auf die gemeinsamen wissenschaftlichen Stationen in diesem Band unterstreicht, war Barthes' kulturanalytische Erweiterung des Zeichenbegriffs und dessen Übertragbarkeit auf das Feld des Visuellen – zusammen mit „anderen ‚Klassikern‘: de Saussure, Freud, Lacan und nicht zuletzt feministischen Filmtheoretikerinnen“ – einer der methodischen Eckpfeiler ihrer kritischen Befragung der Disziplin. Die mit der sogenannten linguistischen Wende verbundene repräsentationskritische Einsicht, dass das Bild in jeglicher Form als Zeichenhaftes zu betrachten ist, stellte einen wesentlichen Einspruch gegen verschiedenste Vorstellungen von Unmittelbarkeit und Präsenz im Umgang mit Bildern dar. Gemeinsam arbeiteten Schade und Wenk die Ein- und Ausschlussmechanismen der zugrunde liegenden Erzählungen in der Kunstgeschichte heraus („Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“ [1995], überarbeitet: „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte“ [2005]), zu denen nicht nur die Künstler:innen als Matrix von Genialitäts- und Originalitätsvorstellungen zählen, sondern eben auch die Erzählungen vom zeitlosen Bild, vor dem sich der Betrachter (sic!) sammle und seiner selbst gewahr werde. Sigrid Schade problematisierte die phantasmatische Seite der Idealisierung von Präsenz in der Kunstbetrachtung als eine Form der Verkennung, wenn nicht Verleugnung künstlerischer Reflexionen zur Nachträglichkeit von Bewusstsein und Wahrnehmung, die erkennen ließen, „was es mit der Konstitution der Zeichen auf sich hat: die Uneinholbarkeit dessen, was sie zu bezeichnen wünschen. Die Differenz der Zeichen gibt sich als Feld zu erkennen, auf dem sich die Organisation der Wahrnehmung vollzieht, das Begehren des Subjekts ‚für wahr zu nehmen.“ (Schade 1989, S. 371)

Zeichen/Momente – nicht Präsenz, sondern Unverfügbarkeit von Gegenwart, Vergegenwärtigungen. Wo also befinden wir uns heute? In Burgins Bild sehen wir uns einer Kreuzung leerer Straßen in einer typischen, eintönigen englischen Vorortsiedlung der 1970er Jahre gegenüber; der Himmel ist wolkenverhangen und der Blick nach oben von Hochspannungsleitungen durchkreuzt, die wie Fluchtlinien in die vermeintliche Bildtiefe führen. Ein Hund wechselt scheinbar herrenlos die Straßenseite, eine Frau mit Kinderwagen geht vorüber und nur ihr Kleinkind wirft einen Blick zurück, scheint den Fotografen, den Blick der Kamera gesehen zu haben, scheint uns, die Betrachtenden anzublicken. Das alles kontrastiert mit der im Text skizzier-

ten Szenerie: der Stimmung eines frühen Morgens am kalifornischen Pazifik und einem Blick aufs offene Meer – „Total immersion. Ecstasy“. Wir treten in Relation zu dem, was uns das Gezeigte zu sehen gibt. Es ist eine Geste, die darauf zielt, dass wir uns angesprochen fühlen, affektiv – durch Bild und Text. Beides scheint uns mehrfach vertraut durch eine nicht näher definierbare Assoziationskette von Erfahrungen; wie ein Palmenstrand auf dem Plakat eines Reiseanbieters in einer Unterführung auf dem Weg zur Arbeit in einer großen Stadt erinnert der Kontrast an Sehnsuchtsmomente (vorausgesetzt, es handelt sich um eine nordeuropäische oder vergleichbare Betrachtungsposition). Was in Burgins Foto-Text-Arbeit aber fehlt, ist die Auflösung in Form einer klaren Botschaft. Das literarisch angesprochene koloniale Bild vom erhabenen Gefühl des spanischen Eroberers beim Anblick des Pazifiks zu seinen Füßen gepaart mit dem konkreten Ausblick auf eine nicht näher bestimmbare englische Vorortszenerie wird durch den aphoristischen Subtext, die buchstäblich unter dem Text hervorgehobene Aussage, zu einem Denkbild, das an René Magrittes Pfeifen-Lektion erinnert. Im Anschluss an Michel Foucault erklärt Sigrid Schade in „Die Kunst des Kommentars“ (1989) die epistemologische Provokation, die von einer solchen Bild-Text-Kombination ausgeht: „Das Bild lässt dem Betrachter gleichzeitig zwei Informationen zukommen; erstens über das figurative Element die Aussage ‚Dies ist eine Pfeife‘ und zweitens über das diskursive Element ‚Dies ist keine Pfeife‘. Beide Aussagen sind gleichzeitig richtig und falsch. Das Paradox, das den Betrachter in unentscheidbare Konflikte stürzt, funktioniert über den gegenseitigen immanenten Verweis auf die Medialität der Aussagen.“ (Schade 1989, S. 373)

Bild und Text, so plausibel ihre Unterscheidbarkeit wirkt, konvergieren in ihrer Zeichenhaftigkeit, das heißt ihrer gleichzeitigen Konventionalität wie Arbitrarität, die aus ihnen kulturell lesbare Einheiten machen – wobei Lesbarkeit, wie die Pfeifen-Lektion lehrt, nicht mit einer abschließenden Verstehbarkeit oder gar Eindeutigkeit verwechselt werden darf (vgl. Schade 1990, S. 214). Vielmehr geht es um das stets offenbleibende Wechselspiel zwischen dem, was gezeigt wird, und dem, was darin wahrgenommen, was gesehen und interpretiert wird. Die hervorgehobene Aussage bei Burgin schlägt eine melancholische, dem Zweifel und der Kritik zugewandte Volte: Wenn heute die Zukunft von gestern ist, was lässt sich dann für morgen hoffen, wenn morgen schon die Zukunft von heute gewesen sein wird? In ihrem Text „Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘“

(2001) zeichnet Sigrid Schade die identitätsstiftende Dynamik von Wunsch und Versprechen für den kunsthistorischen Fachdiskurs nach. Hier wie in weiteren kritischen Kommentaren zur Einführung eines scheinbar neuen Paradigmas der Bildwissenschaften im deutschsprachigen Raum (z.B. Schade 2008) macht sie deutlich, dass sich die Versuche zur Restitution einer kunstgeschichtlichen Fachautorität für das Visuelle, die sich über die Rede von einer Dringlichkeit der Fragen angesichts aktueller Bildkulturen legitimieren, in Widersprüche verstricken. Besonders auffällig ist deren Ignoranz gegenüber den Erkenntnissen der Cultural und Gender Studies und der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaften; auch bleibt die für konstitutiv notwendig erklärte Beschäftigung mit aktuellen Bildkulturen in ihrem gesellschaftlichen Wandel in bemerkenswertem Widerspruch zur bildwissenschaftlichen Emphase für das ‚Zeitlose‘: für die ontologische Frage „Was ist ein Bild?“, gepaart mit der ahistorischen Rede von Körper und Mensch.

Aus der Perspektive der Kritik aber unterliegen bildliche Zeitformen einem Wandel, den es näher zu betrachten lohnt, um die Situiertheit von Wissen denken und anerkennen zu können. So weist etwa *Kerstin Brandes* in ihrer Analyse von Zeichnungen eines unbekanntes niederländischen Künstlers, die als eines der frühesten visuellen Zeugnisse der indigenen Kultur der Khoikhoi am Kap der Guten Hoffnung um 1700 gelten, nach, dass das Wechselspiel zwischen Gezeigtem und Gesehenem zwar offen, aber nicht beliebig, sondern historisch spezifisch ist. Von vielen wird mit Blick auf weitere Reiseberichte und Darstellungen aus den Kolonien jener Zeit die Qualität dieser als realistisch betrachteten Zeichnungen hervorgehoben. Im Vergleich mit anderen Grafiken ihrer Zeit kann Brandes die zugrunde liegenden europäischen Bildkonventionen nachweisen. Die vermeintlich dokumentarische Qualität der Zeichnungen, d.h. die Idee, es handle sich um Abbildungen in einem ethnologischen Sinn, ist demzufolge eine wunschgemäße indexikalische Zuschreibung. Sie zeigt, wie durch Kopie und Übertragungen aus anderen Kontexten eine Ikonografie der als „Hottentotten“ verunglimpften Khoikhoi entstand, die durch Tropen und Stereotype der kolonialen Machtstrukturen bestimmt ist und sich auch in diesen Zeichnungen wiederfindet. Brandes' Beitrag zu den komplexen Bilderwanderungen und transkulturellen visuellen Übersetzungswegen verdeutlicht, dass kunsthistorisch etablierte Verfahren, wie das vergleichende Sehen, nicht als Methoden an sich interessant *sind*, sondern erst

durch Fragen interessant *werden*, die sich damit aus der Perspektive kritischer Kulturanalyse verbinden lassen.

Der transdisziplinäre Impuls der Kulturwissenschaften ist darauf zurückzuführen, dass hier nicht ein erklärter Gegenstandsbezug (Kunst, Literatur, Religion, Sprache etc.) zur Grenzeinhaltung diszipliniert, sondern im Gegenteil der Blick auf das diskursive Feld von Kulturen und ihre Verklammerung von Körpern, Technologien, Symbolpolitiken, normierenden Praktiken etc. dazu anregt, disziplinäre Grenzen zu befragen und zu überschreiten. Das macht, wie *Griselda Pollock* im Anschluss an Mieke Bal (*Travelling Concepts*) betont, notwendig, Anleihen bei verschiedenen kritischen Theorietraditionen, ihren Begriffen, Konzepten und Methoden zu nehmen und neue Kombinationen zu suchen. So zeichnet ihr Beitrag hier ihre eigene Neubetrachtung der Sixtinischen Madonna von Raffael nach, die sie in ihrem *Virtual Feminist Museum* ausgestellt sieht. Pollock erklärt im Rückblick auf die Etappen ihrer Arbeit, dass es ihr um die Geschichten von Kunst gehe, die die Idee *einer* Kunstgeschichte grundsätzlich anzweifelbar machen. Das ikonische Bild Raffaels steht so bei ihr für ein Bild, das verschiedene Zeiten und Deutungen durchlaufen hat, von denen weder die Betrachtung noch das Bild selbst unberührt blieben. So gesteht Pollock zu Beginn, dass sie die Bewunderung für das berühmte Gemälde nie ganz verstanden habe und dass sich ihr Blick darauf erst durch die Begegnung änderte, von der Wassili Grossmans Erzählungen zeugen, der das Bild 1955 in Moskau ausgestellt sah. Grossman erkennt in dem (An-)Blick der Mutter, die dem sicheren Tod ihres Kindes entgegen sieht, nicht das theologische Zeugnis, sondern, wie Pollock hervorhebt, ein politisches, das die grundsätzliche Verwundbarkeit des Menschlichen erkennen lässt – und zwar, wie sie betont, gerade nicht als eine universelle, überzeitliche Formulierung, sondern eine im Kontext der eigenen Faschismuserfahrungen konkret an geschichtliche Zeit gebundene Frage, was der *Unsterblichkeit* dieses Pathosbildes eine andere Wendung verleiht. Mit Bracha L. Ettinger formuliert sie ein feministisches Konzept von mütterlichem Mitgefühl, das sich als ein transhistorisches politisches Konzept erweist.

Politics of Transfer and Translation, Politics of Display, Politics of Site – als Sigrid Schade 2003 das Gründungskonzept für das Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (damals noch Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich) schrieb, definierte sie die drei genannten Schwerpunkte für das transdisziplinäre Selbstverständnis

der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung am Institut. Im Kontext der künstlerischen und gestalterischen Produktionen an der Hochschule – ob aus dem Feld der Kunst, der Musik, des Designs, des Theaters oder des Films – etablierte sich damit am Institut ein Forschungsinteresse, das sich an der Erweiterung des Gegenstandsfeldes durch einen Zeichenbegriff orientiert, der die Grenzen zwischen high & low, Visuellem & anderen Kommunikationsformen etc. in Hinsicht auf ihre Ein- und Ausschlussmechanismen befragbar macht. Was die transdisziplinären Erweiterungen zum Feld der Studien zur visuellen Kultur auszeichnet, sind Konzepte der Kulturanalyse, unter anderem Reflexionen des alltagskulturellen Raums, Übertragungen zwischen verschiedenen Wissenskulturen (etwa zwischen Kunst und Wissenschaft), Bezüge zwischen Theorie und Praxis in der ästhetisch-kulturanalytischen Forschung, kritische Befragungen kultureller Konstruktionen und ihrer Gebrauchsweisen, Infragestellungen von Kultur als Entität und Konzepte zu wandernden Bildern, Begriffen, Dingen etc. (Schade/Wenk 2011).

Studien visueller Kultur - transdisziplinäre Erweiterungen

In ihrem Beitrag „Für den Moment“ befasst sich *Mieke Bal* mit dem Konzept von Zeitgenossenschaft als dem, was uns angeht, und ihrem daraus resultierenden Interesse für die Denkfigur des Anachronismus. Wie sie mit Blick auf den ihr gemachten Vorwurf, alte Kunst anachronistisch zu interpretieren, herleitet, geht es ihr um eine Form der Vergegenwärtigung, das heißt um die Möglichkeit einer Begegnung mit einem Werk, die immer eine in der Gegenwart stattfindende ist. Im Unterschied zu historischer Werktreue einerseits und ahistorischer Ereignisphilosophie ästhetischer Präsenz andererseits definiert sie Kunst dabei als eine Handlung im „zeitgenössischen gesellschaftlich-kulturellen Feld“, durch die Vergangenheit weder betont noch geleugnet, sondern in Spannung mit der Gegenwart gebracht werde. Am Beispiel ihrer eigenen Video- und Film-Arbeit *Madame B* aus dem Jahr 2014, die sie gemeinsam mit der Filmemacherin Michelle Gamaker zu Flauberts *Madame Bovary* produzierte, zeichnet sie die Entwicklungen zwischen der historischen Vorlage und ihrer Befragung in der Gegenwart nach, durch die die Arbeit erneut zeitgenössisch werde – was keine einfache Form der Adaption und Aktualisierung sei, sondern eine eingehende Auseinandersetzung mit der Arbeit, die diese erneut zu einer Unruhestifterin machen könne. Fragen sollten dabei aufgeworfen statt

beantwortet werden – eine erkenntnistheoretische Forderung, die ihre doppelte Praxis, kulturtheoretisch und künstlerisch zu arbeiten, leitet und ihr Interesse an kulturanalytischen Formen der künstlerischen Forschung bestimmt. Affekte als kulturelle Kraft betrachtend, setzt sie dabei auf die immersive Ästhetik von Videoinstallationen, die mit ihrer räumlichen wie zeitlichen, zugleich aber flexiblen Einbindung der Betrachtenden eine besondere Möglichkeitsform bieten, einen Moment in der Gegenwart zu erleben. Wichtig ist ihr, dass es um eine Form der Beziehungsarbeit, das heißt um die Herstellung einer Relation zwischen der überlieferten kulturellen Äußerung und dem erlebenden Subjekt gehe.

Auch *Vera Frenkel* reflektiert ein Konzept von Intermedialität, das ein ethisches Prinzip trägt und von einer wesentlichen Verknüpfung zwischen der Ebene persönlicher Erfahrungen und den Möglichkeiten zur Übertragung und Sprachwerdung in der Medienpraxis ausgeht. Kommunikation lasse sich darin als Herstellung einer Mit-Teilbarkeit durch Mittelbarkeit (Medialität) erkennen. So geht es ihr um Aspekte des Erzählens und Bezeugens von etwas, das darin nicht zum Abschluss kommt und – ähnlich wie auch Pollock und Bal es betonen – eher fragend denn antwortend wirksam wird. Frenkel eröffnet ihren Text mit der Nacherzählung einer unverhofften Begegnung in der Cafeteria ihrer Hochschule: Ein ihr unbekannter Mann spricht sie an und warnt sie gleichsam vor der Vergeblichkeit ihrer Bemühungen an einer Institution, die ihr Anliegen eines „interdisziplinären Ateliers“ nicht verstehe. Die Irritation, die von dieser Begegnung ausging und ihr Anlass für ihre weitere Reflexion bot, erinnert nicht von ungefähr an die von Bal und Pollock theoretisierte ethische Qualität von Begegnungen mit Kunstwerken. Alle sprechen sie vom Angesprochen-Werden, vom Sich-Angesprochen und Bewegt-Fühlen, vom In-Bewegung-versetzt-Werden in einem umfassenderen, gesellschaftliche Bedingungen einbeziehenden Sinne, der sich von rein ästhetischen Konzepten – von stiller Einfühlung bis zur Überwältigung – deutlich unterscheidet. Rückblickend fragt sich Frenkel, welche Form der Desillusionierung sie aus der Hochschule herausgetrieben hatte, obgleich ihr die Arbeit mit Studierenden als eine Form der intergenerationalen Weitergabe so wichtig war. Sie macht es an dem damaligen Diskurs zu Multi-, Inter- oder Transmedialität und den grundverschiedenen Haltungen fest, die damit verbunden waren oder sind. Denn im Unterschied zu einem additiven Prinzip geht es ihr gerade um die Lücken und Zwischenräume, um das Unabschließbare und das Nichtverstehen. Das Fragmentarische interdis-

ziplinärer Kunstpraxis verbindet Frenkel mit dem Fragmentarischen der Zeugenschaft und betont deren kulturethische Bedeutung für eine Grammatik des Disparaten und Hybriden, die sich gegen die Gemeinplätze der Gewissheiten und der Angst vor Unbestimmtheit positioniert.

Irene Nierhaus stellt in ihrem Beitrag die Bedeutung kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung zum Wohnen heraus. Theoretische wie empirische Befragungen von Wohnformen, d.h. von vermeintlich rein privaten Raumnutzungspraktiken, fristen ganz zu Unrecht, wie sie erklärt, ein Schattendasein im Feld der Raum- und Architekturforschung. Aus der Perspektive der Studien visueller Kultur und in der Tradition der Cultural Studies ist das Politische des Wohnens ein geradezu paradigmatischer Forschungsanlass, dem Nierhaus mit eigens dafür geschärfte(n) konzeptuellen Begriffen – dem „Domestischen“, dem „Wohnwissen“, dem „Schau_Platz“ und dem „Ein_Richten“ – nachgeht. Als Kreuzungspunkt zwischen gesellschaftlichen Normen und individuellen Vorlieben stellen *Gewohnheiten* einen Indikator dar, den es zu befragen lohnt. Dazu zeigt Nierhaus auf, wie Subjekt, Wohnung und Bevölkerung gleichzeitig eingerichtet werden, und betont, wie das Wohnen durch Zeigen oder Zu-sehen-Geben hergestellt wird. Sie wendet sich einerseits gegen die Verdeckung von Machtstrukturen im vermeintlich Privaten des *oikos* und andererseits gegen den anti-domestischen Impuls der Kritik dieser Machtstrukturen, der sich auf das Öffentliche fokussiere und das Politische im Wohnen unsichtbar mache. Stattdessen können Forschungen zum „Wohnwissen“ – als einem zentralen Macht-Wissens-Nexus der Moderne – herausstellen, wie im Wohnen Subjektivierungsprozesse und soziale Beziehungen hergestellt und verhandelt werden.

Passend und doch gleichsam diametral zur These des im Architektur- und Stadtdiskurs negierten Wohnens verhält es sich mit Celebration City, jener „Stadt als Unternehmen und ‚Gesellschaft mit beschränkter Haftung‘“ des Disney-Konzerns, mit der sich *Kornelia Imesch* im Rahmen ihrer Kritik an den spätkapitalistischen Auswüchsen der Kulturindustrie (Adorno/Horkheimer) beschäftigt. Das gewohnte Verhältnis von privat und öffentlich wird im Versprechen einer unbeding(t) bewohnbaren Stadt, die Imesch mit Foucault als kompensationsheterotopischen Entwurf problematisiert, quasi invertiert. Die Disney-Welt bleibt nicht fiktional, so argumentiert sie, sondern wird globalisiertes Simulakrum (Baudrillard). Imesch verfolgt, wie die bereits als Stadt-Raum gedachte fiktive Heterotopie der Disney-Zeichentrickfilme nach dem Modell der Weltausstellungen

und Themeparks zu gebauten Orten wird. Celebration ist, wie Imesch zeigt, entsprechend der Konzernstruktur und -ideologie frei von politischer Auseinandersetzung, undemokratisch, segregiert und vertraglich gebunden; eine autoritäre Utopie, die „das Scheitern der Aufklärung im globalen Spätkapitalismus“ in architektonische Form überführt. Ebenso verhält es sich, wie sie argumentiert, mit der standardisierten Generic City (Rem Koolhaas), die den „anthropologische[n] Ort in einen kompensationsheterotopischen Nicht-Ort überführt“, also Geschichte, Kultur, Identität und soziale Verantwortung, die die Stadt als Ort im Gegensatz zum Nicht-Ort (Augé) ausmachen, zugunsten der kommerziellen Verwertung aufgibt.

„Zu-sehen-Geben“ - institutionskritische Figuren in Analyse und Praxis

Neben dem extensiven Wandern kulturanalytischer Konzepte durch weite Diskursfelder, die als methodische Anlage bereits eine operative, sprich handelnde epistemologische Funktion übernehmen, schaffen einige transdisziplinäre (Denk-)Figuren einen konkreten Registerwechsel vom Konzept zur Praxis vor Ort. So stellt etwa *Philip Ursprung* ein kulturanalytisches Konzept an den Anfang, mit dem sich soziale, ökonomische, historische und gestalterische Aspekte in ihrer komplexen Verschränkung im städtischen Raum erfahren und erforschen lassen: die „Promenadologie“ oder auch Spaziergangswissenschaft von Lucius und Annemarie Burckhardt. Damit wird ein Konzept einer analytischen Praxis vorgestellt, die wesentlich auf situativen Wahrnehmungen basiert. Ursprung knüpft hier einerseits an eigene Erfahrungen und Übungen mit Studierenden während einer Exkursion nach Athen an, auf der sich die Teilnehmenden mit der Wahrnehmbarkeit der ökonomischen Krise im städtischen Raum beschäftigt haben, sowie andererseits an die Reihe der *Guides* der Künstlerin Lara Almarcegui, die zu ehemaligen Industriezonen jenseits ihrer Romantisierbarkeit und anderen von Globalisierungsprozessen gezeichneten Zonen führen. Was ihn hieran interessiert, ist die Verbindung von körperlicher Erfahrbarkeit und sozio-historischer Erkennbarkeit von Räumen – in diesem Beispiel konkret die Erfahrungs- und Erkennbarkeit aktueller spätkapitalistischer Gegebenheiten.

Figuren wie die der Promenadologen oder die der Künstlerin als ‚Stadtrandführerin‘ und Entdeckerin zeitgenössischer Latenzen basieren

auf institutionskritischen Haltungen. Solche Figuren sind Handlungskonzepte, handelnde Konzepte, Konzeption und Realisation in einem. Dabei geht es um ein aktives Verlassen der angestammten und disziplinierenden Ordnung, sei es die des Museums oder die der Hochschule, zugunsten erkundender, offener Bewegungen und der Suche nach Austausch und kritischem Dialog. In den folgenden drei Beiträgen wird es um weitere solcher Figuren gehen: Kurator_in, Vermittler_in, Performer_in.

Dorothee Richter befasst sich mit der Praxis des Kuratierens und unterscheidet zwischen dem patriarchalen Erbe des „Künstler-Kurators“ à la Harald Szeemann und feministischen Alternativen. Sie stellt ihre eigene Figur „False Hearted Fanny“ als eine von ihr bei Auftritten genutzte alternative Persona vor, mit der sie Form und Erwartungen zu brechen versuche. Explizit möchte sie an vier feministischen Forderungen an das Kuratieren von Kunst festhalten: jene nach ausgewogenen Geschlechterverhältnissen, nach Gegenentwürfen zu tradierten (patriarchalen) Modellen, nach Verstörung und nach Institutionskritik. Richter versteht Kuratieren als eine Wissensproduktion, die auf ihren Nexus von Macht und Wissen befragt werden muss. Die Schwierigkeiten im Umgang mit tradierten Strukturen reflektiert sie am Beispiel des Magazins *The Exhibitionist*, das entgegen seinem kritischen Selbstverständnis zum einen dafür kritisiert werden müsse, Kuratieren auf die klassische Frage des Auswählens und Ausstellens zu reduzieren, und zum anderen dafür, an einer wenn auch ungewollten Fortschreibung bürgerlicher, voyeuristischer Blickordnungen beteiligt zu sein, was die Ansammlung von Covergestaltungen auf der Homepage unschwer erkennen lasse. Symptomatisch sei dabei, dass das Cover mit dem Bild des Crystal Palace (London 1851) das Zentrum der Cover-Anordnung bilde, was als gleichzeitig offensichtlicher wie versteckter Hinweis auf die Inauguration (welt-)bürgerlicher Sehkultur und ihr Fortbestehen verstanden werden müsse.

Carmen Mörsch geht mit ihrem Interesse an der Figur und sozio-educatorischen Funktion der Kunstvermittler_in, vor allem der *artist educator*, ebenfalls auf die Gründungsakte (groß-)bürgerlicher Kultur in London zurück. Mit einem Vergleich zwischen der Kontroverse um Alteritätsproduktion in einer Ausstellung der Whitechapel Art Gallery von 1992 und der Gründung des Foundling Hospital im 18. Jahrhundert als Ort bürgerlicher Wohltätigkeit und Erziehung der Armen thematisiert sie die post/kolonialen Kontinuitäten aber auch das Bemühen insbesondere der Kunstvermittlung, zu intervenieren und mit der Logik der Fortschreibung

zu brechen. Ging es im Fall der Ausstellung 1992 um die verfälschende Darstellung und Indienstnahme von Schülerinnen mit sogenanntem Migrationshintergrund, gegen die sich die Missrepräsentierten öffentlich zur Wehr setzten, so ging es im Foundling Hospital darum, die Bewohner_innen des Kinderheims durch die sie umgebende Kunst zu erziehen und im Sinne der bürgerlichen Ordnung zu ‚vollwertigen‘, sprich arbeitsfähigen Mitgliedern der Gesellschaft zu machen. Hegemonie wird, so stellt Mörsch fest, in beiden Fällen aufrechterhalten, aber „die Projekte der *artist educators* von 1992 [weisen] darauf hin, dass die Geschichte der Schnittstelle von Kunst und Bildung auch als eine der gegenhegemonialen Interventionen erzählt werden kann“.

Auch Performance-Kunst eignet seit ihren Anfängen in den 1970er Jahren ein widerständiges Moment und vielfach war in der Rezeption von situativen Interventionen in bestehende Verhältnisse die Rede. *Sabine Gebhardt Fink* unterstreicht mit Blick auf die Geschichtsschreibung aktueller Performance-Kunst die Notwendigkeit, die Frage dieser Widerständigkeit, neu zu stellen, und zwar gerade nicht, weil es eine ungebrochene Kontinuität gäbe, sondern weil gegen die problematische Kanonbildung und die wiederholte Produktion von Ausschlüssen nach aktuellen Ansätzen in der Theoriebildung zur Performance geschaut werden müsse. So sei angesichts der zum neoliberalen Grundwert erhobenen Flexibilisierung von Körpern sowie der kommerziellen Nutzbarkeit von Ereignissen, die sich nicht rasch als Werbestrategie enttarnen lassen, eine andere Logik für widerständige Performance-Strategien zu erwarten, die die Machtfrage anders stellen müssten als noch in den 1970er Jahren. Gebhardt Fink kritisiert die Abwesenheit der Machtfrage in der aktuellen Geschichtsschreibung der Performance-Kunst, nicht nur, aber vor allem in der Schweiz. Anders als noch von Peggy Phelan formuliert, kann die Performance heute nicht durch Ereignishaftigkeit und unvermittelte Präsenz die Logik von Produktionsbedingungen und Subjektivität in Frage stellen, denn im globalen Spätkapitalismus entsprechen diese der Ereignislogik der Performance selbst. Widerständigkeit ist nurmehr durch Unterbrechung oder ein Aufbrechen des Jetzt dieser Ereignislogik möglich, die „[d]as ‚Unabgegoltene‘ in den Blick nehmen“.

„Politics of Transfer and Translation“ -
 Umfunktionierungen, Zeichenpraktiken, Sinnfragen

Den letzten Teil des Buches bilden drei Beiträge, denen eine Referenz gemeinsam ist: Sie alle beziehen sich auf Texte von Roland Barthes und seine Problematisierung von Referentialitätsvorstellungen in der Zeichentheorie. *Steffen A. Schmidt* fragt nach dem Verhältnis von (Wahrnehmungs-)Körper und Musik(-theorie). Er nimmt Roland Barthes' „Rasch“ zum Anlass, um über das Verhältnis einer Repräsentationslogik in der Sprach- und Zeichentheorie zu ihrem ‚Gegenüber‘ zu reflektieren, zu dem, was sich als Vor-Sprachliches und Vor-Subjektives durch Musik körperlich vermittele, denn „Musik als syntaktische Kunst reiner Signifikanz besitzt durch ihre Unmittelbarkeit einen privilegierten Zugang zum Körper“, wie er schreibt. Barthes zufolge lässt sich am Hören und Spielen der *Kreislariana* von Schumann nachvollziehen, dass es hier nicht um „irgendeine intelligible Struktur des Werks“ gehe, sondern um das, was Schmidt als eine Musikerfahrung im „Modus der Intimität“ herausarbeitet und mit der Unlösbarkeit der Frage verbindet, um welchen bzw. wessen Körper es in der Rede vom „Körper der Musik“ tatsächlich gehe: den komponierten Körper des Stücks, den Klangkörper des Instruments, den spielenden Körper des Interpreten/der Interpretin oder den Resonanzkörper der Hörenden. Im „Schlagen“ der Musik – im Rhythmus und in der Betonung, die unmittelbar mit dem Herzschlag in Verbindung gebracht werden – verschwinden mögliche Grenzziehungen zwischen Subjekt und Objekt, was von Schmidt neben der von Barthes hergestellten Beziehung zu Kristevas Chora-Konzept (als dem Vor-Ort der Sprache) auch mit dem Konzept vom „organlosen Körper“, dem Körper der Intensitäten bei Deleuze und Guattari, in Verbindung gebracht wird. Schließlich aber bleibt Barthes, wie Schmidt kritisch nachvollzieht, einer sprachtheoretischen Auffassung von der Musik als reinem Signifikanzfeld verhaftet, die seine Musikästhetik in die Nähe von der Idee absoluter Musik rückt und dabei droht genau das, wovon die Rede ist, nämlich den bewegten Körper, erneut zu negieren. So endet der Text bei der musiktheoretischen Bedeutung der Geste und des Tanzes, die allein den ‚Körper der Musik‘ in seiner asignifikanten Form und eine „Logik der Evokation im Gegensatz zu der der Manifestation“ denken ließen, wie Schmidt mit Jean-Luc Nancy abschließend formuliert.

Auch *Insa Härtel* wendet sich in ihrem Beitrag Roland Barthes' sprachtheoretischer Suche nach dem Feld reiner Signifikanz und dem damit

verbundenen Begehren zu. Sie kontrastiert Freuds psychoanalytischen Sinn für die symptomatische Deutung von Kleinigkeiten, deren Bedeutung er in seiner Kunstbetrachtung *Der Moses des Michelangelo* (1914) unterstreicht, mit Barthes' semiologischem Sinn für das Spiel mit der Form und der Lust am Aufschub, in der die zu entdeckende Kleinigkeit am Ende eher unbedeutend wird. Die japanische Geschenktradition, in der das Verhältnis von Verpackung und Inhalt umgekehrt erscheint, wird von Barthes in *Das Reich der Zeichen* (frz. 1970 / dt. 1981) paradigmatisch auf das Verhältnis von Signifikant und Signifikat übertragen und so zu einem sinnfälligen Bild für sein Genießen der Signifikanten, das die Signifikate zu unbedeutenden Kleinigkeiten, zu Abhub erklärt. Das Wegwerfen oder Verwerfen der Signifikate richtet sich gegen den von ihm kritisierten „Zwang zum Sinn“. Seine „japanischen Pakete“ sind eine fiktionale Gegen-Ordnung. In dieser Zuwendung durch Wegwerfen wird paradoxerweise die Sinnentleerung bedeutungsvoll. Härtel sucht zwischen Freuds „Deutungs-Zwang“ und Barthes' „Sinn-Entleerung“ den Blick zu schärfen für die übrig gelassenen, unbedeutenden Kleinigkeiten, den Abhub, der immer von kulturellen, inhärenten Widersprüchen zeugt.

Karin Harrasser verfolgt eine Brecht-Lektüre Barthes' und interessiert sich für die Bedeutung des stillgestellten Bildes in der anti-illusionistischen Auffassung vom epischen Theater und seiner Absage an Naturalisierungseffekte. Zunächst schätzte Barthes den nicht-repräsentativen Umgang mit Unterbrechungen und Rahmungen, später problematisierte er darin eine dem fetischisierten Stillstand im Bild (Tableau) verhaftet bleibende Form im Unterschied zum Kontinuum von Musik und Text. Wie Harrasser herausstellt, bleibt der stillgestellte Moment in Brechts Inszenierungen jedoch konzentriert auf die zitierbare Geste. Er bleibt damit ein Ausschnitt, ein Fragment und wird nicht zur Idee einer neuen Ganzheit im Bild. Wenn es bei Brecht eine Totalität gäbe, so nicht als eine auf der Bühne, sondern als Idee von den zugrunde liegenden gesellschaftlichen Beziehungen, die durch Zergliederung und Stillstellung im Gestus erkennbar werden sollen. Dabei kommt der Prothese und dem versehrten Körper in seiner Alltagspräsenz nach dem Ersten Weltkrieg, eine ambivalente Rolle zu, nämlich durch eine „Umfunktionierung von Versehrtheit, Mangel und Schwäche in eine Allegorie der Gesellschaft, in ein Bild“. Wie Harrasser an den Beispielen von Peachums Bettlerladen in der *Dreigroschenoper* (1928), in der es um den schwunghaften Handel mit Prothesen zur mitleidserregenden Vortäuschung von Verkrüppelung geht, und der „Geschichte des Umbaus des

unschuldigen Packers Galy Gay in eine martialische Kriegsmaschine“ in *Mann ist Mann* (1926) herausstellt, zielt die allegorische Umfunktionierung von Prothesen auf die Darstellung der gesellschaftlichen Verfertigung von Affekten und Subjektivitäten. An Brechts Zugang zur ideologischen Verwendung der körperlichen Versehrtheit und der Prothese in verschiedenen Kontexten, vom Problem der Repräsentation im London der 1920er Jahre über ihre Instrumentalisierung durch die Nazis bis zu der Verwendung als ironisch-kritische Metapher im US-amerikanischen Kontext des Zweiten Weltkriegs, zeigt Harrasser auf, dass es sich dabei stets um eine „schillernde“ oder, mit Barthes gesprochen, „wackelige“ Angelegenheit handelt.

Zeichen/Momente – Fragmentierte Körper, Bruchstücke der Vergangenheit, Konstruktionen von Ganzheiten, mediale Versprechen ungeteilter Kontinuitäten ... Sigrid Schades Interesse an der kritischen Lesbarkeit kultureller Formen, die als *Zeichen/Momente*, das heißt als zeitgebundene, historische Bedeutungsgefüge als kulturanalytische Momentaufnahmen im besten Sinn feststellbar sind, zieht sich durch ihre Schriften von „Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘“ (1987) bis zu „Migration, Sprache und Erinnerung in ‚... from the Transit Bar‘“ (2013). Mit Vera Frenkel verbindet sie die Aufmerksamkeit für das Mediale von Erinnerungen und die Befragung von Aufzeichnungsformen in ihrer Verknüpfung von Technik, Semantik und Politik: „Fragen nach der Verschränkung individueller Erinnerung und offizieller Gedächtniskultur, nach dem Status von historischer Zeugenschaft und Fiktion, mithin die Frage nach der ‚Wahrheit‘ von Geschichtskonstruktionen“ (Schade 2013, S. 162). Wenn heute das Morgen von gestern ist, wie wir es einleitend mit Victor Burgin formulierten, dann kommt dem Moment, so unfassbar er im Grunde bleibt, die wichtige Rolle zu, immer wieder aufs Neue Relationen zwischen gestern und morgen herzustellen. Der Moment ist ein Begriff, der die Flüchtigkeit und Bedeutsamkeit von einer sich ereignenden Zeit zu fassen scheint. Momente sind Dreh- und Angelpunkte, entscheidende Veränderungen, die etwas in Bewegung bringen – und sei es die Vorstellung, die sich Betrachtende von einer Zeit durch das machen, was Walter Benjamin als Momentaufnahme bezeichnet und fotografisch denkt. Aber der Moment ist, wie oben betont, nicht ohne Zeichen zu denken, die zugleich immer auch das Problem schaffen, „nur“ ein Zeichen zu sein. Nicht zu verwechseln mit der Vorstellung von stiller Erhabenheit reiner Präsenz, betont der Moment das, was an der Zeit nicht aufzuhalten ist, was permanent zu verschwinden droht, wäre da nicht die Möglichkeit zu kommunizieren, Zeichen auszutauschen – mit all den damit verbundenen Aufzeichnungs-

Transkriptions- und Übersetzungsschwierigkeiten gleitender Signifikantenketten, kurz: den Schwierigkeiten mit dem nicht arretierbaren Sinn.

Auch die Herausgabe dieses Buches war für uns, mit dem bekannten Titel Roland Barthes' gesprochen, bisweilen ein semiologisches Abenteuer – eine Entdeckungsreise. Vor eine große Herausforderung sahen wir uns vor allem durch unsere Entscheidung gestellt, die drei englischsprachigen Beiträge von Mieke Bal, Vera Frenkel und Griselda Pollock deutschsprachig aufnehmen zu wollen. Die Schreibstile der drei Autorinnen weichen stark voneinander ab und so war, was in dem einen Fall ein guter Umgang mit dem Übersetzen schien, im anderen ein schwieriger, wie etwa die Frage: Übersetzen wir Zitate anderer im Text (was im Fall der Zitate im Text von Frenkel für die Lesbarkeit unabdingbar schien) oder gehen unter Umständen auf das Original zurück (was im Fall der Zitate von Grossman im Text von Pollock essentiell schien) oder behalten wir die Zitate in der englischen Form bei (was im gleichen Text im Fall der Ettinger Zitate gegen die Suche nach dem möglicherweise französischen Ursprung sprach, weil Pollock diese und ähnliche Stellen in mehreren ihrer Texte zu Ettinger verwendet)? Wir mussten von Fall zu Fall abwägen und uns gegen eine für alle einheitliche editorische Handhabe entscheiden. Allen an dem genuin zeichen/momenthaften Übersetzungsprozess Beteiligten gilt daher ein ganz besonderer Dank: Marie Lottmann für die Übersetzung des Beitrags von Griselda Pollock und Otmar Lichtenwörther für die Übersetzung der Texte von Mieke Bal und Vera Frenkel sowie Sigrid Schade, deren Kenntnis der Diktionen der Künstlerin unverzichtbar war, für die redaktionelle Bearbeitung dieser Übersetzung. Ein ganz besonderer Dank geht auch an Julia Wolf, ihre großartige Mitwirkung war bei der Realisierung des Buches äußerst hilfreich. Für weitere Unterstützung während des Redaktionsprozesses danken wir Kerstin Brandes, Sarina Admaty, Julia Weiss und Mark Kyburz. Wir bedanken uns bei Ulf Heidel für das Lektorat und bei Christian Heinz für die Gestaltung. Unser Dank geht an Jennifer Niediek vom transcript-Verlag für die Betreuung der Publikation. Wir danken dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender an der Universität Bremen und dem Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste, deren beider großzügige finanzielle und ideelle Unterstützung für die Realisierung dieser Publikation wesentlich war.

Nicht zuletzt und allen voran danken wir sehr herzlich den Autorinnen und Autoren, die diese *Zeichen/Momente* erst ermöglicht haben.

Literatur

Lindner et al. 1989

Lindner, Ines; Sigrid Schade; Silke Wenk; Gabriele Werner (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1989.

Schade 1987

Schade, Sigrid: Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Isebill Barta et al. (Hg.): Frauen Bilder Männer Mythen, Berlin: Reimer 1987, S. 239–260.

Schade 1988

Schade, Sigrid: Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung „Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“. Berlin 18.12.1987–14.2.1988, in: kritische berichte, Heft 2, 1988, S. 91–96.

Schade 1989

Schade, Sigrid: Die Kunst des Kommentars, in: Kunstforum International, Band 100, April/Mai 1989 (Kunst und Philosophie, S. 370–376).

Schade 1990

Schade, Sigrid: Inszenierte Präsenz. Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman), in: Michael Scholl; Georg Christoph Tholen (Hg.): Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH 1990, S. 211–229.

Schade 2001

Schade, Sigrid: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im so genannten „pictorial turn“, in: Albrecht Juerg; Kornelia Imesch (Hg.): Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 369–378 (einschließlich engl. Zusammenfassung).

Schade 2004

Schade, Sigrid: Kunstgeschichte als Erzählung. Narrative Muster einer Disziplin oder: Diskurspolitiken der Kunstgeschichte, in: Im Netz(werk): Kunst – Kunstgeschichte – Politik, hg. vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Wien 2003/04, S. 14–18.

Schade 2007

Schade, Sigrid: Now – Gegenwart und unabgeoltene Vergangenheiten in den Künsten, in: Sigrid Adorf et al. (Hg.): Is it now? – Gegenwart in den Künsten, Zürich: Hochschule für Gestaltung und Kunst 2007, S. 24–30.

Schade 2008

Schade, Sigrid: „Bildwissenschaft“ – Eine „neue“ Disziplin und die Abwesenheit von Frauen, in: Die Institute der Zürcher Hochschule der Künste, hg. von Hans-Peter Schwarz, Zürich: ZHDK 2008, S. 106–115.

Schade 2013

Schade, Sigrid: Migration, Sprache und Erinnerung in „... from the Transit Bar“ auf der DOCUMENTA IX, in: dies. (Hg.): Vera Frenkel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2013, S. 154–183.

Schade/Wenk 1995

Schade, Sigrid; Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann; Renate Hof (Hg.): Genus. Zum Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Kröner 1995, S. 341–407.

Schade/Wenk 2005

Schade, Sigrid; Silke Wenk: Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte, in: Hadumod Bußmann; Renate Hof (Hg.): Genus. Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart: Kröner 2005, S. 302–342.

Schade/Wenk 2011

Schade, Sigrid; Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, (Studien zur visuellen Kultur, Bd. 8), Bielefeld: transcript 2011.

Abbildungsnachweis

© Victor Burgin, courtesy Galerie Thomas Zander, Köln