

Kultureller Umbau: Räume, Identitäten und Re/Präsentationen

Kröncke, Meike (Ed.); Mey, Kerstin (Ed.); Spielmann, Yvonne (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kröncke, M., Mey, K., & Spielmann, Y. (Hrsg.). (2007). *Kultureller Umbau: Räume, Identitäten und Re/Präsentationen* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839405567>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



MEIKE KRÖNCKE,
KERSTIN MEY,
YVONNE SPIELMANN (Hg.)

KULTURELLER UMBAU

Räume, Identitäten,
und Re/Präsentationen

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Meike Kröncke, Kerstin Mey, Yvonne Spielmann (Hg.)
Kultureller Umbau

MEIKE KRÖNCKE, KERSTIN MEY, YVONNE SPIELMANN (Hg.)
Kultureller Umbau.
Räume, Identitäten und Re/Präsentationen

[transcript]

*Diese Publikation wurde gefördert von
der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und
der University of Ulster/Nordirland.*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © Matthias Baumann, 2006
Korrektur: Birgit Klöpfer, Paderborn
Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-556-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung.

Kultureller Umbau

MEIKE KRÖNCKE, KERSTIN MEY, YVONNE SPIELMANN

7

I. RÄUME

Hybride. Der Raum als Aktant

KATHRIN BUSCH

13

Über Städte, Identität und Identifikationen

SUSANNE HAUSER

29

Kunst und Identität in umstrittenen Räumen

KERSTIN MEY

43

Black Box Inside Out. Wahrnehmungsprozesse in einem immersiven Raum

ANNETTE JAELE LEHMANN

59

II. IDENTITÄTEN

Der koloniale Signifikant. Kulturelle ›Hybridität‹ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen

OLIVER MARCHART

77

Hybridität als Bewusstseinszustand. Einige Gedanken zu Arbeiten von Lynn Hershman, Vera Frenkel und Kinga Araya

RYSZARD W. KLUSZCZYNSKI

99

**Die Matrix der Hybridität. Überlegungen zur
japanischen Medienkultur**

YVONNE SPIELMANN

117

III. RE/PRÄSENTATIONEN

Exponierte Sichtbarkeit. Bildstrategien in der visuellen Kultur

MEIKE KRÖNCKE

139

**Mit-, gegen- oder überlaufende Bilder? Prozesse
der Transkulturation innerhalb der koreanischen Malerei**

BIRGIT MERSMANN

161

**Formen der Repräsentation: Hybride Kulturen, Nonlinearität
und kreative Verfahren**

IAN M. CLOTHIER

181

Autorinnen und Autoren

203

EINLEITUNG.

KULTURELLER UMBAU

MEIKE KRÖNCKE, KERSTIN MEY, YVONNE SPIELMANN

Sind die Diskurse zum Raum, zu kultureller Identität und Re/Präsentationen heute erneut oder immer noch eine politisch und künstlerisch wichtige Angelegenheit? Ist es nicht so, dass in den kulturwissenschaftlich wie medienwissenschaftlich und philosophisch ausgreifenden Diskussionen über die Verzahnungen des Globalen mit dem Lokalen, die Multiplizität von Identitäten und Ethnizitäten und über die Krise wie Subversion der Re-Präsentation in den globalen Kunst- und Mediensystemen der Gegenwart ein international reflektierter Erkenntnisstand eingetreten ist, der die erneute Hinterfragung von Kernkategorien kultureller Veränderungsprozesse eigentlich erübrigte? Oder verhält es sich bei genauerem Hinschauen nicht vielmehr so, dass das vielerorts proklamierte Zusammenwachsen der disziplinären Forschungssprachen und ihrer Inhalte den gewachsenen Anforderungen an transdisziplinäre, transkulturelle und transmediale Perspektiven kaum nachkommen kann?

Die Beobachtung, dass heute kulturelle Phänomene, ästhetische Praktiken und mediale Entwicklungen sich in exponentieller Beschleunigung einerseits vernetzen und andererseits weiter ausdifferenzieren, dabei jedoch partikularisieren, hat zur Konsequenz, dass wir übergreifende Kategorien wie Raum, Identität und Re/Präsentation nur schwer eingrenzen können. Die Begriffsklärung ist weiter erschwert durch den Maßstab und die Voraussetzungen der Globalisierung. Und sie wirkt der Erfassung der Ausdifferenzierung von kulturellen Prozessen geradezu entgegen, wenn immer noch einzelwissenschaftlich geprägte Begriffs- und Konzeptverständnisse den akademischen Diskurs bestimmen. Die Herausforderung besteht nicht zuletzt darin, wie und aus welcher Position heraus der Widerspruch reflektiert wird, dass Globalisierung schließlich ein Ungleichgewicht zwischen Expertenwissen einerseits und gesellschaftlichen Prozessen andererseits konstituiert.

In Zeiten geopolitischer und sozialer Veränderungen ist somit ein neues Verständnis von fremder und eigener Identität gefordert, das im Zusammenhang mit Verschiebungen unserer Vorstellungen von räumli-

chen Ordnungen gesehen werden muss. Diesen *Umbau* in seinen Konsequenzen zu beschreiben, führt zu politischen Fragen der Darstellbarkeit von Konzepten visueller und sprachlicher Repräsentation. Mit dem Thema des kulturellen Umbaus soll hier auf solche Konzepte und Verfahren eingegangen werden, die diese Veränderung und Neuordnung von Kategorien und Bedeutungen untersuchen. Den Ausgangspunkt der Beiträge dieses Bandes bildet die Beschäftigung mit Zuständen kultureller oder künstlerischer Unbestimmtheit wie auch mit solchen der Übersetzung und Kritik. Wie beispielsweise lässt sich Raum neu denken unter der Prämisse seiner Vorläufigkeit oder sozialen Nutzung?

Wenn also kulturelle Prozesse etwas abbilden und herstellen, was sich aber nicht notwendigerweise formalisieren lässt, so muss folglich berücksichtigt werden, dass Räume und die Identifikation mit ihnen unter sehr unterschiedlichen Voraussetzungen stattfinden. Die Ausbildung temporärer, kollektiver oder politischer Orte ist stets in einen Diskurs eingebunden, der diese Zustände der Veränderung mit sichtbar macht. Praktiken des Aushandelns von kultureller Bedeutung definieren nicht nur die Dynamik kulturellen Wandels, sie stellen auch eine Voraussetzung für die drei Forschungsfelder dieses Buches dar: Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Mit einer Gliederung der Beiträge, die sich aus den Kategorien ergibt, wird das Thema des kulturellen Umbaus vorläufig eingegrenzt.

Räume versammelt Beiträge, die den Raumbegriff in seinem Verständnis von gebautem oder architektonischem Raum erweitern und ihn als soziales und strukturelles Gebilde definieren. Künstlerische Arbeiten geben ihrerseits einen neuen Raumbegriff vor: sie stellen Differenz durch die Erfindung fiktiver Räumlichkeit und Identität her. Weiterhin sind politische Räume gemeint, die von Künstlern als Orte der Kritik und der Intervention definiert werden.

Identitäten gehören seit geraumer Zeit zu einem kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs, der sich mit den Bedingungen gesellschaftlichen Wandels und dem Verhältnis von Konstruktion und Performanz beschäftigt. Identität wird nicht mehr als feststehende Größe verstanden, sondern sozial konstruiert und verhandelt. Es ist daher von Übergangs- oder von temporären Konzepten auszugehen, die sich einer fixierenden Identifikation entziehen. Hier setzen künstlerische Verfahren an, die mit diesem ephemeren Zustand arbeiten und Identität bereits als die Konstruktion eines Betrachters vorstellen. Ein anderes Verständnis von Identität kommt auch in den neueren philosophischen und kulturtheoretischen Reflexionen zum Ausdruck, deren Bedeutung erneut diskutiert wird. Aka-

demische Diskurse bieten somit die Möglichkeit einer Revision von Konzepten und Kategorien, einschließlich ihrer zeitgemäßen Umstrukturierung und Neuerfindung.

Re/Präsentationen verlagern diese theoretische Debatte in ein Feld der sprachlichen oder visuellen Bezeichnung und mithin in einen Bereich der öffentlichen Darstellung, den es weiter zu untersuchen gilt. Weder ist es gleichgültig ›*wer spricht*‹ noch um wessen Repräsentation es sich handelt. Re/Präsentieren meint in diesem Sinne immer schon dreierlei: Darstellung, Vorstellung und kommentierende Wiederholung einer Bezeichnung. Und sie beruht auf dem Wissen der bereits existierenden Bedeutungen mit denen ›repräsentiert‹ wird.

Die Beiträge zu Raumkonzepten unternehmen Annäherungen an theoretische, philosophische und künstlerische Perspektiven. Kathrin Busch befasst sich mit Raum in seiner aktiven bzw. interaktiven Dimension und fokussiert im engeren Sinn Subjekt und Raum. Susanne Hauser zeigt auf, wie die Größe des Raumes zu einer politischen Identifikation beiträgt und untersucht, wie Identität im Stadtraum sich über spezifische soziale und gebaute Strukturen und Stadtplanungen herstellt. Kerstin Mey diskutiert das Spannungsfeld von Kunst und politischer Praxis anhand von Diskursen und Verhandlungen im öffentlichen Raum, einschließlich der Neu-Besetzung dieser Orte. Kunst-Räume beschreibt Annette Jael Lehmann aus der Position der Sichtbarmachung und Konstitution von Wahrnehmungsprozessen, die sie als ästhetisches Konzept in medialen Umgebungen vorstellt.

Der Themenbereich Identitätskonstruktionen beinhaltet die Diskussion politischer Ansätze und Interventionen sowie performative bzw. multiple Konstruktionen in der Medienkunst. Oliver Marchart argumentiert mit dem Begriff der Hybridität für eine politische Neubewertung von Identität im Anschluss an Homi Bhabha. Ryszard W. Kluszczynski beschreibt am Beispiel von medienkünstlerischen Arbeiten verschiedene Formen von konstruierter Identität, ihrer Fragmentierung, Auflösung und Neuerfindung. Der Beitrag von Yvonne Spielmann diskutiert medien- und kulturkritische Beispiele von Hybridität in künstlerischen Arbeiten, die den japanischen Kontext reflektieren.

Kontexte der Re/Präsentation hinterfragen die Konnotationen des Begriffs, die kulturellen Auswirkungen von Übersetzungen sowie Strategien der Sichtbarmachung und Artikulation. In ihnen geht es um die Kommentierung und Kritik von Identitätspolitiken und Raumkonzepten. Meike Kröncke führt dies am Beispiel von Bild-Kampagnen im öffentli-

chen Raum aus, indem sie diskutiert, wie Bilder kulturelle Bedeutungen übersetzen und welche Konsequenzen dieser Kontextwechsel hat.

Birgit Mersmann beschreibt künstlerische und kulturelle Aspekte koreanischer Kunst vor dem Hintergrund der politischen Kulturgeschichte Koreas im Verhältnis zu Japan und dem Westen und macht auf die Ambivalenzen eines Kulturtransfers aufmerksam, dessen historische Wurzeln es zu berücksichtigen gilt. Ian Clothier betrachtet Hybridität aus der Perspektive eines künstlerischen Projekts, das historische, geographische und kulturelle Dimensionen besitzt, die seine kulturelle Konstruktion und konstruierte Repräsentation gleichermaßen bestimmen.

Meike Kröncke, Kerstin Mey, Yvonne Spielmann

I. RÄUME

HYBRIDE. DER RAUM ALS AKTANT

KATHRIN BUSCH

»Der Raum, aber Ihr könnt nicht begreifen,
dieses fürchterliche Drinnen-und-Draußen,
das der wahre Raum ist.« (Henri Michaux)

1. Vom Akteur zum Aktant

Die Philosophien des 20. Jahrhunderts, beginnend bei der Phänomenologie bis hin zu zeitgenössischen Sprach-, Symbol- und Medientheorien, verbindet bei allen Unterschieden das gemeinsame Anliegen, die neuzeitliche Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt zu überwinden und ihr Getrenntsein als ein bloßes Konstrukt zu erweisen. In diesem Sinne argumentiert auch der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour dafür, dass es ein reines, von den es umgebenden Dingen unberührtes Subjekt nie gegeben habe und vielmehr eine Vermischung der objektiven Realität mit subjektiven Vorstellungen oder der Dinge mit ihren Repräsentationen die Regel sei.¹ Interessanterweise beschränkt Latour die Aufhebung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt jedoch nicht auf Fragen der Wahrnehmung, Erkenntnis und Wirklichkeitskonstitution, sondern weitet seine These der Hybridisierung auf den Bereich der Praxis aus. Er fokussiert die Vermischung von Menschen und Dingen im Sinne einer Übertragung von Handlungspotentialen zwischen Subjekt- und Objektsphäre. Dabei besagt Hybridisierung nicht, auf die Objektwelt werde das Soziale projiziert – denn: »Objekte sind kein formloser Gegenstand für soziale Kategorien«² – noch seien die Subjekte den objektiven Kräften schlichtweg unterworfen, vielmehr ist gemeint, dass sich Menschen und Dinge

-
- 1 Vgl. Bruno Latour: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 237ff. Eine bündige Einführung in das Denken von Latour geben Nina Degele/Timothy Simms: »Bruno Latour (*1947). Post-Konstruktivismus pur«, in: Martin L. Hofmann/Tobias F. Korta/Sibylle Niekisch (Hg.): Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 259-275.
 - 2 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 76.

zu hybriden Netzwerken verflechten.³ Anders als bei Donna Haraway ist dabei weniger die technische Zurüstung und prothetische Verlängerung des menschlichen Körpers gemeint,⁴ als vielmehr Handlungsverbünde, an denen natürliche, technische und soziale Entitäten teilhaben und ineinander spielen.

Mit dieser These widerspricht Latour zwei gegenläufigen Meinungen: zum einen der Vorstellung, dass die Menschen ihre Instrumente vollständig beherrschen und unberührt von ihnen über die Dinge nach eigenem Willen verfügen könnten und zum zweiten der ebenso verkürzenden Befürchtung, dass die Subjekte von einer eigengesetzlichen Dingwelt dominiert würden. Während die erste Position einem naiven Technikverständnis im Sinne eines bloßen Werkzeuggebrauchs entspringt, bleibt letztere nach Latour einem reduktionistischen Materialismus verhaftet. Die demgegenüber formulierte These der Hybridisierung stützt sich auf die Verschmelzung von Subjekt und Objekt qua Praxis. Zwischen beiden vermittelt ein Handlungsprogramm, das gleichermaßen die Eigendynamik der Objekte wie die Intentionen des Subjekts verändert und ablenkt, um sie zu einem neuen ›Hybrid-Akteur‹ zu synthetisieren, in dem sowohl Subjekt wie Objekt transformiert und »jemand‹ oder »etwas‹ anderes werden.«⁵

Anstatt also lediglich Subjekten die Rolle von Handelnden zuzubilligen, zeigt Latour, dass Handlungsfähigkeit wie Zielsetzungen sowohl menschlichen als auch nicht menschlichen Agenten zuzuschreiben sind. Daher habe man der Tatsache Rechnung zu tragen, »dass Gegenstände und andere nicht menschliche Wesen vollwertige Akteure in unserem Kollektiv sind«⁶. Weil Techniken und Artefakte handlungsbestimmende Funktionen übernehmen und selbst als Handlungsträger fungieren, werden sie – in Anlehnung an die strukturalistische Terminologie – als Aktanten bezeichnet und weil sie in Handlungsverläufen eine mindestens ebenso große Rolle spielen wie die scheinbar allein agierenden Subjekte, lässt sich von einer »Symmetrie von Akteur und Aktant«⁷ sprechen. Latour berücksichtigt außerdem, dass eine Handlung durch die Zusammen-

3 Vgl. Bruno Latour: »On actor-network theory. A few clarifications«, in: Soziale Welt 47 (1996), S. 369-381.

4 Vgl. Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, S. 33-72.

5 Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 218.

6 Ebd., S. 211.

7 Ebd., S. 219.

setzung mehrerer Kräfte gebildet sein kann, in der neben dem Akteur verschiedene Aktanten – ganze Aktanten-Assoziationen – am Werk sind: »Handeln ist nicht das Vermögen von Menschen, sondern das Vermögen einer Verbindung von Aktanten.«⁸ Diese Aktivität der Dinge und Techniken reicht nicht allein in das menschliche Handeln hinein, sondern vermag Bedeutungsfunktion zu übernehmen. Wenn Handlungsprogramme an Dinge delegiert werden, können diese für menschliche Akteure einstehen und Träger von sozialen Normen werden.⁹ Menschliche und nicht menschliche Wesen tauschen somit ihre Eigenschaften aus. Durch diese Hybridisierung von Subjekten und Objekten wird das soziale Gewebe auf nicht menschliche Wesen ausgedehnt, so dass man berechtigterweise mit Knorr Cetina von einer »Sozialität mit Objekten«¹⁰ sprechen kann. Wenn die Dinge am Sozialen partizipieren, so ist es nach Latour nur folgerichtig, dass heutzutage auch nicht menschlichen Wesen ein Rechtsstatus zugesprochen wird.¹¹

Bedeutsam ist dieser Ansatz, weil er die These widerlegt, Gegenstände, Werkzeuge oder Techniken seien lediglich ein Resultat von Konstruktionen. Mit der verstärkten Berücksichtigung der Eigendynamik und Materialität von Dingen wendet er sich gegen konstruktivistische Theorieansätze, ohne jedoch in einen naiven Realismus zu verfallen.

2. Interaktion mit Räumen

Während Latour diese Hybridisierung vor allem in Bezug auf Dinge und Techniken im Blick hat, soll im Folgenden die Übertragung von Handlungspotentialen und -normen auf Raumordnungen und gebaute Räume einbezogen werden: Nicht lediglich die Gegenstände des Gebrauchs, sondern auch die gebauten Räume und räumlichen Anordnungen übernehmen handlungsstrukturierende Funktion. Hybridisierung betrifft dem-

8 Ebd., S. 221 (Hervorh. i. Orig.). Latour erläutert diese These am Beispiel des Flugverkehrs. Demnach wäre es verkürzend zu sagen, ein Mensch fliege, vielmehr sei Fliegen eine »Eigenschaft der gesamten Assoziation oder Verbindung von Entitäten, und dazu gehören Startpisten und Maschinen, Flughäfen und Ticketschalter«. (Ebd.)

9 Vgl. ebd., S. 226ff.

10 Vgl. Karin Knorr Cetina: »Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in post-traditionalen Wissensgesellschaften«, in: Werner Rammert (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt a.M./New York: Campus 1998, S. 83-120.

11 Vgl. Bruno Latour: Von der *Realpolitik* zur *Dingpolitik* oder Wie man Dinge öffentlich macht, Berlin: Merve 2005.

nach nicht nur Mensch-Ding-Konstellationen, sondern lässt sich auf die Mensch-Raum-Relation ausdehnen. Latour selbst legt diese Übertragung nahe, ist doch eines der anschaulichen Beispiele, die er zur Stützung seiner These anführt, ein raumhaltiges Artefakt: Bodenschwellen, die der Verkehrsberuhigung dienen.¹² Ihnen wird insofern Handlungspotential übertragen, wie sie das Verhalten von Autofahrern durch die Raumgestaltung und nicht durch Hinweisschilder steuern. Latour unterstreicht, dass dieser bauliche Eingriff Handlungsnormen transportiert und sie zugleich auf die dingliche Ebene verschiebt. Denn das Tempolimit wird nicht per Ordnung, sondern kraft Interaktion von Fahrer und Schwelle durchgesetzt. Es gibt nun eine ganze Reihe baulicher Vorgaben, die das alltägliche Verhalten steuern. Von der Wegeführung in Gebäuden bis hin zu architektonischen Anlagen, die ein Machtverhältnis einrichten und sicherstellen, wie Michel Foucault anschaulich anhand der Gefängnisarchitektur des 19. Jahrhunderts gezeigt hat.¹³ Die panoptische Architektur gibt ein gutes Beispiel für die Vermischung von Raum und Subjekt, hat Foucault doch aufgezeigt, wie mit dieser architektonischen »Maschine« ein spezifisches, auf Disziplinierung aufruhendes Selbstverhältnis allererst eingerichtet wird. Mit Recht kann man die panoptische Raumordnung als Aktanten der Disziplinarmacht bezeichnen, die sich auf andere Bereiche der Gesellschaft wie Schulen, Werkstätten, Fabriken oder Militär ausdehnend nicht nur das Verhalten steuert, sondern das moderne Subjekt in Form »nutzbringende[r] Individuen«¹⁴ fabriziert.

Ist mit diesem Beispiel angedeutet, wie sich Latours Konzept des Aktanten auf Fragen des Raumes berechtigterweise applizieren ließe, so ist mit ihr darüber hinaus das nötige argumentative Rüstzeug vorhanden, den konstruktivistischen Verkürzungen der derzeitigen dominanten Raumtheorien entgegenzuarbeiten. Überträgt man Latours Hybridisierungsthese auf den Raum, dann lässt sich damit die seit einigen Jahren in die Kritik gekommene Vorstellung vom homogenen Behältnisraum in ihrer Fragwürdigkeit bestätigen. Zugleich wird aber auch die sich stattdessen etablierende Theorie der Produktion des Raumes in ihrer problematischen Vereinseitigung sichtbar.

In den Kulturwissenschaften ist mit dem sogenannten *spatial turn*¹⁵ die Abkehr von einem betrachterunabhängigen, statischen sowie bedeu-

12 Vgl. B. Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 226ff.

13 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 251ff.

14 Ebd., S. 271.

15 Foucault war einer der Ersten, der die inzwischen unter dem Schlagwort *spatial turn* firmierende These vertreten hat, dass wir in einer Epoche des Raumes leben, in der nicht mehr die Zeit, sondern Verortung und Nebenei-

tungsneutralen Raumbegriff vollzogen und zugleich die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen kulturellen und sozialen Formierungen von Raum gelenkt worden. In Abgrenzung zur geometrischen, euklidischen Raumvorstellung wird in diesen Theorieansätzen Raum nicht länger als eine den Dingen vorhergehende Entität verstanden. Die Vorstellung vom Raum als homogenem, leerem sowie starrem Behältnis für Dinge oder Körper wird zugunsten unterschiedlicher Entwürfe eines dynamischen, sich wandelnden und relationalen Raums abgelöst. Nicht nur die moderne Physik reflektiert die Relativität des Raums, sondern auch in der Philosophie gewinnt der innere, der gelebte sowie der sozial geschaffene Raum zunehmend an theoretischer Beachtung. In den sich damit durchsetzenden relationalen oder topologischen Theorien wird Raum als etwas angesehen, das sich allererst aus der relativen Situierung von Körpern ergibt. In dem Maße aber, wie sich Raum über Lageverhältnisse und Ortsrelationen bestimmt, wird auch die These der Produktion von Raum durch Verortungen und Handlungen einsichtig. Damit rückt nun aber in der gleichen Weise die Eigengesetzlichkeit und Wirksamkeit von Räumen in den Hintergrund, wie in konstruktivistischen Theorieansätzen die Mitwirkung der Objektwelt vernachlässigt wurde.

So wird beispielsweise in der derzeitigen Diskussion um eine Neufassung des Raumbegriffs vielfach dafür argumentiert, dass die Konstitution des Raumes als ein sozialer Prozess zu gelten hat.¹⁶ Der Raum und die Raumordnung wird, etwa im Rückgriff auf Simmel, als Form und Medium der Vergesellschaftung gedacht, in dem sich das Soziale offenbart.¹⁷ Auch Bourdieu argumentiert für eine Parallelität des sozialen mit dem »angeeigneten, physischen Raum«, insofern der soziale Raum »die Tendenz auf[weist], sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen«.¹⁸ Da sich der soziale im physischen

ander von bestimmender Bedeutung sei. Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46.

16 Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 67.

17 Vgl. Georg Simmel: »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, in: ders.: *Soziologie. Gesamtausgabe Bd. 11*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 687-790. Simmel differenziert die verschiedenen Raumqualitäten und arbeitet deren Bedeutung für die Form einer Gesellschaft heraus.

18 Pierre Bourdieu: »Physischer, sozialer und angeeigneter Raum«, in: Martin Wentz (Hg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1991, S. 25-34, hier S. 26. Die Einschreibung der Strukturen der sozialen Ordnung voll-

Raum realisiert oder in diesen eingelagert ist, ließe sich der bloß physische Raum nur anhand einer Abstraktion denken, nämlich unter Absehung dessen, dass er »eine soziale Konstruktion und eine Projektion des sozialen Raumes, eine soziale Struktur in objektiviertem Zustand«¹⁹ sei. Wenn Bourdieu belegen kann, dass und auch wie sich das Soziale in den ›physischen‹ Raum einschreibt, so berücksichtigt er jedoch nicht, inwiefern räumliche Anordnungen ihrerseits strukturierende Wirkungen ausüben. Dass der Raum nicht nur gesellschaftlich produziert ist, sondern auch eigene Wirksamkeiten im Umgang mit ihm entfaltet, gerät aus dem Blick.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich im Hinblick auf die Raumkonzepte, die für die Produktion von Raum durch raumbezogene Handlungen argumentieren.²⁰ Neben dem Raum als Produkt sozialer Beziehungen rücken hier die verschiedenen kulturellen und künstlerischen Praktiken der Raumbildung durch Aneignung und Umnutzung von Raum in den Blick.²¹ Was auch hierbei vernachlässigt wird, sind die Grenzen der Konstruier- und Beherrschbarkeit von Raum. Die bestimmenden Kräfte sowie die Eigendynamik der jeweiligen Raumanordnungen werden nur allzu oft ausgespart, wenn Räume lediglich als Signatur von Praktiken Bedeutung erlangen.

Wenn in den Raumtheorien des 20. Jahrhunderts gegen die Vorstellung argumentiert wird, der Raum existiere wie ein Behältnis unabhängig vom Handeln der in ihm befindlichen Subjekte, dann ist damit also noch keineswegs eine Symmetrie von Akteur und Aktant im Sinne von Latour erreicht. Vielmehr tendieren sie zu einer Vereinseitigung zugunsten des Subjekts, insofern seine Handlung mit der Produktion von Räumen einhergeht und die bestimmende Kraft von Räumen in Vergessenheit gerät. Diese problematische Überbetonung der Herstellung, Aneignung und Umnutzung von Raum lässt sich nun aber durch die These vom Raum als Aktant korrigieren, der zum einen nicht unberührt von sozialen Strukturen und menschlicher Aktivität zu denken ist und zum anderen seinerseits in die menschlichen Handlungen ein- und auf sie übergreift. Räume

zieht sich mittels Körpertechniken, die über Raumstrukturen organisiert werden.

19 Ebd., S. 28.

20 Theoretische Bezugspunkte sind hier vor allem Henri Lefèbvre: *Production de l'espace*, Paris: Anthropos 1974 und Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988.

21 Zur Raumproduktion der Kunst seit den 1960er Jahren vgl. Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002.

sind sowohl durch Praktiken und gesellschaftliche Strukturen konstituiert wie sie ihrerseits Handlungsvollzüge mitbestimmen.²²

Der Einsatzpunkt bei einer Theorie des Aktanten bietet damit den Vorteil, nicht nur die Performanz von Räumen, sondern auch die Symmetrie von Mensch und Raum zu begründen. Ebenso wenig wie natürliche Objekte oder Artefakte als bloße Projektionsflächen subjektiver Vorstellungen oder sozialer Konstruktionen fungieren, ist der Raum lediglich ein menschliches Konstrukt. Es ist daher möglich, mit dieser Übertragung des Aktanten-Modells auf Räume, deren nicht deterministische Wirksamkeit zu bedenken. Weder existiert der Raum unabhängig vom Subjekt noch produziert der Mensch asymmetrisch durch sein Handeln den Raum. Vielmehr ist auch hier eine Hybridisierung zu denken, in der Akteur und Aktant sich symmetrisch ergänzen. Dies heißt nun aber nach Latour, dass man nicht von zuvor konstituierten Entitäten auszugehen habe, die sich nachträglich vermischen, sondern dass bereits im Prozess der Konstituierung die Hybridisierung der jeweiligen Komplemente ansetzt.

3. Hybridisierung von Subjekt und Raum

Es gibt nun innerhalb des philosophischen Raumdenkens einen Strang von Theorien, die dieses Zusammenwirken von Mensch und Raum theoretisieren. Es sind Ansätze, die – dem phänomenologischen Ansinnen verpflichtet, das Begegnende nicht als gegenständliches Etwas, sondern im ›Wie‹ seines Gegebenseins auffassen – die Wahrnehmung des Raumes fokussieren. Ausgehend von der konkreten leiblichen Erfahrung wird die homogene Räumlichkeit zugunsten des gelebten Raumes relativiert, der Qualitäten, Ausrichtungen und Orientierungen aufweist und mit Bedeutsamkeiten besetzt ist. Der Vorteil dieser Theorien besteht unzweifelhaft darin, den Begriff eines absoluten, vom Wahrnehmenden unabhängigen Raumes als fälschlich zu erweisen. Das Subjekt befinde sich nicht im Raum wie in einer Schachtel, sondern Raum und Subjekt bedingen sich gegenseitig und bilden sich korrelativ heraus. So hat etwa Merleau-Ponty mit dem Begriff der Tiefe angedeutet, dass das Subjekt selbst an der Szenerie teilhat, in der sich die Erfahrung des Raumes entfaltet.²³

22 In diesem Sinne argumentiert auch die Soziologin Martina Löw: »Raum ist demnach gesellschaftlich produziert, entfaltet jedoch eine eigene Wirkung im Kontext menschlicher Nutzung.« (M. Löw: Raumsoziologie, S. 138)

23 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg: Meiner 1984, S. 13-43.

Diese leibliche Teilhabe ist Grund einer anfänglichen Verflechtung von Raum und Subjekt. Dennoch muss man vor allem zwei Kritiken an den phänomenologisch geprägten Raumtheorien gelten lassen: Zum Ersten entgehen ihnen, weil sie von den Gegebenheiten der Wahrnehmung und des Erlebens ausgehen, die den Räumen innewohnenden Machtkonstellationen. Zum Zweiten verkennen sie, dass diese ihrerseits auf den Körper disziplinierend zugreifen und auch das leibliche Selbstverhältnis in einer spezifischen, historisch variablen Weise einrichten. Trotz dieser Einwände ist den phänomenologischen Ansätzen zugutezuhalten, eine Dimension der Raumerfahrung aufzudecken, in der Mensch und Raum ineinandergreifen und die Eigenmächtigkeit des Raumes sowie die Raumerfahrung so miteinander verzahnt sind, dass man berechtigterweise von einer Hybridisierung von Subjekt und Umraum sprechen kann.²⁴

In aller Deutlichkeit zeigt sich diese Hybridisierung von Mensch und Umraum in der unter dem Begriff des ›dunklen‹ oder ›gestimmten‹ Raumes firmierenden Raumtheorie. Sie setzt beim Raumempfinden an, wendet sich der atmosphärischen Übertragung von Raumcharakteren zu und gipfelt – bei Caillois und Lacan – in der These einer regelrechten »Verführung durch den Raum«.²⁵ Die Nachwirkungen dieser ursprünglich vor allem im Umkreis der Psychopathologie von Straus, Binswanger und Minkowski²⁶ entwickelten Theorien eines affektiv auf das Subjekt übergreifenden Raumes lassen sich – vermittelt über Merleau-Ponty²⁷ – bis in die Texte von Foucault²⁸ und de Certeau²⁹ nachweisen. Sie widmen

-
- 24 Zur neueren phänomenologischen Raumtheorie vgl. Edward S. Casey: »Vom Raum zum Ort in kürzester Zeit. Phänomenologische Prolegomena«, in: Phänomenologische Forschungen (2003), S. 55-95.
- 25 Roger Caillois: »Mimetismus et psychasthénie légendaire«, in: ders.: *Le Mythe et l'homme*, Paris: Edition Gallimard 1938; Lacan übernimmt Caillois' These der Mimikry, um die unbewusste Dimension des Raumes zu erweisen. Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI* (1964), Berlin/Weinheim: Quadriga 1987, insb. S. 80 u. 104ff.
- 26 Erwin Straus: »Die Formen des Räumlichen«, in: ders.: *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin u.a.: Springer Verlag 1960, S. 141-178; Ludwig Binswanger: »Das Raumproblem in der Psychopathologie«, in: *Zeitschrift für Neurologie* 145 (1933), S. 598-647; Eugène Minkowski: »Ansätze zu einer Psychopathologie des Raumes«, in: ders.: *Die gelebte Zeit*, Bd. 2, Salzburg: Otto Müller Verlag 1972, S. 232-267.
- 27 Bei Merleau-Ponty findet sich eine philosophische Aneignung und Aufarbeitung der aus der Psychopathologie stammenden Texte zum dunklen Raum. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 326ff.
- 28 Nach Foucault antwortet das sich im 18. Jahrhundert etablierende Paradigma der Überwachung und Disziplinierung auf eine Furcht vor dem

sich der atmosphärischen Ausstrahlung von Räumen und der bisweilen beunruhigenden Tatsache, dass sich der erlebte Raum in die körperliche Zuständlichkeit überträgt, so dass die Grenze zwischen umgebendem Raum und Subjekt porös wird und damit die vereinnahmenden Kräfte des Raumes zutage treten.

Wenn man also im Sinne von Latour eine Wechselwirkung von Mensch und Raum geltend machen kann, dann, weil der umgebende Raum kein passives Objekt ist, sondern sich zwischen Subjekt und Umraum eine hybride Sphäre der Interferenz ausbildet. So wie sich Soziales und Kulturelles verräumlichen, so kommt den Räumen ihrerseits eine bestimmende Kraft in Bezug auf die in ihnen befindlichen Subjekte zu. Impliziert Latours These der symmetrischen Interaktion von Subjekt und Objekt, dass die Dinge keine bloß passiven Objekte sind, so bedeutet dies im Umkehrschluss allerdings auch, dass Menschen nicht ausschließlich aktive Subjekte sind. Oder anders gesagt: In gleichem Maße, wie die als passiv geltende Dingwelt mit Aktionspotential ausgestattet wird, ist dem passiven Bestimmtwerden der Subjekte Rechnung zu tragen. Dieses Bestimmtwerden betrifft nun aber, wie über die phänomenologischen Untersuchungen zum Raumerleben angedeutet werden sollte, nicht ausschließlich den Bereich der Praxis. Die raumhaltigen Artefakte verfügen neben Handlungspotentialen in nicht zu vernachlässigendem Maße über atmosphärische Qualitäten, die sich auf seine Bewohner übertragen. Dies resultiert aus dem Umstand, dass das Subjekt dem Raum nicht gegenübersteht, sondern in ihn eingelassen ist und durch ihn in seiner Befindlichkeit bestimmt wird.

Latour, der hinsichtlich seiner Überwindung des Subjekt-Objekt-Dualismus auf Heidegger rekurriert, hätte der Daseins-Analyse aus *Sein und Zeit* entnehmen können, dass dem Menschen durch seine Verstricktheit in die Welt diese nicht nur praktisch und bedeutungshaft, sondern

dunklen Raum. Als »Gegenfigur« zu den Transparenzen und zu den Sichtbarkeiten« findet sich lediglich in den Schauerromanen dieser Zeit das aus der neuen Ordnung des Raumes Ausgeschlossene artikuliert. In den Imaginationen finsterner Räume wird thematisiert, was zugunsten der »Macht durch Transparenz« verschwinden muss. Vgl. Michel Foucault: »Das Auge der Macht«, in: ders.: Schriften, Dritter Band, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 250-271, hier S. 257ff.

- 29 Certeaus Abgrenzung gegenüber dem panoptischen Raum zielt auch auf eine Wiedergewinnung des erlebten, dunklen Raumes, wobei Certeau diese andere Räumlichkeit stärker aktivisch, nämlich ausgehend vom Umgang mit dem Raum statt pathisch, d.h. vom Raumempfinden aus entwickelt – gleichwohl sind die Bezüge auf Merleau-Ponty unüberschbar. Vgl. M. de Certeau: Kunst des Handelns, S. 182 und 205f.

auch stimmungshaft erschlossen ist.³⁰ Diese Dimension, nicht bloß der Interaktion von Mensch und Raum, sondern ihrer – wie man formulieren könnte – Interpassion, wird von Latour hinsichtlich der gesamten Dingwelt ausgespart und verrät sein Verhaftetsein im Handlungsparadigma, das für die neuzeitliche Philosophie ebenso signifikant ist wie die Subjekt-Objekt-Dualität. Wenn mit der Hybridisierung von menschlichem Akteur und nicht menschlichen Aktanten berechtigterweise bedacht wird, dass in Handlungsvollzügen Kräfte im Spiel sind, durch die das Subjekt bis in seine Handlungsintentionen affiziert wird, so blendet Latour gleichwohl aus, dass die Verstrickung von Subjekt und Objekt in den Bereich der Empfindungen und Atmosphären hineinreicht. Die These der Hybridisierung von Subjekt- und Objektsphäre greift in der ausschließlichen Orientierung am Handlungsparadigma zu kurz und soll daher durch den Aspekt der Interpassion im Sinne der Affektion ergänzt werden.

4. Von der Interaktion zur Interpassion

In neueren Architekturtheorien findet die affektive Dimension des Raumes einige Beachtung. Im Rückgriff vor allem auf Gernot Böhmes Ästhetik der Atmosphären³¹ wird für eine verstärkte Berücksichtigung der affektiven Kraft von Räumen argumentiert. Folgerichtig verbindet sich diese Ausrichtung an Gefühl und Empfindung mit Theorien der Performativität,³² um die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was gebaute Räume bewirken, was sie einrichten und realisieren und weniger, was sie bedeuten oder repräsentieren. Zwar darf nicht vernachlässigt werden, dass räumliche Performanz auch beinhaltet, dass Architekturen als Herrschaftszeichen fungieren und zur Etablierung von Machtdispositiven dienen können, das theoretische Interesse fokussiert sich derzeit jedoch auf die Affekt-Übertragungen von Gebäuden.³³ Die Atmosphäre von Räu-

30 Vgl. die Ausführungen zu Befindlichkeit und Stimmung in: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 28ff.

31 Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

32 Vgl. beispielsweise Jens Roselt: »Wo die Gefühle wohnen. Zur Performativität von Räumen«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *Theorie, Theater, Praxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 66-76.

33 Zur Entwicklung des Zusammenhangs von Raum und Affekt in der Geschichte der Architekturtheorie vgl. Ullrich Schwartz: »Space Body Affect«, in: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien/New York: Springer 2000, S. 82-85 und Niko-

men erscheint nicht mehr als bloß dekorative Zutat, sondern wird zum eigentlichen Medium der Wirksamkeit von Raum. Im Hinblick auf gebaute Räume vermittelt sich die affektive Wirkung leiblich und schreibt sich über die Involvierung des Körpers bis in habitualisierte Lebensformen ein. Dabei übertragen sich Atmosphären subkutan, bleiben unterhalb der bewussten Wahrnehmung und lassen sich kaum dingfest machen. Dies heißt allerdings nicht, dass sie nicht geschichtlich kodiert oder historisch wandelbar wären. So richtig es ist, dass Atmosphären Überschussphänomene sind, will sagen: sich gegenüber einer sprachlichen Erfassung und Bedeutungsentschlüsselung sperren, so falsch wäre es, ihnen aufgrund dieses Umstandes Unmittelbarkeit zu attestieren.³⁴ Die angesichts des Atmosphärischen gängige Rede von Unmittelbarkeit und Präsenz ist grob verfälschend, schließt sie doch sowohl die kulturelle wie soziale Konstitution der Raumwahrnehmung aus. Auch hinsichtlich der Wahrnehmung von Atmosphären bedarf es spezifischer Befähigungen der Rezeption, die über Kontexte und Diskurse vermittelt werden. Räumlich inszenierte Atmosphären unterliegen gleichermaßen ästhetischen Kodierungen, Moden oder Konventionen wie beispielsweise bildliche Repräsentationen und wirken keineswegs unmittelbar. Allerdings verstärkt die spezifisch räumliche Situation – im Unterschied zum gegenständlichen oder bildlichen Gegenüber – in ihrer Qualität als Umgebung den Eindruck einer nicht zu distanzierenden Ansteckung und affektiven Involvierung. Dieses Phänomen der Eintauchung in den umgebenden Raum, das als ausgezeichneter Fall der angedeuteten Interpassion gelten kann, wird derzeit unter dem Begriff der Immersion³⁵ diskutiert.

laus Kuhnert/Anh-Linh Ngo: »Die Produktion von Präsenz. Potenziale des Atmosphärischen«, in: archplus 178 (2006), S. 22-25.

- 34 Gerade die Unbestimmtheit von Atmosphären kann als Indiz dafür gewertet werden, dass sich in ihre Wahrnehmung die Erfahrung von Nicht-Präsentischem, Abwesendem, Verborgenen oder bloß Angedeutetem oder auch Potentiellem mischt. Gerade die neuere Architektur hat sich unter dem Titel einer projektiven Architektur dieser Idee der Inszenierung des Möglichen verschrieben und setzt auf den Entwurfscharakter der Architektur – nicht als Vorstufe des Gebäudes, sondern als Potentialität fertiger Bauten. Gemeint ist die bauliche Umsetzung von Dispositionen, die zu unvorhergesehenen Verhaltensformen anregen und damit neue Lebensformen andeuten und nahelegen können. Vgl. Ole W. Fischer: »Critical, Post-Critical, Projective«, in: archplus 174 (2005), S. 92-97.
- 35 Sloterdijk definiert Immersion als ein Verfahren der Entgrenzung von Bildern zu Umgebungen, in die man eintauchen kann. Vgl. Peter Sloterdijk: »Architektur als Immersionskunst«, in: archplus 178 (2006), S. 58-61, hier S. 58.

Implizit und unbeabsichtigt hat Fredric Jameson in seinem viel gelesenen Aufsatz *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus* eine treffende – allerdings kritisch gemeinte – Beschreibung einer Raumerfahrung gegeben, die man heute mit dem Begriff des Immersion belegen würde. Ausgehend von der Bemerkung, dass unsere heutige Kultur zunehmend vom Raum und von räumlicher Logik dominiert wird, beschreibt er ganz in Übereinstimmung mit unseren Überlegungen zur Hybridisierung von Raum und Subjekt, dass wir in die Veränderungen der Architektur einbezogen sind und inwiefern sich unsere Wahrnehmungsfähigkeit und Handlungsformen angesichts dieser neuen Räume zu modifizieren haben. Jamesons Hauptthese besagt, dass es dem postmodernen Raum gelungen sei, »die Fähigkeit des individuellen menschlichen Körpers zu überschreiten, sich selbst zu lokalisieren, seine unmittelbare Umgebung durch die Wahrnehmung zu strukturieren und kognitiv seine Position in einer vermessbaren äußeren Welt durch Wahrnehmung und Erkenntnis zu bestimmen«.³⁶ Jameson entwickelt diese These anhand einer eingängigen Beschreibung des 1977 von John Portman in Los Angeles erbauten Bonaventure-Hotels. Dieses Gebäude bilde ein unübersichtlich gewordenes Raumgefüge aus, in das man als Benutzer ohne distanzierende Wahrnehmungsmöglichkeit eingelassen sei. Anstatt den Raum überblicken und zumindest visuell einnehmen zu können, werde man von seiner Größe, Unübersichtlichkeit sowie seinen mobilen Elementen ergriffen. Das »Eintauchen in den Raum«³⁷ werde durch die verwirrende, nicht überschaubare, desorientierende Architektur provoziert, die in ihren Ausmaßen nicht abschätzbar und in ihrer Anordnung verwirrend ist. Jameson folgert aus seinen Beschreibungen, dass damit im postmodernen Raum auch die Möglichkeiten der Kritik abgeschafft worden sei: »Wir sind ab sofort in diese aufgefüllten, diffusen Räumlichkeiten so weit eingetaucht, dass unsere nunmehr postmodernen Körper der räumlichen Koordination beraubt sind: praktisch und auch theoretisch unfähig, Distanz herzustellen.«³⁸ Diese Raumerfahrung, deren Geschichtlichkeit Jameson unterstreicht, könne in seiner bedrückenden, umfassenden Zudringlichkeit als das Modell aller postmodernen Erscheinungen figurieren.

So treffend seine Beschreibung immersiver Raumerfahrung ist, so konventionell verbleibt seine Vorstellung von Kritik. Wie bei Jameson ist auch die derzeitige Diskussion um Immersion und Atmosphärik in

36 Fredric Jameson: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45-102, hier S. 89.

37 Ebd., S. 88.

38 Ebd., S. 94 (Hervorh. i. Orig.)

eine falsche, simplifizierende Gegenüberstellung zur Kritik eingespannt worden. Die Aufhebung von Distanz durch das Eintauchen in den Raum lasse den notwendigen Abstand einschrumpfen, der für eine kritische Reflexion vonnöten ist. Aber weder Immersion noch räumliche Ansteckung muss Widerständigkeit und Kritik ausschließen.³⁹ Peter Sloterdijk, der Architektur als elementare Immersionstechnik versteht, hat die Affektion durch Gebäude in einer zugespitzten Formulierung als eine Art selbst gewählter Knechtschaft oder ›Wahlbesessenheit‹ bezeichnet, ohne jedoch deshalb die Möglichkeit der Kritik auszuschließen – man erlerne diese schlicht durch »Immersionswechsel«.⁴⁰ Da das Bewohnen von Räumen bedeutet, ihren Atmosphären ausgeliefert zu sein, entgeht man ihnen nur, indem man Gegenräume wählt.

In jedem Fall bieten Begriffe wie Immersion und Atmosphäre Ansatzpunkte, um die von Latour anvisierte Interaktion von menschlichen und nicht menschlichen Entitäten um das Moment der Affektion zu erweitern. Als Zwischenbereich, der weder dem empfindenden Subjekt noch der Umgebung einseitig zuzuschreiben ist, bilden Atmosphären eine Sphäre der Interpassion von Mensch und Raum aus. Deren Berücksichtigung kann zum einen der Ergänzung von Latours Theorie der Hybridisierung dienen, zum anderen kann sie weitergehend dazu beitragen, das vorherrschende Handlungsparadigma, das sich auch in den heutigen Kulturwissenschaften aufweisen lässt, einer Revision zu unterziehen. Die mit dem Begriff der Interpassion angedeutete Theorie des Pathischen hätte demjenigen ihre Aufmerksamkeit zu widmen, was das Subjekt affiziert, und sie hätte dabei – der ursprünglichen zweifachen Wortbedeutung von ›pathos‹ im Sinne von Erleiden und Empfinden folgend – sowohl für eine verstärkte Berücksichtigung von Passivität zu argumentieren als auch zu einer Neubestimmung des Gefühls beizutragen.

39 Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Ole W. Fischer, wie er anhand konkreter Beispiele der Architektur und Raumkunst u.a. von Phillippe Rahm und Diller & Scodidio belegt: »Die atmosphärisch-immersiven Räume entziehen sich einer einfachen Zuweisung zur ›kritischen‹ oder ›post-kritischen‹ Theorie, indem sie Performance mit Reflexion und Engagement mit Widerstand verbinden.« Ole W. Fischer: »»Alle reden vom Wetter ...« Atmosphärische Räume zwischen kritischer Lektüre und projektiver Praxis«, in: archplus 178 (2006), S. 76-81, hier: S. 81.

40 P. Sloterdijk: Architektur als Immersionskunst, S. 58.

Literatur

- Binswanger, Ludwig: »Das Raumproblem in der Psychopathologie«, in: Zeitschrift für Neurologie 145 (1933), S. 598-647.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Bourdieu, Pierre: »Physischer, sozialer und angeeigneter Raum«, in: Martin Wentz (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1991, S. 25-34.
- Casey, Edward S.: »Vom Raum zum Ort in kürzester Zeit. Phänomenologische Prolegomena«, in: Phänomenologische Forschungen (2003), S. 55-95.
- Caillois, Roger: »Mimetismus et psychasthénie légendaire«, in: ders.: Le Mythe et l'homme, Paris: Edition Gallimard 1938.
- De Certeau, Michel: Kunst des Handelns, Berlin: Merve 1988.
- Degele, Nina/Simms, Timothy: »Bruno Latour (*1947). Post-Konstruktivismus pur«, in: Martin L. Hofmann/Tobias F. Korta/Sibylle Nieckisch (Hg.): Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 259-275.
- Fischer, Ole W.: »Critical, Post-Critical, Projective«, in: archplus 174 (2005), S. 92-97.
- Fischer, Ole W.: »»Alle reden vom Wetter ...« Atmosphärische Räume zwischen kritischer Lektüre und projektiver Praxis«, in: archplus 178 (2006), S. 76-81.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46.
- Foucault, Michel: »Das Auge der Macht«, in: ders.: Schriften, Dritter Band, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 250-271.
- Haraway, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, S. 33-72.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen: Niemeyer 1986.
- Jameson, Fredric: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45-102.
- Knorr Cetina, Karin: »Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in post-traditionalen Wissensgesellschaften«, in: Werner Rammert

- (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt a.M./New York: Campus 1998, S. 83-120.
- Kuhnert, Nikolaus/Ngo, Anh-Linh: »Die Produktion von Präsenz. Potentiale des Atmosphärischen«, in: archplus 178 (2006), S. 22-25.
- Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI (1964), Berlin/Weinheim: Quadriga 1987.
- Latour, Bruno: »On actor-network theory. A few clarifications«, in: Soziale Welt 47 (1996), S. 369-381.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M.: Fischer 1998.
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Latour, Bruno: Von der *Realpolitik* zur *Dingpolitik* oder Wie man Dinge öffentlich macht, Berlin: Merve 2005.
- Lefèbvre, Henri: Production de l'espace, Paris: Anthropos 1974.
- Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin: de Gruyter 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg: Meiner 1984, S. 13-43.
- Minkowski, Eugène: »Ansätze zu einer Psychopathologie des Raumes«, in: ders.: Die gelebte Zeit, Bd. 2, Salzburg: Otto Müller Verlag 1972, S. 232-267.
- Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2002.
- Roselt, Jens: »Wo die Gefühle wohnen. Zur Performativität von Räumen«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): Theorie, Theater, Praxis, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 66-76.
- Schwartz, Ullrich: »Space Body Affect«, in: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.): Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum, Wien/New York: Springer 2000, S. 82-85.
- Simmel, Georg: »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, in: ders.: Soziologie. Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 687-790.
- Sloterdijk, Peter: »Architektur als Immersionskunst«, in: archplus 178 (2006), S. 58-61.
- Straus, Erwin: »Die Formen des Räumlichen«, in: ders.: Psychologie der menschlichen Welt, Berlin u.a.: Springer Verlag 1960, S. 141-178.

ÜBER STÄDTE, IDENTITÄT UND IDENTIFIKATIONEN

SUSANNE HAUSER

Sesshafte Gesellschaften verbinden, ohne dass es dazu einer besonderen Reflexion bedarf, lokale Identifikation und Identitätskonstruktion. Unter den Bedingungen gesteigerter freiwilliger wie unfreiwilliger Mobilität verliert diese Voraussetzung der Konstruktion von Identität zwar nicht ihre Plausibilität, aber ihre Selbstverständlichkeit. Das bedeutet, dass sich ein angemessenes Verständnis von Identität heute nicht mehr umstandslos mit Konzepten der räumlichen Verortung vereinbaren lässt. Diese Beobachtung ist Thema philosophischer, raumplanerischer und sozialwissenschaftlicher Diskurse, weil die ihr zugrunde liegenden Veränderungen folgenreich sind und den Alltag einer wachsenden Zahl von Menschen betreffen. Wie Raum, (Selbst-)Verortung, Identität und Identifikation unter heutigen Umständen aufeinander zu beziehen sind, ist eine offene Frage von existentieller Bedeutung.

Folgen dieser Entwicklungen sind in den Städten Europas zu beobachten, und einige dieser Folgen sollen hier diskutiert werden. Themen sind die Veränderung der Funktion städtischer Orte und Territorien angesichts delokalisierender Prozesse, die Effekte von Kommunikationsmedien für lokale Identifizierungen und die heutigen Voraussetzungen der Ausbildung von lokal bezogenen Identitäten. Am Anfang des Textes aber steht eine Skizze der Entwicklung, die seit den 1980er Jahren als Homogenisierung und Entdifferenzierung des Raumes verstanden wird.

Homogenisierung

In den 1980er Jahren entstehen Beschreibungen und erste zusammenfassende Deutungen von damals neuen Phänomenen der Raumentwicklung. Der Ausgangspunkt dieser Beschreibungen beruht auf der Beobachtung, dass sich die Beweglichkeit von Menschen, Informationen, Waren und Kapital deutlich erhöht hat. Das betrifft die Reichweite von Bewegungen wie ihre Geschwindigkeit und ihre Frequenz. Als Folge wird angenom-

men, dass der globale Raum nicht nur als gleichförmiger erfahren wird, sondern dass tatsächlich Differenzen schwinden. Mit dieser Annahme verbinden sich weitere Thesen, die bis heute diskutiert und untersucht werden, so die Annahme einer zunehmenden Gleichgültigkeit der Orte, an denen sich soziale Prozesse abspielen. Von einer Delokalisierung sozialer Prozesse ist die Rede wie davon, dass Orte, handele es sich nun um Städte, markante Plätze oder um Dörfer, generell in der Gefahr stehen, ihre soziale Bedeutung und ihren eigentümlichen Charakter zu verlieren. Erste einflussreiche Beschreibungen dieser Situation stammen von dem Kulturwissenschaftler Fredric Jameson und dem Geographen David Harvey.¹

Die neuen Qualitäten des Raumes und seiner Erzeugung werden als Effekt und Hintergrund von drei Faktoren analysiert: von Wirtschaftsentwicklung und -politik, der Entwicklung moderner Kommunikationstechnologien wie von freiwilliger und unfreiwilliger Migration. Jeder der genannten Prozesse erzeugt dabei seine eigenen Homogenisierungseffekte. In Folge verstärken und bedingen sich diese gegenseitig. Die Auswirkungen der Entwicklungen betreffen nahezu jeden Aspekt menschlichen Lebens. Sie unterstützen die Auflösung von lokal gebundenen Strukturen und Verhaltensweisen, relativieren Verwandtschaftsbeziehungen, die Rolle von Herkunft und Alter, (noch) nicht unbedingt die des Geschlechts. Insgesamt führen die Entwicklungen zu ›Entankerung‹ (Anthony Giddens), zu ›Entbettung‹ (Manuel Castells) oder zur ›Disconnection‹ aller raum-zeitlichen Bezüge (Jeremy Rifkin).

An die Stelle der abgelösten Traditionen treten neue Phänomene wie »global auftretende Generationenkulturen, Lebensformen und -stile«, für die das »globale Dorf [...] der weitgehend anonyme Erfahrungskontext geworden ist.«² Unter medialem Dauerbeschuss entstehen an der Stelle traditioneller Vorstellungen und Entscheidungen potentiell globale »Sichtweisen und Verhaltensformen, Gefühle und Gedanken, Formen

-
- 1 Vgl. z.B. Fredric Jameson: »Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Im Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45-102 und ders.: »Cognitive Mapping«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture, Chicago: University of Illinois Press 1988, S. 347-360; David Harvey: The urban experience. Baltimore, Md.: John Hopkins University Press 1989
 - 2 Benno Werlen: »Andere Zeiten, andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung«, in: Michaela Ott/Elke Uhl (Hg.): Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung, Münster: LIT Verlag 2005, S. 64.

sich zu kleiden und zu wohnen«.³ Sie sind das eigentlich verkaufte Produkt, wenn Produkte auf dem Weltmarkt verkauft werden. Es besteht die Tendenz zu einer globalen Homogenisierung der Wünsche, die Identitätskonstruktionen beeinflussen, in allerdings bisher noch wenig erforschter Weise. Deutlich ist aber, dass die global kommunizierten, oft an Vorstellungen der US-amerikanischen Mittelschichten orientierten Lebensstile längst nicht für alle, die von ihnen erfahren, auch erreichbar sind.

Diese Thesen wurden und werden in unterschiedlichen Registern vorgetragen. Sie reichen von leidenschaftsloser Analyse ökonomischer und medialer Strukturen bis zur Trauer angesichts der sozialempririschen Befunde, von der Akzeptanz bis zum kulturwissenschaftlich gestützten Gegenmodell. Im Hintergrund steht dabei die Frage nach der Rolle von lokalen Identitäten, von Möglichkeiten politischer Organisation und manchmal auch die Frage danach, ob es noch Orte gibt, die als Heimat verstanden werden können.

Raum und Medien

Einige Veränderungen der Bedingungen, unter denen sich lokale oder regionale Identitäten ausbilden, sind gegenwärtig sehr viel deutlicher zu erkennen als noch in den 1980er und 90er Jahren, in denen sie zuerst thematisiert wurden. Die Erleichterung des Empfangs von Fernsehprogrammen weltweit und die schnelle Ausbreitung des Internet hat die enge Beziehung von Besonderheiten und ihrem bestimmten Ort weiter relativiert und gleichzeitig eine neue Qualität des Bezugs auf Lokales entstehen lassen. Die Effekte vor Ort sind allerdings nicht so eindeutig beschreibbar, wie die eben genannten Thesen zur Homogenisierung dies vermuten lassen.

Die Sorge vor Homogenisierung und Delokalisierung wie auch die Vermutung, dass sich mit der territorialen Bindung und den zugehörigen Gemeinschaften die Grundbedingung einer politischen Organisation auflöst, wurden in den 1980er Jahren auch in der aufkommenden Medientheorie und Kommunikationswissenschaft diskutiert, die sich mit den damals noch neuen Technologien und ihren zu erwartenden Folgen auseinandersetzte. So argumentierte beispielsweise Joshua Meyrowitz 1985, dass die Ausbreitung der Kommunikation per elektronischen Medien die Zerstörung des Lokalen nach sich ziehe, denn diese Medien seien per se ortlos, sie könnten keinen anderen als einen nivellierenden Einfluss aus-

3 Peter Pál Pelbart: »Agonistische Räume und kollektive Biomacht«, in: Ott/Uhl: Denken des Raumes, S. 39.

üben, so dass schließlich jeglicher Ort wie der andere erscheine und seine Einzigartigkeit einbüße.⁴ Zwölf Jahre später ging beispielsweise John Eade in seiner Untersuchung globalen Mediengebrauchs zwar wie Meyrowitz von einer kulturellen Hegemonie der USA aus, verwies aber auf die lokal, regional, national, ethnisch und religionspezifisch unterschiedlichen Formen der Rezeption sowie auf die unterschiedlichen Adaptionen von medialen Formaten an die Wünsche und Träume des Publikums außerhalb der Vereinigten Staaten und widersprach insofern der Annahme von Meyrowitz.⁵

Einen anderen Einwand gegen die These von der Homogenisierung durch Verbreitung neuer und älterer Medien hat Andrew Kirby bereits früh formuliert. Er argumentierte, dass im lokalen Bereich elektronische Medien eingesetzt werden, die auf lokalem Wissen basieren und es, indem sie es kommunizieren, verstärken.⁶ Heute zeigt sich der von Kirby beschriebene Effekt in der Zunahme und vermehrten Nutzung von lokal interessierenden und lokal erzeugten Internetseiten und *chatrooms*, die auch lokal interessierten Abwesenden zugänglich sind. Sie stellen ein wesentliches Mittel dar, das es erlaubt, von Standorten, die geographisch gesehen außerhalb der identifizierenden Orte liegen, mit ihnen verbunden zu bleiben.

Insofern geben die Mitte der 1980er Jahre, als die Frage der Homogenisierung des Raumes und der daraus erwarteten ›Ortlosigkeit‹ zuerst diskutiert wurde, noch gar nicht in dieser Funktion vorstellbaren elektronischen Medien auch der Möglichkeit Auftrieb, sich aus der Ferne einem ›angeeigneten Raum‹ kommunikativ verbunden zu fühlen. Ein lokaler Gesprächszusammenhang kann sich also möglicherweise global organisieren. Das verändert ihn, indem die Regeln eines Mediums, eines Kanals und ihre Konsequenzen für die Kommunikation zu Bedingungen dieses lokalen Zusammenhanges werden, schafft ihn aber nicht ab. Eine weitere Veränderung betrifft nicht nur diesen lokalen Gesprächszusammenhang, sondern auch den am Ort in der ›Ferne‹, von dem aus kommuniziert wird: Die »informelle Rückbindung an die Herkunftskultur [wird] gebrochen [...] durch ›fremde‹ alltagsweltliche Auslegungskontexte.«⁷

4 Vgl. Joshua Meyrowitz: *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press 1985.

5 Vgl. John Eade: *Living the global city. Globalization as a local process*, London: Routledge 1997.

6 Vgl. Andrew Kirby: »Common Sense and the Reality of Place: a Critical Reading of Meyrowitz«, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 18 (1988), S. 239-250.

7 Tilman Lang: »Transgressionen – Elektronische Medien zwischen Grenzziehung und Grenzüberschreitung«, in: *Die Ausländerbeauftragte der*

Eingreifend in lokale Bezüge wirkt, und das wiederum spricht für die These von der Homogenisierung, ein weiterer Effekt der medialen Verknüpfung. Es ist möglich, über die Medien die eigene Lebenslage mit anderen zu vergleichen: »Auf der ganzen Welt betrachten mehr und mehr Menschen durch die Optik möglicher, von den Massenmedien in jeder nur denkbaren Weise angebotenen Lebensformen ihr eigenes Leben.«⁸ Das hat unabsehbare Auswirkungen auf die Vorstellungen davon, wie dieses eigene Leben zu sein hat. Durch die in den anders strukturierten Lebensraum eindringenden Vorstellungen ist die Möglichkeit der Relativierung und Kritik der eigenen Umstände gegeben und damit, wie oben angesprochen, die Möglichkeit der Aufrichtung potentiell globaler Ideale.

Es stellt sich die Frage, wie die resultierenden Mischungen unterschiedlicher Vorstellungen zu beschreiben und zu begreifen sind. Und ebenso stellt sich die Frage, wie Identitäten unter diesen Bedingungen zustande kommen. Sie sind im besten Fall das Ergebnis eines souveränen Umgangs mit dem Heterogenen: »Diese Fähigkeit, immer neue Mischformen als vorläufige Originale (*Creolisierung*) zu akzeptieren und durch sie hindurch Identität zu entwickeln und zu leben, ist beispielhaft in Migrantenkulturen entwickelt. Aber ebenso zeichnen sich in »angestammten Verhältnissen« Mischungen ab, die sich nicht nur auf Essensgewohnheiten, Innen- und Hausarchitekturen, ästhetische Stile oder Mode beziehen. Sie betreffen die Art zu wissen, die Stile der Kommunikation sowie die Muster, mit Raum und Zeit, Nah-Anwesenheit und Fern-Anwesenheiten zu leben.«⁹ Diese Virtuosität und Beweglichkeit ist eine keinesfalls mehr auf Minderheiten beschränkte Eigenschaft. Wo sie nicht erzwungen ist und wo sie nicht als Überforderung erlebt wird, bedeutet sie einen individuellen Freiheitsgewinn sondergleichen.

Der vorläufige Schluss ist, dass lokale kollektive Identitäten u.a. durch den Einfluss einer internationalen Medienlandschaft und wachsender Kommunikationsmöglichkeiten nur noch als hochkomplexe Diskursgebilde vorstellbar sind. Sie sind keinesfalls die einzigen oder auch nur

Freien und Hansestadt Hamburg; Hamburgische Anstalt für neue Medien (Hg.): *Medien – Migration – Integration: elektronische Medien und die Grenzen kultureller Identität*, Berlin: Vistas 2001, S. 52.

- 8 Arjun Appadurai: »Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie.«, in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 22.
- 9 Manfred Faßler: »Kulturen ohne Land? ›Virtual Communities‹ im Internet als Alternative zu nationalen Kulturen und Identitäten«, in: *Medien – Migration – Integration*, S. 62f.

die bedeutendsten Bezugspunkte in der Ausbildung einer individuellen Identität. Ihre Tragfähigkeit, ihre Verbindlichkeit und die Vielfalt ihrer Bezüge können sehr unterschiedlich sein. Von einem schlichten Aufgehen in einer homogenisierten und global(isiert)en Kultur ist allerdings nicht auszugehen.

Städte und ihre Eigenart

Für Städte scheint dennoch die Sorge, in einem homogenisierten Raum nicht mehr aufzufallen, ein wichtiges Motiv ihres Handelns zu sein. Gründe dafür liefert – u.a. – eine Entwicklung, die die zentralen, charakteristischsten und in dieser Hinsicht wichtigsten Teile von Städten verändert hat. Denn die älteren und eigenwilligen Innenstädte Europas, die das wiedererkennbare und eigentümliche Gesicht der größeren Stadträume ausmachen, verlieren kontinuierlich an Anziehungskraft. Produktion, Handel, Wohnen und weitere Funktionen, die bis in die Mitte der 1950er Jahre noch in relativ kleinteiligen Strukturen in den meisten Innenstädten anzutreffen waren, haben die Maßstäbe dieser Innenstädte gesprengt und sind ausgewandert. Es ist Teil dieses Prozesses, dass lokale Händler und Produzenten verdrängt worden sind durch überregional oder international agierende Unternehmen. Die Grenzen von Stadt und Land oder Landschaft sind in diesem Prozess unsichtbar und im täglichen Gebrauch der neuen Stadtlandschaften auch unwichtig geworden. Über die wirtschaftlich prosperierenden Teile Europas ziehen sich Siedlungen, Industrieanlagen, Infrastrukturen, landwirtschaftliche Enklaven und Freizeiteinrichtungen ohne sonderlich auffallende Zentrenbildungen. Ein neuer Typus der europäischen Stadt ist entstanden, in der große Gebiete wenig charakteristische Strukturen aufweisen und kaum zur Identifizierung einladen.

Wo jedoch Innenstädte boomen, tun sie das häufig, indem sie sich in Bürostandorte verwandeln oder dort, wo sich die – in den 1980er Jahren noch nur in Außenbereichen der Städte anzutreffenden – *shopping malls* mit den üblichen international verbreiteten Labels ansiedeln. Diese Prozesse können als urban empfundene Orte erzeugen, brauchen dazu aber nicht unbedingt eine bestimmte Stadt. Vielmehr entstehen so an den früher charakteristischsten Plätzen der Städte Orte, die anderswo auch ihren Platz hätten finden können. Die *malls* folgen architektonisch wie in ihrem Angebot mit geringen lokalen Variationen den international funktionierenden Maßstäben für Einkaufs- und Freizeitzentren. Sie tragen nicht zu einer Ausprägung lokaler Besonderheiten bei. Diese Entwicklungen in Städten sprechen für die These der Homogenisierung und der Auflösung lokaler Spezifik, an die Identifizierungen anschließen könnten.

Eine weitere Beobachtung in einem gänzlich anderen Feld unterstützt die These von der Auflösung städtischer lokaler Eigenart wie lokaler Bindungen: Die gesteigerte Beweglichkeit von Menschen, Waren, Informationen und Kapital relativiert die Bedeutung jeglicher Art von Herkunft und Gewohnheit. Der Umstand, aus einer bestimmten Stadt zu stammen, zeichnet keinesfalls die Entscheidung, bleiben zu wollen, vor. Ortswechsel sind möglich, sobald damit als relevant erachtete Vorteile verbunden sind. Kommunen können sich also nicht mehr darauf verlassen, dass ihre Einwohner/-innen ihnen selbstverständlich erhalten bleiben, auch nicht darauf, dass neue kommen. Ebenso wenig ist sicher, dass Wirtschaftsunternehmen über die Zeit der Abschreibung einer Investition hinaus am selben Ort weiterarbeiten.

Über diese Prozesse nimmt die Stabilität des politischen und sozialen Zusammenhangs in Städten ab und sie verlieren ihre Funktion als Orte der Produktion von Zugehörigkeiten und Verantwortlichkeiten. Wirtschaftliche, politische, auch durch reine Lust an der Ortsveränderung bedingte Bewegung und ihre räumlichen Manifestationen führen zu einem kurzfristigen, gelegentlich auch zu einem provisorischen Umgang mit Territorien. Es ist nicht mehr angemessen, die bedeutsamen und identifizierbaren Plätze in Städten als Orte zu denken, die selbstverständlich und langfristig von einer sich mit ihnen identifizierenden Bürgerschaft gedeutet, genutzt und beherrscht werden. Diese Unsicherheit zwingt heute in Städten zum planenden Umgang mit kurzfristigen und unvorhersehbaren Ereignissen und Bewegungen.

Fremdheit und partielle Identifikationen

Zweifel an der Bindungskraft der Städte sind nicht neu. Es ist eine Fiktion, dass vor der ›Globalisierung‹ Städte Orte der Sesshaftigkeit und einer in sich geschlossenen Stadtgesellschaft waren. Es gibt traditionell Formen des Nicht-Eingebettetseins in eine Stadtgesellschaft, die, abgesehen von der Bewältigung des Alltags, nur relativ wenige oder nur kurzfristige soziale Beziehungen am Ort implizieren. Fremde sind, etwa auf den Märkten, in Städten eine normale Erscheinung. Auch dringen längerfristig anwesende Bevölkerungsgruppen wie Soldaten, Gelehrte, Angehörige ethnischer oder religiöser Minderheiten nicht unbedingt in Stadtgesellschaften ein. Fremdheit und nur partielle Identifikationen sind, seit wir von Städten wissen, normale städtische Erfahrungen.

In Kommentaren zur Stadt aus den letzten zwei Jahrhunderten äußert sich deshalb ein dreifacher Zweifel: der antimoderne und stadtfeindliche

Zweifel, ob Städte überhaupt jemals heimattauglich waren, der moderne, ob lokale Bindung in einer permanent dynamischen Gesellschaft überhaupt gebraucht wird und, nicht nur auf Städte bezogen, der Verdacht, dass es Heimat, als ›Kultur der Gefühle im umgrenzten Raum‹ (Hermann Schmitz) ohnehin nicht mehr gibt. Durch die erhöhte Beweglichkeit findet dieser dreifache Zweifel heute neue Nahrung.

Nach wie vor gibt es zahlreiche Individuen und Gruppen in Städten, die sich über sub-/kulturelle oder soziale Bezüge, aus ethnischen, religiösen oder anderen Gründen definieren und ihre wichtigsten Bezüge außerhalb des städtischen Territoriums haben, auf dem sie (zurzeit) wohnen. Diese primären lokalen Bindungen können sich auf den Herkunftsort, einen beliebigen als gemeinsam definierten Ort und auch auf einen fiktiven Ort beziehen. Städte zeichnen sich gerade durch die Versammlung vieler sozialer Netzwerke aus, deren Ausdehnung über das konkrete Territorium der Stadt deutlich hinausweisen kann.

Manche dieser Gruppen sind heute jedoch weiter von Identifizierungen mit der konkreten Stadt entfernt als die klassischen ›Fremden‹ der Stadtgeschichte. Neu ist die Geschwindigkeit des Auftauchens und Verschwindens unterschiedlicher Grupp(ierungen), deren Entstehung sich Moden und anderen kurzfristigen kulturellen Mustern, kurzfristigen ›kulturellen Formationen‹ (Grossberg) verdankt. Neu ist auch die große Anzahl derjenigen, die ihre Orte wechseln, ohne ihre Gruppenbezüge aufzugeben. Digitale Netze erleichtern diese Entwicklung. Die sozialen Räume, die sich mit ihrer Unterstützung herstellen, können ohne konkreten permanenten Platz und unabhängig davon, wo sich die Mitglieder dieser Gruppe befinden, bestehen. Manche dieser Zusammenhänge sind nur angewiesen auf verständliche Bilder und Kommunikationstechnologien, die in dem geographischen Raum, über den sich die Gruppe ausgebreitet hat, störungsfrei funktionieren. Die wichtigste Veränderung aber ist, dass Echtzeitkommunikation mit den ›anderen Orten‹ einer Gruppe möglich ist. Dadurch hat sich die Angewiesenheit auf das lokale Angebot einer Stadt weiter reduziert. Noch nie war das konkrete räumliche Umfeld in solcher Weise unwichtig.

Städte sind unter solchen Bedingungen nicht als konstante Fixpunkte, als ›heimatliche‹ Entitäten in Gebrauch, sondern fungieren allenfalls als aktuelle, wenig Bindung erzeugende, möglicherweise gleichgültige und nicht notwendig stabile Stützpunkte. In der Situation großer freiwilliger wie auch unfreiwilliger Beweglichkeit stellt sich die Frage neu, für wen, in welcher Weise und in welchem Maße die als materiell und lokalisiert verstandenen Städte Bezugsgrößen einer Diskussion von gesellschaftlich relevanten Räumen sind – um von Heimatgefühlen ganz zu schweigen.

Gegenbewegungen

Der Wunsch danach, lokale Identifizierungen auch dort auszubilden, wo auf keinerlei Voraussetzungen zurückgegriffen werden kann, ist groß. Abzulesen ist das an den Wünschen, sich homogenisierenden Prozessen und älteren, obsoleten Identifizierungsangeboten gleichermaßen weitgehend zu entziehen und neue ›Heimaten‹ zu begründen. Eine auf Exklusivität bedachte Äußerung des Wunsches nach neuer ›Beheimatung‹ ist der Erfolg neuer Siedlungen, die sich in ihren stadträumlichen Eigenschaften an Kleinstadtmodellen orientieren, ästhetische Formen vergangener Jahrhunderte mit modernem Wohnkomfort verbinden und auf die Ausbildung einer wohlgeordneten, wenn auch möglicherweise kurzfristigen, Gemeinschaft orientiert sind. Solche Siedlungen des *New Urbanism*, die in den USA schon seit etwa 15 Jahren eine überwältigende Resonanz finden, entstehen mittlerweile auch im deutschen Sprachraum. Sie sind zu verstehen als individuelle Versuche von Angehörigen der Mittelschichten, sich in einer beweglichen oder beweglicher gewordenen Welt so bequem wie möglich in fiktiven Traditionen einzurichten. Sie erzeugen Städtebau und Architektur aus einem antimodernen Impuls: der Sehnsucht nach lokalisierbarer Heimat.

Bedeutsamer noch sind die Anstrengungen, die Städte und das meint hier: die Kommunen, unternehmen, um homogenisierenden Prozessen und der damit verbundenen Gleichgültigkeit ihrer oft nur zeitweiligen Einwohner/-innen zu begegnen. Auf die Gefahr, im undifferenzierten Raum unsichtbar und insofern als Ziele für Investitionen, Touristen und neue Einwohner unattraktiv zu werden, reagieren Städte mit Versuchen, sich einer großen Öffentlichkeit zu zeigen. Sie setzen der homogenisierenden Entwicklung identifizierende und charakteristische Eigenarten des Lokalen entgegen, bezeichnen und publizieren sie. Diese Bemühungen wenden sich u.a. an ein lokales Publikum, auch dort, wo sie auf globale Verständlichkeit zielen. Eine der Strategien besteht in der Förderung konzept- und symbolorientierter und dabei ästhetisch anspruchsvoller und auffälliger Gestaltungen. Ihr Prinzip ist nicht die moderne Definition von Territorien durch Bauten und Funktionen, sondern die Erzeugung bedeutungsvoller Orte, als ›urban‹ empfundener Räume und ephemerer Ankerplätze für neue und als zeitgemäß verstandene Identitäten. Dazu dienen in kleinerem Maßstab Kunstwerke, die besondere Orte im städtischen Raum markieren. Auch die Einführung größerer, die Aufmerksamkeit zentrierender Symbole, die ganze Stadtteile und das Bild der Stadt im öffentlichen Bewusstsein verschieben sollen, gehören hierher. In dieser Weise fungieren von Stararchitekten errichtete Museen oder Straßenzeilen als Attraktoren im ansonsten undifferenzierten Raum.

Neben der Schaffung architektonischer Neuheiten spielt die Selbstdarstellung der Städte in den Medien eine wesentliche Rolle in der Auseinandersetzung mit Prozessen, die die Bedeutsamkeit des Ortes negieren. Städte, respektive ihre Agenturen für Öffentlichkeitsarbeit, erzeugen ihr Image aus Bildern und Konzepten, die einen als international und generalisiert angenommenen Standard von gehobener urbaner Lebensqualität mit lokalen Attraktionen – meist den Bildern charakteristischer Bauten und Plätze der Innenstädte – verbinden. Auf reale oder gefürchtete Marginalisierung, Verarmung, Abwanderung oder Schrumpfung, die in Europa zuerst in alten Industriegebieten zu beobachten waren, antworten die Städte mit der Mobilisierung und Publizierung kultureller und ästhetischer Ressourcen. Das passiert seit Mitte der 1970er Jahre durch die Neudeutung alter Bauten, die Wiederentdeckung und Inszenierung längst vergessener und überbauter Strukturen, der publizistischen Darstellung großer Söhne, seltener Töchter, der Wiederbelebung traditioneller Feste oder der Erfindung neuer Traditionen.

Nahezu jede europäische Stadt hat ihre Baugeschichte, ihre Böden und Archive mittlerweile nach Ressourcen dieser Art durchkämmt. Oft werden die Funde an global verständliche Formen der Bildproduktion angeschlossen. Dabei ist ein internationaler Transfer der Methoden der Darstellung und ein reger Austausch von Erfahrungen mit der Erzeugung eines positiven Bildes der Städte zu beobachten. In der Erzeugung des Bildes der Eigenart findet insofern eine Normalisierung und damit auch eine Homogenisierung der Stadtbilder statt. Kulturelle und sportliche Aktivitäten, Zugang zur ›Natur‹, eine attraktive Wohn- und Arbeitsumgebung sowie Bezüge zur Ereigniskultur bestimmen das Repertoire und können wie ein universeller Code gelesen werden, der für die Verständigung über ›gute Plätze‹ erfunden worden ist.

Identifizierungen

Es reicht allerdings nicht aus, charakteristische Orte als Ankerplätze für Identitäten neu zu planen und auf attraktive Weise darzustellen, es muss sich auch jemand mit ihnen identifizieren. Während in die Erzeugung der Eigenart einer Stadt und in ihre Darstellung investiert wird, entziehen sich Identifikationsprozesse weitgehend einer kommunalen Planung und Steuerung. Wo sie im Sinne einer ›Praktik der Identifizierung‹ geplant und als Angebot einer Selbstdeutung der Bürger/-innen präsentiert werden, sind sie zerbrechliche Konstrukte. Sie lassen sich nur da stabilisieren, wo sie als räumliche oder soziale Bindung gelebt werden, wo sie alltäglich in der Kommunikation einer lokal orientierten Gruppe erzeugt

und unterhalten werden. Lokale Identität ist ein Prozess, in den permanent neue Akteure eintreten, die gemeinsame Themen und Bezugspunkte finden und diese Gemeinsamkeit in immer fortgesetzten Gesprächen bestätigen und verändern – und indem sie das tun, die Identität einer Gruppe, bzw. einer Stadt kontinuierlich neu entwerfen.¹⁰ Diese Kommunikationsprozesse geschehen nicht allein durch Aktivitäten der Kommunen. Heute sind dazu auch bewusste Entscheidungen vieler Einzelner für einen Ort und bewusste Aktivitäten zur Förderung seiner Eigenart erforderlich. Die Bedingungen für eine solche Entwicklung sind in vielen Städten aufgrund ihrer Heterogenität und aufgrund der relativen Geschichtslosigkeit ihrer neuen Teile nicht günstig.¹¹

Peter Sloterdijk hat in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer ›Hintergrundexplikation‹ gesprochen und meint damit »ein Emporheben von Unthematischem ins Thematische«.¹² »Im Feldzug der Moderne gegen das Selbstverständliche sind Luft, Atmosphäre, Kultur, Kunst und Leben unter einen Explikationsdruck geraten, der die Seinsweise dieser ›Gegebenheiten‹ von Grund auf verändert.«¹³ Er vertritt »die historisch gewachsene und theoretisch stabilisierte Überzeugung, dass auch ›gegend-‹ und heimathafte Verhältnisse im Zeitalter der Hintergrundexplikation, wo sie lokal und widerruflich noch gelingen, nicht nur als Gaben des Seins hingenommen werden können, sondern von einem hohen Aufwand an formalem Design, technischer Herstellung, juristischer Betreuung und politischer Gestaltung abhängen«.¹⁴ Der Zwang zur Explikation, der auch als Zwang gelesen werden kann, sich auszuweisen und identifizierbar zu werden, zeigt sich in den skizzierten Praktiken der Identifizierung. Von ihnen machen nicht nur arme, sondern auch reiche, nicht nur kleine, sondern auch große Städte ausführlich Gebrauch, wohl wissend, dass angesichts von wirtschaftlichen Veränderungen, Wanderungen und der Vernichtung von Arbeitsplätzen, angesichts der Wahlfreiheit des Wohn- oder auch des Ruhesitzes Identifizierung und lokal bestimmte Identität als gelebte Selbstverständlichkeit nicht zu erwarten sind.

10 Vgl. Susanne Hauser: »Lokale Identitäten in der Region der Zukunft«, in: Bundesministerium für Bildung und Forschung, Infobrief Stadt 2030, 11 (2003), (www.newsletter.stadt2030.de).

11 Vgl. Susanne Hauser/Christa Kamleithner: Ästhetik der Agglomeration (=Zwischenstadt 8), Wuppertal: Müller und Busmann 2006.

12 Peter Sloterdijk: Luftbeben. An den Quellen des Terrors, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 81.

13 Ebd., S. 107.

14 Ebd., S. 62.

Jede heute angestrebte Eigenart und jeder Prozess der Identifizierung sind darauf angewiesen, dass sich Akteure finden, die sie bewusst zu ihrer Sache machen. Nicht immer können das politische Vertretungen sein, die diese Initiative und Aufgabe übernehmen. Ebenso kurz greift der Versuch, die notwendigen Aktivitäten allein ›bürgerschaftlichem Engagement‹ oder der ›Zivilgesellschaft‹ zu überlassen. Eine lokal bezogene Identität entsteht und erhält sich nur dann, wenn Bürger/-innen die weitere – oder auch eine andere als die von ihrer Kommune vorgeschlagene – Entwicklung der Eigenart ihrer Stadt zu ihrer Sache machen. Wo lokale Identität und Identifizierung(sprozesse) erwünscht sind, besteht die Notwendigkeit, sie zu erfinden und zu pflegen.

Literatur

- Appadurai, Arjun: »Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie«, in: Ulrich Beck (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 11-40.
- Eade, John: Living the global city. Globalization as a local process, London: Routledge 1997.
- Faßler, Manfred: »Kulturen ohne Land? ›Virtual Communities‹ im Internet als Alternative zu nationalen Kulturen und Identitäten«, in: Die Ausländerbeauftragte der Freien und Hansestadt Hamburg; Hamburgische Anstalt für neue Medien (HAM) (Hg.): Medien – Migration – Integration: elektronische Massenmedien und die Grenzen kultureller Identität, Berlin: Vistas 2001, S. 61-79.
- Harvey, David: The urban experience. Baltimore, Md.: John Hopkins University Press 1989.
- Hauser, Susanne: »Lokale Identitäten in der Region der Zukunft«, in: Bundesministerium für Bildung und Forschung, Infobrief Stadt 2030 – Nr. 11/Juni 2003, aktueller Zugriff: www.newsletter.stadt2030.de
- Hauser, Susanne/Kamleithner, Christa: Ästhetik der Agglomeration (= Zwischenstadt 8), Wuppertal: Müller und Busmann 2006.
- Jameson, Fredric: »Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Im Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45-102.
- Jameson, Fredric: »Cognitive Mapping«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1988, S. 347-360.

- Kirby, Andrew: »Common Sense and the Reality of Place: a Critical Reading of Meyrowitz«, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 18 (1988), S. 239-250.
- Lang, Tilman: »Transgressionen – Elektronische Medien zwischen Grenzziehung und Grenzüberschreitung«, in: *Die Ausländerbeauftragte der Freien und Hansestadt Hamburg; Hamburgische Anstalt für neue Medien (HAM) (Hg.): Medien – Migration – Integration: elektronische Massenmedien und die Grenzen kultureller Identität*, Berlin: Vistas 2001, S. 43-60.
- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press 1985.
- Pelbart, Peter Pál: »Agonistische Räume und kollektive Biomacht«, in: Michaela Ott/Elke Uhl (Hg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung (= Kultur und Technik 1)*, Münster: LIT 2005, S. 39-50.
- Sloterdijk, Peter: *Luftbeben. An den Quellen des Terrors.*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Werlen, Benno: »Andere Zeiten, andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung«, in: Michaela Ott/Elke Uhl (Hg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung (= Kultur und Technik 1)*, Münster: LIT 2005, S. 57-72.

KUNST UND IDENTITÄT IN UMSTRITTENEN RÄUMEN

KERSTIN MEY

Umstrittene Räume sind reale bzw. virtuelle Orte, in denen verschiedene Akteure und unterschiedliche Identitäten, potentiell widersprüchliche Interessen und gegensätzliche Perspektiven unvermittelt aufeinandertreffen, miteinander ringen, Reibungen, Gegenströmungen und Druck erzeugen. Die folgende Diskussion beschäftigt sich mit Wahrnehmungen und der ästhetischen Verarbeitung solch aufgeladener und dynamischer Situationen. Es gilt zu zeigen, wie Künstler gesellschaftliche Konflikterfahrungen durch die Gegenüberstellung, Verflechtung und Verschmelzung von tradierten, vorherrschenden Darstellungsperspektiven und Erzählweisen mit anderen alternativen Erinnerungsformationen und Identitäts(re)präsentationen zu verhandeln suchen. Im Speziellen bezieht sich die Untersuchung auf zwei aktuellere Videoinstallationen der in Nordirland lebenden und arbeitenden Künstler/-innen Sandra Johnston und Willie Doherty. Den Hintergrund für die Beschäftigung mit Johnstons *Conduct Best Calculated for Obtaining Victory* (2005) und Dohertys *Non-Specific Threat* (2004) bilden die besonderen sozialen und politischen Rahmenbedingungen Nordirlands. Nach über dreißig Jahren bewaffnetem Bürgerkrieg haben sich seit Mitte der 1990er Jahre in dieser nordwestlichen Provinz des Vereinigten Königreiches von Großbritannien und Nordirland tief greifende soziale und kulturelle Wandlungsprozesse vollzogen, die häufig mit dem Begriff der Post-Konflikt-Gesellschaft umschrieben werden. Diese Begriffswahl impliziert bewusst eine Wiederherstellung zivilgesellschaftlicher Zustände und eine vermeintliche Normalisierung der Lebensverhältnisse. Im Folgenden geht es um die Art und Weise, wie Dohertys und Johnstons Videoarbeiten Öffentlichkeit herstellen, formieren und engagieren und wie hybride bzw. Hyper-Räume und Wirkungsmomente erzeugt werden, die nicht nur die Inter- und Transaktionen zwischen künstlerischer Arbeit und Publikum bestimmen, sondern durch die Sedimentation und Verflechtung von bewegtem Bild, Klangkulisse, Wort, Raum und Zeit darauf zielen, diese über die situationsspezifischen Gegebenheiten bzw. regionalen und nationalen Verortungen auf eine allgemeingültigere Bedeutungsebene zu heben.

Sandra Johnstons *Conduct Best Calculated for Obtaining Victory* ist eine über zwei Bildschirme laufende und insgesamt vier Kanäle umfassende Arbeit, die sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit der Dynamik und den Auswirkungen von Bürgeraufständen auseinandersetzt und sie von verschiedenen historischen und Machtperspektiven aus vorführt und zueinander in ein Spannungsverhältnis fñgt. Auf dem ersten, d.h. dem linken Monitor werden vor einheitlich schwarzem Hintergrund Auszüge aus einem anonymen historischen Text in einfach zu überschauende Textsequenzen nach und nach ein- bzw. ausgeblendet. Bei dem Schriftstück handelt es sich um eine detaillierte Beschreibung von Guerillakriegsstrategien gegen organisierte offizielle Truppen in Siedlungs- bzw. Stadträumen. Dieser Text wurde am 12. März 1798 im Schreibkasten von Lord Edward Fitzgerald gefunden. Fitzgerald wurde als Mitglied der englischen Aristokratie in Irland geboren und erkämpfte sich als Major der britischen Armee durch seinen Einsatz in einer Reihe von Kolonialschlachten hohes Ansehen. Wie bei vielen irischen Intellektuellen erweckten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch die Ideen der amerikanischen und französischen Revolutionen sein Interesse. Als er 1793 nach Irland zurückkehrte, wechselte er die politische Seite und wurde als ein entschiedener Gegner der britischen Machtpolitik in Irland aktiv. Als Mitglied der rebellierenden *United Irishmen* (Vereinigte Iren) wurde er infolge des Aufstandes von 1798 verhaftet. Dieser Aufstand war insofern einzigartig, als er Angehörige aller Klassen aus der katholischen wie auch der protestantischen Glaubensrichtung im Kampf gegen ihre soziale Lage vereinigte. Letztendlich wurde die Rebellion durch die umgehende Verhaftung ihrer Anführer von den englischen Machthabern niedergeschlagen. Es folgte ein breit angelegtes Massaker unter der irischen Landbevölkerung.

Schriftart und -größe, die Proportionierung und Geschwindigkeit der Textsequenzen, die dem durchschnittlichen Lesevermögen eines Muttersprachlers entsprechen, sowie ihre stilistische Klarheit erleichtern die Rezeption der Videos. Nach einer Spielpause auf der DVD folgen dem historischen Text von 1798 Augenzeugenberichte über den sogenannten ›*Battle of the Bogside*‹ von Ausschreitungen unter der Zivilbevölkerung in London/Derry – einer geschichtsträchtigen Stadt an der nordirischen Küste – aus dem Jahre 1969. Ausgelöst wurden diese Unruhen durch den jährlichen Umzug der protestantischen *Apprentice Boys* (Lehrlinge), mit dem diese der Belagerung ihrer Stadt im Jahre 1688 gedenken. Damals verriegelten die Lehrlinge die Stadttore gegen die Armee von König Heinrich II. Als die *Apprentice Boys* am 12. August 1969, wie jedes Jahr, an der katholischen Bogside in der Nähe des Stadtzentrums vorbeimarschierten, stießen sie mit den dortigen Anwohnern zusammen. Die Polizei (*Royal Ulster Constabulary* – RUC) schritt gewaltsam ein und –

unterstützt vom protestantischen Mob – verfolgte sie die Katholiken in deren Wohngebiet. Im Zuge der dreitägigen gewaltsamen Auseinandersetzungen wurden sechs Zivilisten getötet (fünf Katholiken und ein Protestant). Die Unruhen endeten am 14. August durch die direkte Intervention der britischen Armee und Regierung in die Angelegenheiten Nordirlands. Diese Vorgänge heizten die sektiererische Gewaltausübung in Belfast an und bildeten einen der Grundsteine für den drei Jahrzehnte währenden Bürgerkrieg in der Region, für die sogenannten ›Troubles‹.

Beschwingte anglo-irische Marschmusik, wie sie von den (para-)militärischen Spielmannszügen bei den alljährlichen Aufmärschen des ›Oranienordens‹¹ zu hören ist, begleitet in der Installation die Beschreibungen des Zivilkonflikts. Eine ähnliche Klangkulisse eröffnen die Bilder von der Verbrennung des Lundy² auf dem zweiten Bildschirm der Installation. Diese dokumentierte Szene stellt einen integralen Bestandteil der symbolischen Macht(re)präsentation im nordirischen Alltagsleben dar, zu dem auch die verschiedenartigen, teils opulenten Wandbilder in den pro-

-
- 1 Der Oranienorden ist eine protestantische Vereinigung, die auf Wilhelm III. von Oranien und dem Kampf der Katholiken und Protestanten um die politische Vorherrschaft in England im 17. Jahrhundert zurückgeht. Die Bruderschaft wurde 1795 im irischen Loughgall mit dem Ziel gegründet, den Einfluss des Protestantismus in Ulster zu festigen. Vgl. www.grandorange.org.uk/history/Early_Years.html vom 22. Dezember 2006.
 - 2 Die Verbrennung des Lundy geht auf geschichtliche Ereignisse Ende des 17. Jahrhunderts zurück. Robert Lundy wurde von König Willhelm als Stadtverwalter von London/Derry kurz nach Beginn der großen Belagerung der Stadt durch die jakobinischen, katholischen Truppen im Auftrag Heinrichs II. eingesetzt. Vor Amtsantritt sollte er einen Treueeid auf König Wilhelm schwören, aber bis heute ist nicht eindeutig gesichert, ob dies jemals erfolgt ist. Lundy führte eine Armee von 7000 bis 10000 protestantischen Soldaten an den Flussüberquerungen in der Nähe von Lifford und Clady, wurde dort aber vernichtend geschlagen durch Truppen unter Kommando des französischen Generals Rosen. Entehrt zog Lundy nach London/Derry zurück. Als er dort Maßnahmen traf, um die Stadt an die Anhänger Heinrichs II. zu übergeben, wurde er, zum Schutz vor den aufgebrachtten *Apprentice Boys*, von den Verteidigern der Stadt unter Hausarrest gestellt. Lundy floh, wie es die Legende besagt, getarnt aus der Stadt, während die Bürger unter dem Motto ›No Surrender‹ (Keine Kapitulation) London/Derry verteidigten. Bis heute entspricht im loyalistischen Verständnis der Name Lundy Verrat. Lundy wird in Nordirland genauso gehasst wie Guy Faulkes in England. Zur Erinnerung wird von den Loyalisten jedes Jahr eine lebensgroße Figur des Verräters in der Stadt öffentlich verbrannt. Vgl. www.answers.com/topic/robert-lundy vom 22. Dezember 2006.

testantischen wie den katholischen Wohnvierteln der Arbeiterklasse gehören. In rhythmischen, unterschiedlich sequenzierten Bändern läuft der Text über den unsichtbar zweigeteilten schwarzen Bildschirm. Beide Texteinpielungen, die schneller vor den Augen des Betrachters ablaufen als die historische Erörterung des Guerillastraßenkampfes, beinhalten Einzelheiten der gewalttätigen 1969er Zusammenstöße in der Bogside von London/Derry, die ohne jede Vorankündigung bzw. Vorbereitung eskalierten. Diese Eruption des gesellschaftlichen Protests in Nordirland Ende der 1960er Jahre wurde von der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung sowie von den Studentenbewegungen in Frankreich und Deutschland beeinflusst.

Die Einspielung des historischen Textauszugs stellt fast lakonisch aber dennoch anschaulich eine frühe Reflexion über den wirksamen Kampf kleiner Einsatztruppen vor, ohne dabei die Siegesabsichten in den Vordergrund zu rücken. Das Schriftstück trägt, die stilistischen (lexikalischen und syntaktischen) Merkmale seiner Entstehungszeit. Obwohl die aktuelleren Situationsbeschreibungen eine offensichtliche Resonanz zur historischen Darstellung des ›kleinen Krieges‹ aufweisen, komplizieren sie die im hochgradig konfliktbesetzten Umfeld der nordirischen Geschichte vorherrschenden Auffassungen über die militärische Kampfführung in begrenzten Konfliktsituationen, vor allem was die Wahrung sowohl der Bürgerrechte als auch der Souveränität der Staatsmacht betrifft.

Der zweite, d.h. der rechte Bildschirm zeigt Videoaufnahmen vom Aufspielen einer Militärkapelle, allerdings aus einem sehr ungewöhnlichen Blickwinkel. (Abb. 1)



Abbildung 1: Sandra Johnston, Conduct Best Calculated for Obtaining Victory 2005 (Detail der Videoinstallation, rechter Bildschirm)

Die Kamera konzentriert sich aus der Rückenperspektive auf das Gesichtsprofil eines vom Leben gezeichneten alten Mannes, der in geringem Abstand seitlich vor der Band sitzt. Durch die Höhe der Kamera werden von den Musikern nur deren sitzende Unterkörper und wenige Teile der Instrumente sichtbar – genug jedoch, um eine vage Kontextualisierung des Geschehens herzustellen. Der Blick des Betrachters ruht auf dem genüsslich seine Zigarette rauchenden und der Musik andächtig zuhörenden alten Mann. Seinem Erscheinungsbild nach gehört er der ärmeren Bevölkerungsschicht an. Die Nähe zur Militärband macht ihn als Protestant identifizierbar.³ Die Kamera, die mit ihrem Blickpunkt auf die banalen, nebensächlichen Details der inszenierten Darstellung repräsentierender Macht an Amateurfotografien bzw. -videos und Schnappschussaufnahmen erinnert, transformiert eine an sich konfrontative Situation ritualisierter Machtvorführung in ein ganz selbstverständliches Ereignis. Dieser Eindruck wird durch die eingängige Militärmusik unterstützt. Die von Johnston gewählten Stilmittel vermenschlichen eine Situation, die Bestandteil der anhaltenden Spannungen im Lande ist. Sie ziehen den Betrachter an und beziehen ihn ein, wecken seine/ihre Neugier und erzeugen so eine Nähe und Vertrautheit zu einer potentiell bedrohlichen und einschüchternden Situation. Mit ihrer scheinbar reduzierten redaktionellen Bearbeitung und dem darauf basierenden Eindruck ihrer Unmittelbarkeit, Authentizität und Intimität täuschen diese Dokumentaraufnahmen über die latente Bedrohung hinweg, die der geballte und inszenierte Auftritt einer Identitätsgruppe für die Angehörigen der anderen polarisierten Gemeinschaft darstellt. Die nachfolgenden Videoaufnah-

3 Es muss darauf hingewiesen werden, dass im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung Nordirlands die Zugehörigkeit zu den verfeindeten Konfessionsgemeinschaften, d.h. den Katholiken bzw. Protestanten, nahezu einer ethnischen Klassifizierung gleichzukommen scheint, durch eine (unzulässig) und doch beständig praktizierte und akzeptierte Gleichsetzung von religiöser Orientierung mit politischer Gesinnung sowie psychogeographischem Territorium und soziokulturellen Bewegungs- und Handlungsräumen. Auf gleiche, unzulässig verallgemeinernde Weise werden alle Protestanten als Loyalisten, d.h. als treue Anhänger der britischen Regierung und ihres Machtanspruchs in Nordirland, und somit als Monarchisten angesehen, und Katholiken als irische Nationalisten und per se als Republikaner. In Wirklichkeit aber gibt es viele Identifikationsunterschiede und Nuancierungen, die unter der hegemonialen Ebene religiös-politischer Klassifizierung pulsieren und sich reibungsvoll nicht nur durch die Familien- und Freundeskreise ziehen, durch die örtlichen Gemeinden und Arbeitsgruppen, sondern auch das komplexe politische Spektrum in der Region nachhaltig bestimmen.

men, die die Verbrennung des Lundy in Newtonards, einer Kleinstadt in der Nähe von Belfast, aus dem Jahre 2003 zeigen, zeichnen ein bedrohliches Bild. Hier wechselt die Kamera zwischen dramatischen Großaufnahmen der in den lodernen Flammen verschwindenden symbolisch-rituellen Hassfigur des Lundy und der dem Zeremoniell auf dem Marktplatz beiwohnenden Führungsriege des örtlichen Oranienordens. Die Tonaufnahmen wechseln von den Schlussakkorden einer (aus dem Bild marschierenden) Militärkapelle zu den Festreden der Ordensführer, die mit der traditionellen Kampfansage der Ulster-Loyalisten »No Surrender« (Keine Kapitulation) ausklingen.

Diese Bilder korrespondieren in ihrer Intensität mit den Augenzeugenberichten über das plötzliche Chaos, die Verwüstung, den Schrecken und das Leid, die durch den Aufmarsch der *Apprentice Boys* und das Einschreiten der RUC 1969 in London/Derry hervorgerufen wurden. Im Zusammenhang der sich zeitlich entfaltenden und wiederholenden Text-, Bild- und Tonabfolgen der zweiteiligen Videoinstallation lesen sich die rationalen Überlegungen des anonymen historischen Textverfassers, dem die Arbeit auch ihren Titel verdankt, mit zunehmender Unbehaglichkeit. Das montierte Videomaterial erinnert eindrücklich an die militärische Präsenz, die schnell zur Alltagsnormalität in Konfliktgebieten wie Nordirland wird und an die Rolle, die Armee und Polizei noch heute, wenn auch in einer sehr viel reduzierteren Form, in der Post-Konflikt-Gesellschaft spielen. Sie macht aber auch anschaulich, welche konstitutive und erhaltende Rolle (die nationale) Geschichte und ihre symbolische und rituelle (beständig wiederholte) Re/Konstruktion und Fortschreibung in die Gegenwart, in der Formierung homogenisierter, kollektiver und grundsätzlich ausgrenzender Einzelidentitäten⁴ spielt.

Mit der künstlerischen Strategie, die Johnston in ihrer Arbeit zur Anwendung bringt, werden symbolische Kodierungen verschiedener Mediengenres, unterschiedliche Wahrnehmungsmodi und kulturelle Kompetenzen, Erfahrungshorizonte und pragmatische Erwartungshaltungen ins Spiel gebracht, verarbeitet und überformt. In der Art und Weise, wie Materialien aus verschiedenen historischen Kontexten und Machtperspektiven in ihrer Videoinstallation kombiniert werden, werden Anlehnungen an Peter Watkins' Oppositionelles Kino (*oppositional cinema*) und seiner »Du bist hier«-Strategie ersichtlich. Watkins hat dieses Verfahren durch die Verbindung realistischer Beschreibungen historisch bzw. politisch brisanter Situationen auf der Grundlage von Interviews mit (vorgeblichen) Augenzeugen und der von Figuren der politischen wie

4 In Nordirland spricht man von *single identity groups*, so z.B. die protestantische bzw. katholische Arbeiterklasse in Westbelfast.

wirtschaftlichen Machtvertreter in den 1960er Jahren entwickelt. Beispiele für seine Arbeitsweise können in den radikalen Filmen *Culloden* (1964) und *The War Game* (1966) gefunden werden. In *Culloden* gestalten Laiendarsteller die Ereignisse nach, die zur Schlacht des Hauses Hannover gegen die schottischen Jakobiner um den Machtanspruch und ihre brutalen Auswirkungen im Jahre 1746 führen. Diese Szenen werden von Techniken, die in der Produktion von Nachrichten für das Kino bzw. Fernsehen entwickelt wurden, in anachronistischer Weise aufgezeichnet: Bildmontage, Nahaufnahmen und handgeführte Kamerabewegungen.⁵

Während Watkins' filmische Darstellung sich auf einer Kinoleinwand, auf einer vereinheitlichenden Projektionsfläche entfaltet, entwickelt Johnston dieses formale Verfahren durch den Einsatz mehrerer Bildmonitore und synchroner Einspielung von bewegten Bildern bzw. Text und Ton weiter. Sie durchbricht und unterläuft potentielle Polarisierungen in der Aufnahme und in der Interpretation ihrer Arbeit. Sie erschwert bzw. verkompliziert deren Lesart um die Komplexität der Situation, in der Territorium, Handlungsraum, Macht (und die symbolische Zurschaustellung all dessen) im Alltagsleben hochgradig umstritten sind. Johnston verweist auf das komplexe Verhältnis von individueller und kollektiver Erinnerung und von Geschichte, d.h. den offiziellen Geschichtsdarstellungen, in ihrer Erzählart und Herstellung von Authentizität. In diesem Sinne ist es wichtig festzustellen, dass die Bilder von der Verbrennung des Lundy, einem protestantischen Ritual im öffentlichen Raum, in etwa zeitgleich mit den Augenzeugenberichten der katholischen Bogside-Bewohner in London/Derry zusammentreffen. Die Geschichte wird in der Erinnerung der Menschen und in ihren Kommunen er- bzw. gelebt und soziokulturell verschliffen mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Gegenwart. Sie wird durch mündliche Überlieferungen, bildliche Darstellungen und öffentliche Rituale auf die nächste(n) Generation(en) weitergegeben und bestimmt deren Identifizierung nachhaltig mit. In der formalen Verbindung von Bildern und Texten, die mit unterschiedlichem Tempo über den Bildschirm laufen und durch verschiedene musikalische Rhythmen and Gesten untermalt und konterkariert werden, sowie im Einsatz eines geteilten Bildschirms bzw. der Gegenüberstellung von Bildmonitoren, Tonkommentaren usw. knüpft Johnstons Arbeit zudem an Aspekte der permanent laufenden Nachrichtenprogramme (*24 hours news*) an. Es erweist sich als unmöglich, den verschiedenen, sich vor den Augen und Ohren des Betrachters abspielenden Entäußerungen mit ungeteilter Aufmerksamkeit gleichzeitig zu fol-

5 Vgl. »Watkins, Peter (1935-)«, www.screenonline.org.uk/people/id/454916/index.html vom 22. Dezember 2006.

gen: zuzuhören, sich in die Bilder zu vertiefen bzw. die Texte zu lesen. Die Konzentration auf eine Informationsquelle entzieht einer anderen Darstellungsquelle die Aufmerksamkeit. Dadurch erscheint die Installation wie ein Hypertext, der nicht nur die Möglichkeit unterschiedlicher Eintrittspunkte in die Darstellung schafft, sondern durch unterschiedliche Darstellungsmodi, -verläufe und -richtungen, durch unterschiedliche Les- und Auffassungsgeschwindigkeiten komplexe temporäre Schnittstellen (*interfaces*) produziert, die diese pulsierende, dynamische und zugleich fragmentierende Zugangsform fördert, wenn nicht sogar erfordert. *Conduct Best Calculated For Obtaining Victory* erzeugt einen Hyperraum. Er produziert eine Nähe, ein Hier und Jetzt verschiedenartiger (historischer) Elemente. Diese Elemente verschmelzen jedoch nicht notwendigerweise in einen Zwischenraum, aus dem ein neues erzählerisches Ganzes, das größer als seine einzelnen Bestandteile ist, erwächst. Stattdessen wird der Betrachter zu einem proaktiven Bestandteil des offenen Informationsnetzwerkes. Sie/Er positioniert, verknüpft und interpretiert die vorgegebenen Informationen entsprechend ihrer/seiner kulturellen Verortung, Erfahrung und Bereitschaft und dem Vermögen sich einzubringen, Sinn zu stiften und zu reflektieren.⁶

Sicherlich wurde der Charakter der Videoinstallation strukturell von Sandra Johnstons umfangreicher Beschäftigung mit performativer Kunst beeinflusst. Über die vergangenen zehn Jahre hat sie eine Formsprache entwickelt, in der sie mit ihrem Körper Räume auslotet, verhandelt und neu inszeniert. Die genau bemessene Geste, manchmal unterstützt von einigen wenigen, gezielt eingesetzten Hilfsmitteln wie einer Schnur, einem Stuhl oder anderen Alltagsobjekten, nimmt mit intensiver Reflexion und Verinnerlichung Bezug auf die jeweilige Umgebung, unabhängig davon, ob es sich um einen intimen Innenraum oder eine Straßensituation handelt. Ihre choreographierten Bewegungsabläufe offenbaren nur schwerfällig einen narrativen Zusammenhang. Dafür konfrontieren sie den Betrachter auf einer emotionalen/affektiven Ebene mit existentiellen Situationen und Befindlichkeiten.

Die Raumkonstruktion der Videoinstallation findet im Dreieck zwischen den Bildmonitoren und dem Betrachter statt. Der Abstand zwischen den beiden 32 Zoll großen Flachbildschirmen, die in Augenhöhe hängen, ist im Verhältnis zur Raumtiefe so gewählt, dass nicht genügend Abstand gegeben wird, um den Ereignissen auf beiden Monitoren gleichzeitig zu folgen. So wird ein Hin und Her des Betrachterblickes forciert,

6 Vgl. Byung-Chul Han: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve Verlag 2005, S. 15-18.

um die Projektionen aufzunehmen. Darstellungen, Raumgebung und -erleben befinden sich in beständiger Reibung. Es gibt weder einen einheitlichen idealen bzw. möglichen Betrachterstandpunkt noch klare (ästhetische und ideologische) Grenzziehungen, so wie es auch nicht nur eine abschließende Wahrheit der Situation gibt.⁷ Das heißt, der Betrachter wird nicht nur in intellektueller und emotionaler Art und Weise durch die Präsentation an- bzw. aufgeregt, sondern sie macht Bewegung als etwas zum Begreifen, Aushalten und letztendlich Lösen von Konfliktsituationen unbedingt Notwendiges körperlich erfahrbar. Es handelt sich um einen Akt symbolischer/realer Aktivierung.

In den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückt Sandra Johnston Probleme der Autorität, d.h. wer spricht für wen, aus welcher Perspektive und in welcher Weise. Sie fragt, welche Rolle Darstellungsmodi und Ausdrucksformen in der Feststellung von Fakten und der Re-Konstruktion von Geschichte spielen und wie sie operieren. Dabei geht es nicht nur um die Funktion der Dokumentation von Ereignissen bzw. den Erinnerungen für das Geschichts- und damit zusammenhängend das Selbstverständnis des Einzelnen und der Gemeinschaft an sich. Entscheidenden Anteil an der Wirksamkeit der zurückschauenden Betrachtung hat das Medienformat solcher Darstellungen, ihr öffentlicher Zirkulationsradius und ihre gesellschaftlich akzeptierten Unmittelbarkeits- und Authentizitätsgrade. Ihre gesellschaftliche Akzeptanz und ihre sozialen Wertungspotentiale und somit ihr Wirkungsgrad werden durch die gegenwärtig vorherrschenden Medienpraktiken und Wahrnehmungsgewohnheiten nachhaltig geprägt. So macht es einen Unterschied, ob eine Dokumentation mündlich, schriftlich, bildlich, filmisch oder bild-räumlich erfolgt. Der gewollt ambivalente Charakter der Videoarbeit begründet sich nicht zuletzt in ihrer Artikulation nivellierender und ahistorischer Tendenzen des Hypertextes und seiner digitalen und medialen Schnittstellen.

Johnston stellt das historische Schriftstück zum Guerillakrieg als Beispiel der autoritativen Bildungskultur den amateurästhetischen Filmschnappschüssen des Aufspielens der Militärkapelle – die eher der populären Kultur (*folk culture*) entspricht – gegenüber. Die in die Schriftform übertragenen Augenzeugenberichte der katholischen Bogside-Bewohner

7 Im Zuge des Abkommens von Belfast aus dem Jahre 1998 stellt sich nicht die Frage nach Verantwortung und Schuld; im Hinblick auf die Ereignisse der zurückliegenden dreißig Jahre, können solche Fragen derzeit kaum artikuliert werden. Die Blicke sind auf die Zukunft orientiert, und doch kann es eine gemeinsame Zukunft nicht geben, wenn die Vergangenheit nicht differenziert aufgearbeitet werden kann. Die politisch und gesellschaftlich offene ›Schuldfrage‹ macht die Arbeit der Gruppen, die sich aktiv für Versöhnung und Heilung engagieren, schwierig und doch so unablässig.

reiben sich an dem Aussagegehalt der laienhaft anmutenden Videoaufnahmen der Verbrennung des Lundy. Die politische Grundstimmung, die durch die Auswahl und Zusammenstellung des Materials zum Vorschein kommt, überlagert sich mit dem *genus loci* des jeweiligen Ausstellungsortes. Im Falle der 51. Biennale 2005 in Venedig mit den gediegenen Räumlichkeiten des Institutes Santa Maria della Pieta. Dieser Zusammenhang beeinflusst die didaktische Geste der Arbeit, die auf die aktive Beteiligung des Betrachters in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Diskursen und Diskursebenen, Zeitlichkeiten und Perspektiven zielt.

Willie Dohertys digitale Videoarbeit *Non-Specific Threat* (2004) besteht aus einer sieben Minuten und 38 Sekunden währenden Bildschleife, aufgenommen von einer auf einem Stativ geführten Kamera, die scheinbar endlos und in relativ geringem Abstand um den Oberkörper und Kopf eines bewegungslos verharrenden Mannes rotiert. (Abb. 2) Der Mann ist weiß und etwa Anfang dreißig mit rasiertem Haupthaar. Er ist mit einer Jeansjacke und einem bis zur Brust geöffneten schwarzen Oberhemd bekleidet und trägt eine auffällige Goldkette. Sein Äußeres bewegt sich in großer Nähe zum sozialen Stereotyp des Skinheads. Er verzieht keine Mine. Sein Gesichtsausdruck wirkt äußerst gespannt. Er schwankt zwischen Konfrontation und Bedrohung, Konzentration und Melancholie.



Abbildung 2: Willie Doherty, *Non-Specific Threat* 2004, *Video*

Der Aufnahmewinkel der Videokamera ahmt den Gestus des Verbrecher- bzw. Fahndungsfotos nach, d.h. von Bildern, die speziell für die Datei der Rechtsorgane erstellt werden. Bei dieser Art der Fotografie dominiert die Funktion der Erkennbarkeit der wesentlichen Gesichtszüge zum

Zwecke der (angeblich) objektiven Information und der eindeutigen Identifikation. Dieses Bildformat ist seit der Entwicklung der Fotografie recht schnell zu einem Grundinstrument nicht nur der (rechts-)staatlichen Überwachung geworden. Auch in der Medizin und der Anthropologie hat dieses Abbildgenre seit langem seine Anwendung gefunden: als Mittel der Dokumentation, Kategorisierung und vergleichenden Analyse. Sein vermeintliches Wirkungspotential und seine entsprechende Verführungskraft beruhen auf dem weitverbreiteten (Irr-)Glauben eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen menschlichem Gesicht und individuellem Charakter – zwischen Erscheinung und Wesen –, die zu psychologisierenden bzw. pathologisierenden Interpretationen des abgelichteten Individuums geführt haben. Wie die Geschichte gezeigt hat, kann diese Zusammenhangsstiftung potentiell verheerende Auswirkungen zeitigen.

Im Unterschied zum Porträt mit seinen vielen individuellen Spielarten und Ausdrucksmöglichkeiten, beruht das aktenkundliche Bildgenre – in der das Foto steht – auf einer standardisierten Abbild(ungs)situation. Dazu gehört normalerweise ein relativ neutraler, unauffälliger Hintergrund, der nicht von den individuellen Gesichtsmerkmalen ablenkt, eine gute Ausleuchtung, die die Plastizität des Gesichts hervorhebt und eine vereinheitlichende Kameraperspektive des Bildausschnitts. Die Vergegenständlichungstendenz und -absicht dieses Abbildungsprozesses wird oftmals durch die Einfügung eines Identifikationscodes oder Aktenzeichens unterstrichen. Als Aufnahmeort für seine Arbeit hat Doherty einen dunklen, fast leeren und heruntergekommenen Werkstattraum gewählt. Einige wenige in ihm verbliebene und schwer auszumachende Gegenstände verweisen auf die frühere Nutzung der Räumlichkeit. An den Wänden findet sich Graffiti und durch die Raumdecke fällt etwas natürliches Licht. Der Raum vermittelt den Eindruck eines fast hermetisch abgeschlossenen Ortes, der weder Blicke nach außen zulässt noch ein Entkommen ermöglicht. Trotzdem der Mann in der Raummitte steht, scheint er eingesperrt. Das Umfahren des *Corpus Delicti*, des verdächtigen Individuums, mit einer völlig kontrollierten Kamera, die den subjektiven Einfluss des Kameramannes und somit zufällige Abweichungen in der Bildkomposition minimieren soll, korrespondiert mit der intensiven körperlichen und mentalen Disziplin, die für das statische Verharren und die Ausdruckskonzentration des gefilmten Mannes notwendig sind. Der nüchtern bedrohliche Gestus des Videobildes wird durch die unterlegte Tonspur potenziert. Die folgenden Aussagen sind Teil des von einer männlichen Stimme in einem ernsten und getragenen Ton vorgetragenen Monologes: »I am any colour you want me to be; I am any religion you want me to be; I am invisible, I disappear in a crowd... I am fictional, I am the reflection of all your fears; I am real; I am forbidden; I am inside

you; I am the embodiment of everything you despise; We control each other; I am your annihilation – your death is my salvation; I am the face of evil.« Die Performanz steigert sich zum »I am all that you desire, I am forbidden, I am inside you ...« und endet mit »There will be no cinema«. ⁸ Aufgeladene Pausen trennen die einzelnen Aussagen voneinander.

Die männliche Stimme erscheint geschult und zugleich völlig entkörperlicht. Die Klangumgebung ist von jeglichen Nebengeräuschen bereinigt und die Darbietung entbehrt fast jeglichen regionalen Akzents bzw. sozial geprägten Dialekts, so dass es keine Hinweise auf eine konkrete, kulturelle bzw. soziale Verortung des englischen Sprechers gibt. Es ist wichtig hier festzuhalten, dass ein regionales Sprachkolorit in Großbritannien als (ein) Hinweis auf die Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse gilt, während das Queens- bzw. Oxford-Englisch auf die Herrschafts- und Bildungsschicht(en) verweist. Das Ausdrucksvermögen der Stimme wird bewusst zurückgehalten und die eigentliche Performanz schmerzhaft reduziert. Eine weitgehend homogene Intonation und ein monotoner Rhythmus spielen die konfrontierende wie suggestive Wirkung des Visuellen herunter. Zwischen dem kultivierten Geist der Redeführung, der durch die Sprachebene und den geschulten Sprachstil zum Ausdruck kommt, und der expliziten sozialen und kulturellen Deixis der Videodarstellung, die Vorurteile beim (intendierten bzw. idealen) Betrachter aus der gebildeten Mittel- bzw. Oberschicht geradezu provoziert, kommt es zu erheblichen, irritierenden Spannungen. Versuche der Identifizierung und Identitätsbestimmung werden durch das Auseinanderklaffen, zwischen dem Erscheinungsbild des Mannes und der akustischen Ebene der Arbeit, bewusst behindert. Dies wird verstärkt durch die Disparität zwischen dem autoritativen Erzählmodus der bildlichen Darstellung – die Distanz, Objektivität und selbstbewusstes Wissen durch die Form der dritten Person veräußerlicht – und dem Wechsel zwischen bekennender Ich-Perspektive und direkter Ansprache eines vorgestellten Zuhörers in der sprachlichen Komponente der Videoarbeit. Grammatikalisch lässt die englische Sprache keine Unterscheidung zwischen der formalen und der informalen zweiten Person zu. Diese Unterscheidung wird innerhalb des sprachlichen und nicht sprachlichen kulturellen Kontextes getroffen. Dohertys Video verunsichert diese Unterscheidungshilfen. Wer zu wem, aus welcher Motivation und mit welchen pragmatischen Absichten spricht, bleibt gewollt ambivalent.

8 Willie Doherty, *Non-Specific Threat*, Zwei-Kanal-Video (2004), DVD

Die konfrontative Gegenüberstellung zwischen Ich und Du/Sie erinnert an Barbara Krugers didaktische Posterkampagne aus den späten 1980er Jahren, die eingebettet war in eine verstärkte Auseinandersetzung der Kunst dieser Zeit mit Identitäts- und Repräsentationspolitiken. Es ist genau jene Periode, in die Willie Dohertys Sozialisierung als Künstler fällt. Die ästhetische Beschäftigung mit Identifikationsprozessen und Identitätsbestimmungen im Zusammenhang mit der Rolle der Medien entstand beim Künstler aus den zugespitzten Bedingungen des Nordirlandkonflikts. Formen der Repräsentation (bzw. ihr Verbot) wurden von der britische Regierung wirksam als Mittel der politischen Machterhaltung eingesetzt. Fotografische Installationen, wie Dohertys *Same Difference* (1990), weisen zugleich über diesen spezifischen Rahmen auf allgemeinere Probleme im Verhältnis von Bildkonstruktion und kultureller bzw. sozialer Identifikation hin, vor allem auf die Bedeutung des Rezeptionskontextes.

Während Krugers Arbeiten die auf Geschlechterunterschieden basierenden gesellschaftlichen Rollenverhältnisse thematisieren, rückt Doherty klassenbestimmte Werthorizonte und -ansprüche, soziale Illusionen und Ängste in den Vordergrund von *Non-Specific Threat*, die im Zusammenhang mit dem ethnisch, sozial und kulturell Anderen stehen. Dabei ist das Fremde genauso wenig stabil und statisch wie es das Eigene ist. Das dichotomische Verhältnis von Eigenem und Anderem gestaltet sich beständig neu und in Abhängigkeit von vielen, miteinander zusammenhängenden äußeren und inneren Einflussfaktoren. Es nimmt (äußerst) dynamische und prekäre Erscheinungsformen an. Auf der einen Seite scheint die Textdimension von Dohertys Videoarbeit Homi K. Bhabhas Hybriditätsvorstellung zu versinnbildlichen, der feststellt, dass in der Stimme des Fremden immer schon die eigene Stimme enthalten ist, und dass Identität durch Unterschiede gebildet, verhandelt und erhalten wird. Das Hörbarmachen der Stimme(n) des Anderen, die Vermischung von Perspektiven, statt der Reinheit der Artikulation, eröffnet die Möglichkeit, vorherrschende Machtverhältnisse herauszufordern bzw. zu subvertieren.⁹ Auf der anderen Seite dekonstruiert Dohertys ästhetische Strategie die Zuverlässigkeit dieser Möglichkeit, vor allem in der Spannung zwischen Ton und Bild, und verweist auf den potentiellen Wunsch des Selbst so, wie das ausgegrenzte Andere/Fremde zu sein, eine vorläufige Gemeinsamkeit des Verlangens herzustellen.

Die Position der Kamera ist zwar identisch mit dem Betrachterstandpunkt, sie macht dadurch den Betrachter aber zum unfreiwilligen Kom-

9 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994, S. 114.

plizen. Mehr noch, er wird zum Akteur in der Überwachung, Begutachtung und Wertung der visuell vernommenen Person: Er wird zum Verhörer. Doch die Stimme in *Non-Specific Threat* erscheint als eine Projektion auf das Bild und destabilisiert das vertraute ›What you see is what you get‹. Es erschüttert nicht nur den Glauben an die Unmittelbarkeit und Authentizität des bewegten Bildes, der selbst in den Zeiten digitaler Bild (und Ton-)Manipulationsmöglichkeiten nichts an seiner Überzeugungs- bzw. Verführungskraft verloren zu haben scheint. Ganz im Gegenteil – die Dichotomie von Unmittelbarkeit und Hypermedialität gilt immer noch als einer der wesentlichen Antriebsmechanismen für die Entwicklung digitaler Medien(technologien). Sie verunsichert die Herkunftsquellen und Operationen von Wertvorstellungen. Was ist das Eigene und was ist das Fremde? Die Reduktion der indexikalischen Dimension in der audiovisuellen Vorführung rückt sowohl den symbolischen Status wie auch den Scheincharakter (*simulacrum*) der Arbeit, ihre ästhetische Konstruktion, in den Vordergrund.

In der Gegenüberstellung zwischen dem stereotypisierten Erscheinungsbild eines gewalttätig und aggressiv wirkenden Mannes – der übereinstimmende Züge mit den Akteuren auf Klaus Staecks Plakat *Herr lass Hirn regnen auf diese Häupter* (2002) trägt – sowie der konfrontativen Betrachtersprache, die in einem ambivalent narrativen Verhältnis zum Bildcharakter steht, provoziert das Video nicht nur intellektuell, sondern regelrecht subkutan eine individuelle Bedrohungssituation für den Betrachter. Letztendlich scheint die Überlagerung beider Möglichkeiten zu einer Interferenz, zu einer temporären Aufhebung von Differenz zu führen.

Aus der Sicht der vorherrschenden gesellschaftlichen Wertverhältnisse, die Projektions- und Reibefläche für die Identifikation und das Selbstverständnis des Einzelnen, für seine/ihre soziale Zugehörigkeit, Entwicklungsperspektiven und Erwartungshaltungen bilden, suggeriert Dohertys verallgemeinerte, gender- und klassendefinierte Personifizierung der Gewalt eine Bedrohung all dessen, was als zivilisiert, was als gesellschaftlich wertvoll und fortschrittlich angesehen wird und an deren Aufrechterhaltung die (Hoch-)Kultur mit ihren Darstellungsnormen und Bedeutungssystemen einen erheblichen Anteil hat.

Und doch bleibt, wie der Titel besagt, in der Fixierung auf ein Erscheinungsbild und auf ein gesellschaftliches Stereotyp, die Quelle bzw. die Form der Bedrohung unspezifisch. Aus einer sozial polarisierten und zugleich verklärenden Perspektive bildet der Skinhead bzw. Hooligan den kleinsten gemeinsamen Nenner für die Schürung von gesellschaftlichen Vorbehalten und Ängsten. Die gesellschaftlichen Ursachen für die Entstehung von Gewalt und ihre Formenvielfalt lässt dieses Klischee

außen vor. Solche Ängste werden durch Medienbilder gesteuert inszeniert, strategisch verbreitet, mit dem Ziel, dass ihre Rezipienten die ihnen enthaltene Botschaft unkritisch verinnerlichen. Letztlich unterstützen diese Medienbilder eine normierende bzw. konformierende Verhaltensregulation innerhalb bestehender Machtverhältnisse.

Die sich beständig wiederholende Bewegung der Kamera scheint auf den ersten Blick den Eindruck einer traumatischen Erfahrung zu vermitteln, d.h. den zwanghaften Drang, ein traumatisierendes Ereignis immer wieder in der Erinnerung heraufzubeschwören ohne es jedoch zu verarbeiten. Durch die Wiederholung wird das Ereignis seiner Bedeutung enthoben, und das Subjekt verteidigt sich gegen die (Ein-)Wirkung dieses Ereignisses im Bemühen, seine psychische wie die symbolische Ordnung wiederherzustellen. Die beständige Wiederholung deutet auf eine unbewältigte und in dieser spezifischen Konstellation ausweglose Krisensituation. In Bezug auf Lacans Auffassung vom Trauma als einer verpassten Begegnung mit dem Realen, Unfassbaren, Unsagbaren, nicht Kontrollierbaren weist Foster darauf hin, dass Bilder eine traumatische Wirkung *produzieren* und nicht, wie herkömmlich angenommen, reproduzieren:

»As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it must be repeated. [...] [R]epetition is not production. [...] [R]epetition [...] is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic. But this very need also points to the real, and at this point the real *ruptures* the screen of repetition. It is a structure less in the world than in the subject – between the perception and the consciousness of a subject *touched* by an image.«¹⁰

Diese traumatisierenden Störelemente, dieser Bruch oder, wie es Roland Barthes nennt, das *punctum*, das die Medienoberfläche, die Projektionsfläche der Darstellung momentan aufreißt und den Betrachter berührt, ist nicht nur in Dohertys Bildformulierung, sondern auch in der Spannung mit und zwischen den unterschiedlichen Sprachebenen und -formen lokalisiert. Diese störende Reibung operiert als audiovisuelles Äquivalent für eine ›verpasste Begegnung mit dem Realen‹, für eine Verunsicherung, eine Traumatisierung durch gesellschaftliche Konflikte.¹¹

Johnston und Doherty arbeiten innerhalb des (post-)modernen individual-künstlerischen Paradigmas und bevorzugen den tradierten,

10 Hal Foster: *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, S. 132. (Hervorh. i. Orig.)

11 Vgl. ebd.

zweckgebundenen Ausstellungsraum. Im Zeitalter zunehmend prozessorientierter, dialogischer und partizipativer Arbeitsweisen, die sich verstärkt auf ethische und politische Aspekte im ästhetischen Prozess orientieren, vertrauen beide Künstler darauf, das Vermögen der symbolischen Darstellungsebene und dessen eingefahrene Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster infrage zu stellen und den Zusammenhang zwischen Betrachterstandpunkt, Sinn- und Wahrheitsgehalt zu betonen. Auf unterschiedliche Art und Weise geht es in ihren Ansätzen um intellektuelle und emotionale Räume der Interaktion und Projektionsmöglichkeiten, durch die Identifikation und Identität in umstrittenen gesellschaftlichen Räumen öffentlich thematisiert und problematisiert werden können.

Literatur

- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London und New York: Routledge 1994.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge MA: MIT Press 1996.
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve Verlag 2005.
- »Watkins, Peter (1935-)«, www.screenonline.org.uk/people/id/454916/index.html vom 22. Dezember 2006.
- www.answers.com/topic/robert-lundy vom 22. Dezember 2006.
- www.grandorange.org.uk/history/Early_Years.html vom 22. Dezember 2006.

BLACK BOX INSIDE OUT.
WAHRNEHMUNGSPROZESSE IN EINEM
IMMERSIVEN RAUM

ANNETTE JAELE LEHMANN

Raumparadigma Black Box

Der Terminus Black Box, für den es im Deutschen nur unglückliche Übersetzungsmöglichkeiten wie ›Schwarzer Kasten‹ gibt, bezeichnet im künstlerischen Kontext einen spezifischen Ausstellungsraum in einer Galerie oder einem Museum, in den das Publikum eintreten kann. Black Boxes unterscheiden sich dabei von den Vorführräumen für Videos und Filme und gehören zum erweiterten Bestandteil der Präsentationsstruktur künstlerischer Installationen. Die Black Box, der lichtdicht geschlossene und begehbare Raum, ist oftmals ein Erfahrungs- und Experimentierfeld für sinnliche Wahrnehmungen, die von der Außenwelt künstlich abgetrennt sind. Black-Box-Installationen operieren nicht nur mit den illusionistischen Wirkungsprinzipien von Film und Video, indem sie die immersiven Effekte des kinematischen Projektions- und Illusionsraumes nutzen, sondern grenzen sich auch explizit von kinematischen Rezeptionsweisen ab, indem sie das Publikum nicht in die Haltung von passiven Beobachtern versetzen, sondern erweiterte Erfahrungs- und Bewegungsmöglichkeiten im Raum ermöglichen. Zeichnet Black-Box-Installationen ein breites Spektrum des Einsatzes von Medien und Materialien, von multiplen audiovisuellen Konstellationen und materiellen Objekten aus, so kennzeichnet sie doch ein gemeinsames wahrnehmungsspezifisches Dispositiv: die Dunkelheit.

Wahrnehmungsprozesse entwickeln und ereignen sich in enger Korrespondenz mit dieser Dunkelheit. Die Black Box stellt ein Raumparadigma mit einer eigenen Phänomenologie dar, einen Erfahrungsraum, in dem Wahrnehmungsprozesse unter veränderten, ja radikalisierten Bedingungen vollzogen werden. Das Dunkel schließt sein Publikum im wortwörtlichen Sinne ein, es nimmt gefangen und erlaubt eine gezielte Steuerung des Bewegungs- und Rezeptionsspielraumes. Mit der Opazität verbindet sich nicht selten die Erfahrung von Ort- und Zeitlosigkeit, von

unsicheren Orientierungsmöglichkeiten und dem Ausgeliefertsein an die präsentierten klanglichen, visuellen oder auch haptischen Phänomene.¹

»In der Black Box als Ausstellungssituation und Installation erfährt die Frage der konstituierenden Verortung des Kunstobjekts im Ausstellungsraum ebenso eine Verschiebung, wie das alte rezeptionsästhetische Argument der Gegenwart des Betrachters Aktualität beweist«,² führt Peter J. Schneemann in seinem Essay über Black-Box-Installationen zutreffend aus.

»In ihm vollzieht sich eine Rezeptionssteuerung, deren Sensibilisierung und Intensivierung mit dem Grenzfall der ›Auflösung‹ eines realen Betrachter-Raumes operieren [...]. Der installative Dunkelraum als rezeptionsästhetische Konstruktion steht dabei in der Tradition von ›Betrachteranweisungen‹, Utopien einer Intensivierung in der Selbsterfahrung des Rezipienten und Überhöhung der Kunstwahrnehmung.«³

Im Folgenden soll exemplarisch anhand einer Arbeit von Gary Hill dargestellt werden, wie Black-Box-Installationen als mediale und technische Dispositive ein eigenes Erlebnisfeld konstituieren, das eine immersive und zugleich reflexive Raumerfahrung ermöglicht. Anders als in kinematischen Illusionsräumen bestehen diese Erfahrungen hier nicht in einer ungebrochenen illusionären Symbiose mit den visuellen Projektionen und Bildräumen, sondern einer wahrnehmungsspezifischen Reflexion der Rezeptionserfahrung.

-
- 1 Dies geschieht beispielsweise bei einer Installation von Douglas Gordon. Seine Arbeit *30 Seconds Text* von 1996 ist in einem tunnelartigen Schwarzraum situiert, wobei ein Wandtext von einem fahlen Glühbirnenlicht schwach erleuchtet wird. »Undurchdringliches Schwarz umgibt den Besucher. Absolute Finsternis, verunsichernd, desorientierend. Nur der eigene tastende Schritt ist zu hören. Dann leuchtet in der Ferne eine Glühbirne auf. Sie macht vage einen tunnelartigen Schwarzraum sichtbar – und am hinteren Ende, dort, wo der opake, sonst nackte Leuchtkörper hängt, einen Wandtext, dessen weiße Buchstaben offenbar direkt auf der schwarzen Wand angebracht sind. Diejenigen, die sich bis dorthin vorwagen, können im fahlen Schein des Glühbirnenlichts von einem makabren Experiment lesen.« Ralf Beil: »Douglas Gordon«, in: ders. (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 114.
 - 2 Peter J. Schneemann: »Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter«, in: Beil (Hg.): *Schwarzraum*, S. 26.
 - 3 Ebd., S. 27-28.

Midnight Crossing: Raum und Rhythmus

Hills Installation *Midnight Crossing* ist eine paradigmatische Black-Box-Installation, die 1997 im Westfälischen Kunstverein in Münster gezeigt wurde. In dieser Arbeit werden die konventionellen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten von Raum und Zeit an ihre Grenzen geführt bzw. nehmen von ihren Grenzen den Ausgang. Der Titel der Arbeit ist einem technischen Terminus entlehnt, der einen zeitlichen Umschlagpunkt einer Videosequenz beschreibt. In einer Erläuterung am Eingang des Raumes heißt es dazu: »The origin of the title Midnight Crossing is a technical term that identifies a point in time that is a kind of no mans land. Video uses what is called a time code to identify the individual frames. The change of time code (hours, minutes, seconds, frames) from 23:59:59:29 to 00:00:00:00 is the midnight crossing which is followed by 00:00:00:01.« Man betritt einen Raum, der so dunkel ist, dass man seine Hand nicht vor Augen sehen kann. In dieser konturlosen Dunkelheit sind auch die Dimensionen des Raumes nicht einzuschätzen. Es ist darin nur möglich, sich in vorsichtigen Tastbewegungen fortzubewegen.

In *Midnight Crossing* wird die Erfahrung der Dunkelheit des Schwarzraumes durch plötzlich einsetzende, blitzartige Lichtimpulse durchbrochen. Ein extrem blendendes Stroboskoplicht beginnt einen Wechsel von extremer Helligkeit und Dunkel zu erzeugen, an den das Auge sich nicht gewöhnen kann.⁴ Erst allmählich werden die Konturen des Realraumes durch den rhythmischen Lichtwechsel und die parallel dazu sprechende Stimme strukturiert. In diese Wechsel aus Lichtblitzen und Dunkelheit sind auch die auf eine 4,25 x 3,35m große Leinwand projizierten Bild-Text-Sequenzen eingefügt. Ich setze mich, wie die meisten Besucher, nach einem ersten Orientierungsversuch auf den Boden, meinen Kopf und Körper zur Leinwand gerichtet. Das Stroboskoplicht macht die Gewöhnung an die Dunkelheit unmöglich, jedoch wird die Videoprojektion allmählich erkennbar. Insgesamt entsteht ein Rhythmus immer wiederholter Anläufe, in denen sich die Wahrnehmung neu konstituieren muss. Die blitzhafte Initiation des Lichts ist kein allmählicher, sondern ein schockhafter Übergang von der Dunkelheit ins Licht und damit auch zur Sichtbarkeit. Es handelt sich um einen ›flash‹, einen Einbruch von Bildern, in dessen suggestivem Sog eine immersive Partizipationserfahrung am Bilderstrom folgen mag. Angesichts von *Midnight Crossing* kann von einer Ereignishaftigkeit der Bild- und Soundkonstellationen

4 Eine ausführliche Untersuchung zur Geschichte und Ästhetik des Stroboskoplites findet sich in folgendem Jahrbuch: Hans Christian von Hermann u.a. (Hg.): *Stroboskop*, in: Kaleidoskopien. Medien-Wissen-Performance. Heft 1 (1996).

gesprochen werden, die sich ›flashartig‹ zu suggestiven Szenerien verdichten. Ihr spektakulärer Effekt besteht nicht so sehr in dem Überraschungsmoment, sondern vielmehr darin, dass die Gewöhnungsprozesse des Auges an den Übergang von Licht und Dunkelheit verunmöglicht werden. Die Produktion von radikalen Licht-/Dunkel-Kontrasten vermittelt eines technischen Dispositivs wird zur Grundlage des gesamten Installationskonzepts, das sowohl seine Bildsequenzen als auch das Raumerlebnis strukturiert. Dieser sich wiederholende Rhythmus erzielt eben jene Kontinuität, die vom non-linearen Fluss der Bild-Text-Sequenzen verweigert wird. Erst diese Lichteffekte transformieren die Black Box zum wahrnehmbaren Projektionsraum für Videosequenzen, da der antiillusionistische Einsatz von Lichteffekten die reflexive Wahrnehmung der installativen Konstruktion im Erlebnisfeld des Schwarzraums ermöglicht. Das Zusammenspiel von Black Box und Stroboskoplicht kann als Zentrum einer dekonstruktiven, aber gleichwohl rhythmisch geordneten Wahrnehmungslenkung aufgefasst werden, die Hill in dieser Arbeit umsetzt.

Dass dem Rhythmus als Strukturierungs- und Lenkungsprinzip in *Midnight Crossing* eine besondere Rolle zukommt, kann durch einen knappen Seitenblick auf eine Arbeit deutlich werden, die von den gleichen Grundelementen ausgeht. Olafur Eliassons Installation *Yet Untitled* von 1998 findet gleichfalls in einer Black Box statt und operiert mit Stroboskoplicht. Von Hans-Rudolf Reust wird die Wirkung dieser Arbeit folgendermaßen beschrieben: »Aus dem umfassenden Dunkel der Black Box lösen sich eine Kaskade stroboskopischer Lichtblitze für Bruchteile von Sekunden wie die glänzenden Perlen einer Wasserkette, die frei im Raum zu schweben scheint. In hektisch wechselnden Stills erstarren burleske Wasserplastiken, um sich im nächsten Licht-Bild sogleich wieder aufzulösen. Dem deutlich hörbaren Plätschern des Wassers, der spürbaren Feuchtigkeit und Kühle, steht eine atemlose Folge statischer Bilder gegenüber, als würde bei Live-Ton ein stotternder Film aus der Frühzeit des Lichtspieltheaters gezeigt. Der Stillstand einzelner Wassertropfen im freien Fall hebt für den Augenblick einer Illusion alle Gesetze der Schwerkraft auf: Der Schwarzraum wird im Zustand der Schwerelosigkeit wahrnehmbar.«⁵ Auch hier wird durch die stroboskopische Zersplitterung des Wahrnehmungsprozesses die Bewegungsfrequenz der Bilder gesteuert, um entsprechende Täuschungen bzw. retardierende Effekte der Schwerelosigkeit zu erzielen. Diese konzentrieren sich jedoch darauf, eine zentrale ›Illusion‹ zu erzeugen, während der Einsatz von Black Box

5 Hans Rudolf Reust: »Olafur Eliasson«, in: Beil (Hg.): Schwarzraum, S. 108.

und Stroboskoplicht bei Hill in eine umfangreiche Konzeption eingebunden sind, die immersive und nicht immersive Strategien in einer rhythmischen Organisation und Verknüpfung verschiedener Sinnesleistungen zu verbinden sucht. Die Installation erweist sich dabei als exponierter Ort, an dem vor allem auditive und visuelle Elemente synästhetische Erfahrungen ansprechen.

Der Bilderfluss der Videoprojektion von *Midnight Crossing* wird in regelmäßigen Abständen durch blendende Lichtblitze unterbrochen, währenddessen eine Stimme einzelne Sätze, Satzfragmente oder Worte artikuliert. Ein Rhythmus aus alternierender Dunkelheit, Lichtblitz, einsetzender Stimme und Videosequenzen entsteht. In rudimentärer Form ließe sich ein solcher rhythmischer Abschnitt sprachlich folgendermaßen wiedergeben:

Eine Stimme sagt: *Something* – ein Videobild streunender Hunde wird auf der Projektionsfläche sichtbar; *touched*: die Rückenansichten einer Prozession, Nonnengewänder, eine Hand mit Weihrauch; *another way*: die Innenansicht einer Orchideenblüte; *perhaps*: ein weißer Stoff oder ein weißes Tuch vor schwarzem Hintergrund; *one is*: eine Asphaltstraße, die vertikal in den Horizont mündet, rechts und links davon brachliegendes, undeutlich erkennbares Land; *against*: eine Madonnenfigur mit erhobenen offenen Armen; *him*: Steinblöcke aus Mauerresten eines Gebäudes, die verstreut, in gelbgrünem Licht umherliegen; *the silent hymn*: ein abgestelltes Fahrrad in einem Waldstück; *sung in absence of the other one*: Schwarz-Weiß-Passbildfotos von Männern und Frauen, ihr lateinamerikanisches Aussehen; *he she*: ein Paar Hände, die sich auf- oder zufalten und deren Fingerspitzen sich berühren; *every instant had finally become every instant*: eine Straße teils im Schatten, teils im Zwielicht, eine Häuserfront im Licht, undeutlich erkennbare Silhouetten von Menschen; *miraculously*: Teil- und Seitenansicht eines Busses und Menschen auf einer Straße; *we hadn't hit bottom*: ein See und eine Uferzone aus der Perspektive eines Bootes...

Die rhythmische Struktur dieser Arbeit, die sequentielle und von Intervallen geprägte Präsentation der Bild-/Textfolgen, realisiert das Prinzip eines »optischen Pulses«, den Rosalind Krauss als wesentliche Kritik an der modernistischen Visualität herausgestellt hat.⁶ Die vermeintliche Stabilität und Kontinuität von Bildern und Bildfolgen wird unterbrochen. Bild-/Textsequenzen bei Hill sind entsprechend aus ihrem narrativen Fluss und Zusammenhang herausgelöst und in einen eigenen Rhythmus

6 Vgl. Rosalind Krauss: »The Im/pulse to See«, in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture, 2, Seattle: Bay Press, 1988, S. 50-75.

überführt worden. Diese Rhythmisierung erzielt einen immer neu einsetzenden und abbrechenden Wahrnehmungsimpuls der Installation. Somit gelingt zweifelsohne ein Bruch mit der Wahrnehmungsroutine des Fernsehens, aber auch in der gewohnten Wahrnehmung der Fließbewegung des Videos, wie ihn Hill in einem Interview von 1993 als wichtig herausstellt: »I think the most difficult aspect of using video in an installation is decentralising the focus on the television object itself and its never-ending image. How does one get away from that everyday seduction of the continuous flow of images couched as information.«⁷

Zur grundsätzlichen Irritation von konventionellen Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsweisen kommt es auch im Zusammenhang mit der Bildentstehung. Die Prozesse der Bildauslöschung und Bildentstehung werden dabei exponiert. Jede Bildsequenz wird aus dem Dunkel gebildet. Auf der Leinwand zeichnet sich zunächst eine schwache Lichtquelle, ein diffuses farbiges Feld und eine Bewegung ab, die sich allmählich zu einem Bild zusammensetzt und verdichtet. Die räumliche Tiefendimension, die Bildgegenstände und ihre Konturen werden allmählich herausgebildet und sichtbar. In diesem Aufbauprozess gibt erst die spezifische Rasterhaftigkeit und Grobkörnigkeit der Bildfläche zu erkennen, dass es sich um ein Videobild handelt. Am Ende der so entstandenen Bild- und Stimmsequenzen wird der Raum durch die blitzlichhaft eingesetzten Stroboskoplichter wieder in eine blendende Helle getaucht. Dabei können auch die Umrisse des fahrbaren Gestells und der eigens angefertigten aus Aluminium bestehenden Projektionsfläche für die Videobilder erkennbar werden. Die technischen Elemente der Installation sind jedoch nicht sichtbar und umfassen einen Projektor, sechs Stroboskoplichter, einen Computer und Laserdiscplayer, Verstärker und Lautsprecher. Bevor sich eine weitere Bildsequenz aus der Dunkelheit zu bilden beginnt, nimmt man noch im Nachbildeffekt des Projektionsgerüsts die Schemen der anderen Betrachter wahr.

Even darkness: eine lateinamerikanische Blasmusikkapelle auf der Straße; *imparted a kind of brightness hidden within itself*: eine Deckenansicht, reich verziert, eines Innenraumes, *separate fire engulfing one another with cold passion*: Metall- und Maschinenelemente auf einem Boden aufgehäuft; *each one working wherever it likes as it likes*: Licht und Schatten reflektierende monochrome Wasseroberfläche; *like attracts like*: Linien und Verstrebungen eines Innenraumes oder Gebäudes; *like*

7 Regina Cornwell: »Gary Hill: An Interview (1993)«, in: Robert C. Morgan (Hg.): Gary Hill, Baltimore/London: Indiana University. Press 2000, S. 230.

images attract words: Teilausschnitt eines Leichenwagens, dem eine Gruppe Menschen folgt.⁸

Der rhythmisierte Fluss der Bild- und Stimmfragmente erzeugt keine zusammenhängenden narrativen Sequenzen, sondern szenische Fragmente, die einer visuellen Zuordnung widerstreben. Eine solche Szene enthält die Spuren unterschiedlicher Realitäten und Bildzeichen, deren Relevanz aber in der Verdichtung der Seherfahrung als eigentliches Erlebnis- und Erfahrungsmoment besteht. Möglich wird demzufolge ein absichtloses Schauen, ein fragmentarisches Sehen um des Sehens willen, das der Umgebung phasenweise Sichtbarkeit abgewinnt. Das Sehen als Wahrnehmungsform selbst wird zum Zentrum der Erfahrung. Es handelt sich um einen Wahrnehmungsvorgang, wie ihn Bernhard Waldenfels im Kontext seiner Analysen zur Phänomenologie der Blickstörung als Blick, der aus dem Rahmen fällt beschreibt und sagt, er habe »Züge vom *tremendum* wie vom *fascinosum* an sich.«⁹ Diese faszinierte Erschütterung hat mit der möglichen Berührung von Grenzen und Grenzzuständen all der in der Installation ausgelösten Wahrnehmungsprozesse zu tun. Sehend, hörend und tastend werden die Besucher der Kontingenz des Gezeigten und Gesagten mit ihrer positiven Unbestimmtheit und Offenheit für Assoziationen, aber auch ihren unregelmäßigen Unterbrechungen überlassen. Ihren sinnlichen Orientierungsversuchen werden sowohl Grenzen gesetzt als sie auch einem Geschehen ausgeliefert werden, bei dem sie, wie Hill sagt, mit anderen Augen sehen lernen müssen: »The eyes should be pulled from their roots and replanted somewhere else.«¹⁰ Ein solches Sehen resultiert nicht aus einem aktiven, willentlich gesteuerten Seh-Akt, sondern stößt den Betrachter eher passivisch an, nämlich als ein »neuartiges Sehen, das vom gewohnten Sehen abweicht, das sich jedoch keineswegs als Akt denken [lässt], der sich auf etwas richtet, was schon da ist. Es beginnt damit, daß uns etwas auffällt, einfällt, zustößt. Blick- oder Gedankeneinfälle, die mitkommen, sind keine Akte, die ich vollziehe: Es fällt mir ein, es fällt mir auf, es springt ins Auge.«¹¹

8 Vgl. Gary Hill: »Midnight Crossing«, Westfälischer Kunstverein Münster 1997.

9 Bernhard Waldenfels: »Der beunruhigte Blick«, in: ders.: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 126.

10 Gary Hill: »And if the Left Hand did not know What the Right Hand is Doing«, in: Theodora Vischer (Hg.): *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1995, S. 105.

11 B. Waldenfels: *Der beunruhigte Blick*, S. 126.

Liminales Sehen im Schwarzraum

Die in den Videosequenzen gezeigten und rezipierten Bilder sind nicht mehr und nicht weniger als Zeugnisse solcher Erfahrungen des Sehens. Ihre Bildfolgen sind sich selbst präsentierende visuelle Einheiten, die die ikonische Differenz zwischen Bildern als Realitäten und abbildenden, repräsentierenden oder imaginativen Bildern unterminieren. Eine mögliche Unterscheidung von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern erscheint hinfällig. Gottfried Boehm hält dementsprechend fest: »It would be hard to find a more eloquent way to express the close interrelationship between perception and the visible, between diffuse light and the image, conveyed by the video and its specific qualities as a medium. The video is transformed from a visible object into a metaphor for itself.«¹² Aufgrund dieses Status der Bilder wird auch die Opposition zwischen der Oberfläche der Bilder und der Tiefe des dreidimensionalen Raumes in diesem Installationsraum unterlaufen.¹³ Denn die Oszillationsvorgänge und Auflösungsprozesse der Videosequenzen, ebenso wie die Lichtverhältnisse der gesamten Installation, bestimmen in welchen Dimensionen der Raum tatsächlich wahrnehmbar ist.

Zugleich manifestieren sich an den Oberflächen der Bilder auch Vorstellungen über die Tiefenstrukturen des Sehens, verstanden als Prozesse der permanenten, Kontinuität der Wahrnehmung sichernden Transformation. Für sie erweisen sich gerade die Passagen zwischen den Zuständen des Nicht-mehr- und Noch-nicht-Sehens als konstitutiv, die immer neu durch die rhythmischen Unterbrechungen der Videosequenzen initiiert werden. Diese Seherfahrung ist in die Kontrasterfahrung zwischen Dunkelheit und plötzlicher Helle integriert, jener Blendung, die den Gewöhnungsprozess des Auges an die Dunkelheit und die sehenden Orientie-

12 Gottfried Boehm: »Time Present. A perpetual coming to fruition«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 27. »Hill dismantles a convention of seeing and our customary understanding of the electronic image. The essence of this convention of seeing is that we look into a box in order to observe events taking place on an artificial electronic stage [...] Hill's images, however, do not suggest that what we see on the screen is a reality that exists elsewhere.« Ebd., S. 26.

13 Hier wird vielmehr ein Feld eröffnet für die ästhetische Erkundung sinnlicher Erscheinungen, die einer logozentrischen Fixierung widerstreben. Daher könnte man auch anmerken: »Reize entstammen Oberflächen, aber sie erschöpfen sich nicht in ihnen. Sie treiben die Wahrnehmung weiter, aber nicht unbedingt in die Interpretation.« K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 252.

rungsversuche des Auges unterbricht und schließlich unmöglich macht. Im unlöslichen Wechselspiel von Sehen, Blendung und Blindheit, von gestörten, rhythmisch unterbrochenen Sehversuchen, besteht die liminale Ausrichtung dieser Installation. Zugleich deutet Hills Konstruktion einer Blindheitserfahrung darauf, dass er auch die anatomischen Bedingungen des Sehvorgangs reflektiert. Dies wird in ein zyklisches Denken vom ineinanderfallenden Anfangs- und Endpunkt aller existentiellen Vorgänge eingebunden, was auch das Sehen einbezieht. Blindheit und Sehen sind dennoch nicht gleich ursprünglich in einem essentialistischen Sinn, sondern dialektisch aufeinander bezogen. Diese Zyklizität und Dialektik, auf die die Sehprozesse bezogen werden können, legen eine Analogie nahe, die jedoch keinen ontologischen Begründungsversuch unternimmt. In der Physiologie bezeichnet der *Punctum Caecum* die Eintrittsstelle des Sehnervs im Auge, an dem die Sehzellen fehlen. Dazu bemerkt Waldenfels: »Der Blick findet nicht an einem angebbaren Raum-Zeit-Punkt des Gesichtsfeldes statt, er markiert vielmehr den ›Nullpunkt‹ des Hier-Jetzt, von dem aus das Gesichtsfeld sich erschließt und gegen anderes abschließt. Die Öffnung des Gesichtsfeldes stellt ein Ereignis dar, das uns sehen lässt, ohne selbst sichtbar zu werden. Die Blindheit, von der hier die Rede ist, bedeutet keinen bloßen Mangel, kein bloßes Nichtsehen; sie gleicht vielmehr dem Schweigen, das den Hintergrund der Rede bildet.«¹⁴ Dieser blinde Fleck findet seine Parallele im Umschlagpunkt der Zählheiten, der nicht zählbaren letzten numerischen Einheit der Videosequenzen bei Mitternacht, dem *Midnight Crossing*, die gleichfalls den Titel der Installation gibt. Beide sind Umschlagpunkte, von denen zyklische und rhythmische Prozesse ausgehen und in die sie zurückmünden. Diesen Umschlagpunkten kommt in Hills Konzeption eine ebenso große Rolle zu, wie der Gestaltung der transitorischen Übergänge zwischen Blindheit und Sehen. Auch Maurice Blanchot, von dessen Schriften Hill maßgeblich beeinflusst ist, spricht von einer Art leichenhaftem Sehen, demzufolge gerade die Übergänge von der Blindheit zum Sehvermögen zum Prozess des Sehens gerechnet werden.¹⁵ In diesem Sinn gestaltet Hill in *Midnight Crossing* die Seherfahrung im Übergang aus ihren unsichtbaren Zentren und aus der Blindheit oder der Blendung, die eine inwendige Finsternis einschließt.

Midnight Crossing gestaltet Seh- und Wahrnehmungs- bzw. Raumerfahrungen als Grenzerfahrungen bzw. liminale Passagen, die es ermöglichen, Wahrnehmungen nicht allein als Zugangsweisen zum Wirklichen

14 B. Waldenfels: Der beunruhigte Blick, S. 127.

15 Zur Relevanz des Denkens und Schreibens von Maurice Blanchot für Gary Hill, vgl. u.a. John C. Hanhardt: »Between Language and the Moving Image: The Art of Gary Hill«, in: Morgan (Hg.): Gary Hill, S. 114-122.

zu erfahren, sondern auch Wahrnehmungen ihrerseits als wirklichkeitsbildende Prozesse zu reflektieren. Die Installation unterminiert daher die gewohnten sinnlichen Orientierungsversuche im Raum und die logozentrischen Organisationsprinzipien von Bild- und Sprachsequenzen. Dabei kommt der Ton- bzw. Stimmspur eine besondere Rolle zu, die Hans Belting folgendermaßen beschreibt:

»We feel the presence of a consciousness resembling our own in this symbolic space that brings the heterogenous images together in a mysterious manner as soon as they join the voice [...] Sound is what first opens the space that we feel around us, since it fills this space as images cannot. Sound also shows its origin, when it is an act of speech [...] But the voice carries speech outward, while the eye carries the image inward [...] the voice can be anywhere and still convinces us of this presence tied to a body.«¹⁶

Die Stimme füllt die räumlichen Dimensionen mit ihrem Volumen und kündigt zugleich von der vermeintlichen Anwesenheit eines personalen Gegenübers. Die Tonspur der Stimme begleitet nicht allein die Videosequenzen, ihr kommt eine spezifische Präsenz zu, die auf der Imagination eines anwesenden Körpers beruht. Die stimmliche Dimension ist in der Installation ungebrochen und konstant. Tatsächlich kann man also die Stimme ohne Störungen wahrnehmen, während das Sehen permanenten Irritationen der Sichtbarkeit ausgesetzt ist.

Dennoch leistet die Stimme keine Sinnbildungsprozesse innerhalb einer logisch-kausalen Ordnung. So, wie sie von der Körperlichkeit des Sprechenden kündigt, bietet sie sich als auditives Element einer gesamten Körpererfahrung des Publikums an, die radikalen Veränderungen unterworfen ist. Man betritt einen vollkommen dunklen Raum, den plötzlich ein Lichtblitz durchzieht, einen Raum, in dem herkömmliche Wahrnehmungsmöglichkeiten außer Kraft gesetzt und alteriert werden, weil die Koinzidenz- und Koordinationsvorgänge zwischen dem Hören, Sehen und Tasten zwar aufeinander bezogen sind, aber dennoch nicht aufeinander abgestimmt werden können. Hill insistiert in vielen seiner Arbeiten emphatisch auf die synästhetische Körperlichkeit der Wahrnehmungs- und insbesondere der Sehprozesse.

16 Hans Belting: »Gary Hill and the Alphabet of Images«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 45.

Territories for which there are no maps: Immersive Raumwahrnehmung

In *Midnight Crossing* etablieren Bild-Text-Elemente ebenso wie Erfahrungen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Blendung und der Blindheit, nicht mehr oppositionale Beziehungen, sondern gehen untrennbare Verbindungen ein. Die Videosequenzen suggerieren im Zusammenwirken mit der Raumerfahrung nicht die Trennung von sichtbaren äußeren und unsichtbaren inneren Vorstellungswelten, sondern ihren Zusammenfall. Dabei ist die virtuelle Dimension des Raumes, den die Projektionsfläche suggeriert, durchaus ambivalent einzuschätzen. Die unruhige, flirrende Bildoberfläche, die Slavoj Žižek zufolge mit Platons Ideen von der Oberfläche als reiner Erscheinung korrespondiert, kann als »das elementare Dispositiv des phantasmatischen Raums«¹⁷ gelten. Trotz der Illusion eines perspektivischen Raumes bleibt nämlich die Bildoberfläche im Video gewissermaßen ohne Rückseite, ein flächiges Raster, in dem die Spannung von Oberfläche und Tiefenstruktur eines projizierten Bildes zusammenfällt, da beide Dimensionen ineinander verschränkt sind. »All das lässt die Balance unseres Eingebettetseins in die natürliche Umgebung aus dem Gleichgewicht geraten und stößt uns in den Zustand des ›out-of-joint‹ nicht länger ›zu Hause‹ in der materiellen Welt, strebend nach der anderen Szene, die jedoch für immer ›virtuell‹ bleibt, ein Versprechen ihrer selbst, ein flüchtiger anamorpher Schimmer.«¹⁸ Dieser phantasmatische Raum, der sich auf der Bildoberfläche entfaltet, wird in die Wahrnehmung inkorporiert und kann als Teil des eigenen Innenraumes wahrgenommen werden.¹⁹ Die Videosequenzen werden als quasi körpereigene Ereignisbilder in ein liminales Raum-Zeit-Kontinuum eingeordnet. Es entstehen sogenannte »Gleichzeitigkeits-Plateaus«.²⁰

Die Raumerfahrung bzw. der wahrnehmbare Raum korrespondiert mit dem Rhythmus der Bilderfolgen. Der Raum der Installation geht in dem imaginativen Raum auf, der in der zweidimensionalen Oberfläche der Bilderfolgen sichtbar ist. Der Außenraum wird als Innenraum des leiblichen Sehens, Hörens und Tastens konstituiert, in dem ein unregelmäßiger

17 Slavoj Žižek: *Die Pest der Phantasmen*, Wien: Passagen 1997, S. 85.

18 Ebd.

19 »So the space of the installation becomes a symbol for that ›site of images‹ that we ourselves are. The fascination of the images we see in such a room derives from their capacity for making perception conscious, even experienceable.« H. Belting: *Gary Hill and the Alphabet of Images*, S. 60.

20 Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel raumzeitlicher Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 27.

Rhythmus von Text-Licht-Dunkel-Bildsequenzen pulst. Dies gilt für die raum-zeitliche Wahrnehmung in einer Vielzahl von Medien-Räumen: »Die verwischten bzw. aufgehobenen Grenzen zwischen Betrachter und Bild, zwischen Fiktion und Realität zielen ab auf eine ganzheitliche, einbeziehende Wahrnehmungsweise, bei der über die dominant visuelle Präsentation auch andere sinnliche Zugänge simuliert werden [...].«²¹ Die Raumwirkung der Installation ist das Resultat ineinanderwirkender ästhetischer Prozesse, die aus der Wechselbeziehung zwischen dem Publikum, dem räumlichen Dispositiv der Black Box und den visuellen Projektionen entsteht. Diese Raumerfahrung ist demzufolge auch das Produkt performativer Vollzüge, da sich wahrnehmbare Dimensionen aus auditiven Eindrücken, kinästhetischen Vorgängen und visuellen Effekten jeweils neu konstituieren. Die Raumkonzeption in *Midnight Crossing* ist nicht perspektivisch ausgerichtet und topologisch zentriert, es liegt vielmehr ein ungerichteter Raum vor, ein omnidirektionaler Raum, wie ihn Gilles Deleuze nennt, »der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen vertauscht.«²²

In *Midnight Crossing* hat sich die Black Box in vielfacher Hinsicht als raumbezogene Disposition ästhetischer Erfahrung erwiesen. Sie fungiert dabei mehr als ein »polyvalenter Ort der Latenz und dunkle Kammer der Projektionen wie Reflexionen«.²³ Die Black Box legt die Grundlage dafür, dass in dieser Installation Wahrnehmungsprozesse in einem medialen Experimentierfeld stattfinden können, das aus Gegenüberstellungen zu konventionell organisierten Räumen, insbesondere dem als White Cube bekannten, lichtdurchfluteten Ausstellungsraum, in Galerien und Museen besteht. Die Installation konstituiert damit ein räumliches Gefüge, das sich vor allem durch eine Reihe von Differenzen ihrer ästhetischen Bestimmtheit und Funktionen auszeichnet.²⁴ Hills Black-Box-Installationen besitzen daher viele der Qualitäten, die Michel Foucault den Heterotopien zuschreibt. Die soziale und gleichermaßen ästhetische Funktion der Black Box operiert im Gegensatz zum White Cube strukturell mit der Irritation der gewohnten Seh- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, sie konstruiert einen neuen Bildraum mit illusionistischen wie antiillusionistischen Effekten, der konventionelle Erfahrungsweisen unterminiert.

21 Ebd., S. 114.

22 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 339.

23 Beil, »Einleitung«, *Schwarzraum*, S. 22.

24 Zur Bandbreite dieses Gegenwartsphänomens vgl. Erika Suderburg (Hg.): *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.

Black Box wie Heterotopie erscheinen – und dies ist ihr kleinster gemeinsamer Nenner – jeweils als Raum, »der mit Qualitäten aufgeladen ist, der vielleicht auch von Phantasmen bevölkert ist. Der Raum unserer ersten Wahrnehmung, der Raum unserer Träume, der Raum unserer Leidenschaften [...].«²⁵ Foucault macht in seinem 1967 erschienenen Text *Andere Räume* Orte aus, die er in Unterscheidung zu den »wesentlich unwirkliche[n] Räume[n]« der Utopien als Heterotopien bezeichnet:

»Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.«²⁶

Ein zentrales Parameter des Heterotopie-Begriffs von Foucault lässt sich auf die Spezifika von Hills Black-Box-Installationen anwenden: die wahrnehmungsspezifische Gegenplatzierung. Dabei ist die hier gewählte Verwendung des Begriffs nicht mehr an konkrete Typologien und Orte gebunden, sondern an eine grundlegende Analyse der Verschränkung von Wahrnehmungsprozessen und Raumerfahrungen. Sie geschieht vor dem Hintergrund multimedialer und omnidirektioneller Konstruktionen dieser künstlerischen Räume. Zwar soll mit Foucault der heterotopische Raum als »Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren«²⁷ verstanden, aber solche Platzierungen zugleich von ihrer Verbindung mit einer bestimmten Typologie mit festen Bedeutungen und Grenzen gelöst werden.

Als Heterotopien gelten dann auch solche Installationsräume, die sich aufgrund spezifischer Konfigurationen aus einem vorhandenen Territorium situativ herausbilden. Es handelt sich dabei um eine spezifische »Situationsräumlichkeit«²⁸, die mit der leiblichen Präsenz des Publikums zusammenhängt. Dieser situative Aspekt der Installation resultiert aus der Verschränkung von performativen und ästhetischen Prozessen, die

25 Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 38.

26 Ebd., S. 29.

27 Ebd., S. 25.

28 Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 115.

dort zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfinden. Das Publikum ist dabei als konstitutiver Teil des Vorgangs aufzufassen. Seine Wahrnehmungsprozesse haben an der Ereignishaftigkeit des Werkes teil und lassen die Erfahrungs- und Handlungsspielräume entstehen, die als performativ charakterisiert werden können. Performativen Charakter haben die Wahrnehmungsvorgänge insofern, als sie werkkonstitutiv und zugleich ephemere sind. Die Partizipation an einer Installation ist – auch bei mehrfacher Wiederholung – ein einmaliger Vorgang, den non-lineare, un abgeschlossene und offene Vollzüge kennzeichnet. Gleichwohl sind Installationsräume häufig Gegenstand von szenographischen Arrangements, die ein bestimmtes Besucherverhalten zu provozieren versuchen. Auch Hill setzt in seinen Installationen, wie ausgeführt wurde, entsprechende Strategien ein, um Bewegungen und Wahrnehmungsprozesse beim Publikum gezielt zu steuern, und so zu einem dynamischen Wechselspiel zwischen Körper, Raum und Medien beizutragen.

Die Analogiebeziehung zwischen Installation und Heterotopie reflektiert zugleich eine Raumkonzeption, die ohne die dichotomischen Modelle von öffentlich/privat oder innen/außen auszukommen versucht. Dies gilt auch für Installationen, die weder Außenwelt noch Innenraum, weder nur privat noch nur öffentlich sind. Als charakteristisch erweisen sich eher Überlagerungs- und Verschmelzungsphänomene sowie Konfigurationen, die ein Ensemble von räumlich und zeitlich spezifischen Relationen ausbilden. Dieses Ineinander performativer, inszenatorischer, körperlicher und ästhetischer Dimensionen lässt die Komplexität der Funktions- und Wirkungsweise von Hills Installationen erkennen. Sie erscheinen als das multimedial funktionierende Netzwerk einer künstlerischen Konstruktion, in dem die zentralen Paradigmen gegenwärtiger ästhetischer Erfahrungen aufgehen.²⁹ Als netzartige Verknüpfung verschiedener Wahrnehmungs- und Erlebnisdimensionen, die auch metareflexive Elemente einschließen, etwa solche, die das Sehen selbst erfahrbar machen, stellen diese Installationen ein topographisches Gefüge dar, das in der theoretischen Perspektive Foucaults auch eine epochenspezifische Signatur erkennen lässt.

»Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtapositionen, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.«³⁰

29 Vgl. Jürgen Stöhr: *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996.

30 M. Foucault, *Andere Räume*, S. 34.

Verknüpfende, integrierende und markierende Bezugspunkte sind in der Foucault'schen Vorstellung zunächst nicht enthalten. In diesem Netzwerk mag der heterotopisch bestimmten Installation eine besondere Funktion zukommen. Sie erweist sich im soziokulturellen Kontext als integrativ und zugleich exponiert: »Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.«³¹ Denn im Rahmen der hier exemplarisch herangezogenen Installation gelingt es nicht nur, Wahrnehmungen als Erfahrungen neu zu konstituieren, sondern auch an einem spezifischen, gleichwohl nur temporär vorhandenen Ort in der Black Box zu reterritorialisieren.

Literatur

- Barck, Karlheinz/Gente, Peter u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990.
- Beil, Ralf: »Douglas Gordon«, in: ders. (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 114-118.
- Belting, Hans: »Gary Hill and the Alphabeth of Images«, in: Theodora Vischer (Hg.): *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 1995, S. 41-46.
- Boehm, Gottfried: »Time Present. A perpetual coming to fruition«, in: Vischer (Hg.): *Imagining*, S. 25-41.
- Cornwell, Regina: »Gary Hill: An Interview (1993)«, in: Robert C. Morgan (Hg.): *Gary Hill*, Baltimore/London: Indiana University. Press 2000, S. 71-80.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1991, S. 34-47.
- Großklaus, Götz: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel raum-zeitlicher Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Hanhardt, John C.: »Between Language and the Moving Image: The Art of Gary Hill«, in: Robert C. Morgan (Hg.): *Gary Hill*, , Baltimore/London: Indiana University Press 2000, S. 114-122.
- Von Hermann, Hans Christian u.a. (Hg.): *Stroboskop*, in: *Kaleidoskopien. Medien-Wissen-Performance*. Heft 1 (1996).

31 Ebd., S. 42.

- Hill, Gary: »And if the Left Hand did not know What the Right Hand is Doing«, in: Theodora Vischer (Hg.): *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1995, S. 101-111.
- Hill, Gary: »Midnight Crossing«, Westfälischer Kunstverein Münster 1997.
- Krauss, Rosalind: »The Im/pulse to See«, in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation. *Discussions in Contemporary Culture*, 2, Seattle: Bay Press, 1988, S. 50-75.
- Morgan, Robert C.: Gary Hill, Baltimore/London: Indiana University Press 2000.
- Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur- anthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Reust, Hans Rudolf: »Olafur Eliasson«, in: Ralf Beil (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 108-114.
- Schneemann, Peter J.: »Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter«, in: Ralf Beil (Hg.): *Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 2001, S. 25-35.
- Stöhr, Jürgen: *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996.
- Sudenburg, Erika (Hg.): *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.
- Vischer, Theodora: *Imagining the brain closer than the eyes*, Ostfildern-Ruit: Hatje/Cantz 1995.
- Waldenfels, Bernard: »Der beunruhigte Blick«, in: ders.: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999; S. 124-148.
- Waldenfels, Bernard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen*, Wien: Passagen 1997.

II. IDENTITÄTEN

DER KOLONIALE SIGNIFIKANT. KULTURELLE ›HYBRIDITÄT‹ UND DAS POLITISCHE, ODER: HOMI BHABHA WIEDERGELESEN

OLIVER MARCHART

1. Diskurs und Ambivalenz

Homi Bhabha gehört zu jenen Theoretikern, die von der informierten Öffentlichkeit zugleich überschätzt und unterschätzt werden. Es scheint der Natur akademischer Modezyklen zu entsprechen, dass auf eine Phase ungerechtfertigten Überschwangs eine Absetzbewegung folgt, die nicht weniger ungerechtfertigt ist: der Hype um Hardt und Negris *Empire* ist das jüngste Beispiel dieses Phänomens. Von einem ähnlichen Konjunkturzyklus wurde Bhabha mit seiner einschlägigen Aufsatzsammlung *The Location of Culture* (1994) erfasst, die zuerst gefeiert wurde und nach einer späteren Kritikwelle vielen als überholt, wenn nicht als ›widerlegt‹ gilt. Dieser Eindruck mag davon herrühren, dass der vor immerhin zwölf Jahren erschienene Sammelband immer noch keinen Nachfolger gefunden hat. Doch selbst wenn es so wäre, dass Bhabha damals bereits alles gesagt hätte, so bleibt seine Intervention in die Debatten postkolonialer Theorie wie auch in jene der Cultural Studies gewichtig genug, um aus zeitlicher Distanz eine Reevaluierung ihrer Errungenschaften und ihres Misslingens zu rechtfertigen. Dies soll hier ausgehend vom Bhabha'schen Leitbegriff der ›Hybridität‹ und aus der Perspektive politischer Theorie und Diskursanalyse geschehen. Einem verengten Blick auf Bhabha als reinem Theoretiker des Postkolonialismus (ein Blick, der, wie ich denke, einige Schuld nicht zuletzt an einer Kulturalisierung des Bhabha'schen Ansatzes trägt, die den Blick auf das potentiell Politische bei ihm verstellt hat) hängt mein Beitrag nicht an – ohne in Abrede stellen zu wollen, dass es Bhabha zentral um die postkoloniale Kondition geht. Stattdessen soll davon ausgegangen werden, dass der von Bhabha an Fragen des Postkolonialismus entwickelte kategoriale Apparat, ja dass seine theoretische Intervention als solche – wie jede ernsthafte theoretische Intervention – in ihren Effekten nicht auf ein bestimmtes Gebiet begrenzt werden kann. Vielmehr besitzt sie weitreichende Konsequenzen

zen, die weit in die politische Theorie und die politische Diskursanalyse hineinreichen.¹

Damit ist schon impliziert, dass es sich bei Bhabhas Arbeit nicht zuletzt um eine *Theorie*-Intervention handelt, worauf auch der gegen ihn von aktivistischer, marxistischer oder schlicht denkefeindlicher Seite vorgebrachte Theoretizismusvorwurf gleichsam *ex negativo* hinweist.² Bhabha selbst hat sich gegen den Vorwurf, nur ›hohe Theorie‹ produzieren zu wollen, und gar *poststrukturalistische* Theorie, in seinem Aufsatz ›The commitment to theory‹, der wohl nicht zufällig an erster Stelle in *The Location of Culture* platziert wurde, mit dem Hinweis zur Wehr gesetzt, dass die Linie zwischen Theorie und aktivistischer Praxis keineswegs so wasserdicht gezogen ist, wie von seinen Kritikern insinuiert. Einem Flugblatt, produziert zur Organisation eines Streiks, würde es nicht an Theorie mangeln, und ein Artikel zur Ideologietheorie sei nicht dann praktischer, wenn er mehr Anwendungsbeispiele aufführe. In beiden Fällen handle es sich um Diskursformen, die ihr Objekt nicht so sehr reflektieren als *produzieren*, weshalb sie nicht gegeneinander auszuspielen, sondern eher als Vorder- und Rückseite einer bestimmten Diskursformation zu verstehen sind. Ihre operationale Funktion mag unterschiedlich sein – während das Flugblatt die Funktion der Organisation und Bekanntmachung eines konkreten Protestereignisses besitzt, mag der Aufsatz zur Ideologietheorie an jenen politischen Ideen ansetzen, die z.B. den Prinzipien des Streikrechts zugrunde liegen, – doch es gibt keinen *ontologischen* Unterschied zwischen den beiden Sphären des Diskurses, die verkürzend als ›Theorie‹ und ›Aktivismus‹ bezeichnet wurden. Die diskursive Welt politischer Ideen ist nicht getrennt von jener politischer Aktivisten. Ganz im Gegenteil, beide stehen in einem wechselseitigen Ermöglichungsverhältnis.³ Die Aufgabe politischer Theorie – ihr aktivistischer Anteil – bestehe darin, so Bhabha⁴ in Anlehnung an Antonio

-
- 1 Die Abfassung dieses Textes wurde ermöglicht durch das im Rahmen einer SNF-Förderungsprofessur geförderte Projekt »Protest als Medium – Medien des Protests«, das in einem Teilsegment der Grundlagenforschung zur politischen Diskursanalyse gewidmet ist.
 - 2 Der plumpe Theoretizismusvorwurf gegenüber politischem Denken sollte immer Verdacht erregen; zumeist ist er nämlich nicht allein dem Aktivismus der Kritiker geschuldet, sondern einer Politik des Ressentiments, der dieser ›Aktivismus‹ Ausdruck zu geben versucht.
 - 3 Vgl. Homi Bhabha: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994, S. 21-22.
 - 4 Vgl. Homi Bhabha: »Staging the Politics of Difference: Homi Bhabha's Critical Literacy«, interview, in: Gary A. Olson/Lynn Worsham (Hg.):

Gramsci formulierend, dass sie in den Konsens unseres Alltagsverstands eingreifen könne, und zwar genau an jenen Stellen, an denen eine Gemeinschaft das Verhältnis zwischen allgemein als gültig angesehenen Prinzipien und ihrer konkreten Applikation, zwischen Regeln und Fall definiert. Theoretische Arbeit könne die dabei entwickelten Legitimations- und Rechtfertigungsmuster durcheinander bringen.

Was es Bhabha erlaubt, die Kontinuität von ›Politik‹ und ›Theorie‹ behaupten zu können, ist sein weit gefasster Begriff von Diskurs und Textualität. Diskurs sei nicht einfach der ideologische Ausdruck zweiter Ordnung eines vorgängig existenten politischen Subjekts, sondern das Subjekt von Politik sei vielmehr selbst ein diskursiv produziertes Ereignis. Die klassische Frage der Politik ›*Was tun?*‹ müsse deshalb die rhetorische und metaphorische Natur jedes Diskurses, die Bhabha mit dem Derrida'schen Begriff der *Schrift* bezeichnet, berücksichtigen: »»What is to be done?« must acknowledge the force of writing, its metaphoricity and its rhetorical discourse, as a productive matrix which defines the ›social‹ and makes it available as an objective of and for, action«. ⁵ Das Soziale, verstanden als Raum der Textualität und Diskursivität, wird zum Terrain von politischer (wie theoretischer) Aktion. Mit Konzepten wie Schrift, Textualität und vor allem *Iterabilität* schließt Bhabha eng an einen dekonstruktiven Begriff von Diskurs an, der die Betonung gerade auf die Instabilität jedes Bedeutungszusammenhanges legt. Die Ursache dieser Instabilität ist in der performativen Produktion von Bedeutung zu suchen, in der Tatsache also, dass Bedeutung nur dann diskursiv fixierbar ist, wenn sie in verschiedenen (zeitlichen wie situativen) Kontexten wiederholt produziert werden kann. In dieser notwendigen Wiederholung liegt aber auch ein Problem verborgen: die Unmöglichkeit nämlich der *identischen* Wiederholung. Gerade *weil* ich ein diskursives Ereignis unter veränderten Umständen wiederhole, wird es mir nie gelingen, es identisch zu wiederholen. Diese Notwendigkeit und zugleich Unmöglichkeit (identitärer) Wiederholung im performativen Prozess der Bedeutungsproduktion nennt Derrida *Iterabilität*. Das Konzept beschreibt ein quasitranszendentes Merkmal aller Bedeutungsproduktion, die in sich immer schon den der *Schrift* eigentümlichen Aufschub – die *différance* – eines (endgültigen) Sinnes trägt. *Iterabilität*, *Schrift*, *Textualität* und *Unentscheidbarkeit* sind dekonstruktive Bezeichnungen der prinzipiellen Unabschließbarkeit des Diskursiven, die sich bei Bhabha übersetzt auf die postkoloniale Kondition wiederfinden.

Race, Rhetoric, and the Postcolonial, Albany: State University of New York Press 1999, S. 12.

5 H. Bhabha: The Location of Culture, S. 23.

Das Konzept, das in Bhabhas Arbeiten dieses dekonstruktive Argument nochmals diskursanalytisch zusammenfasst, ist *Ambivalenz*. Kulturelle Identität, die stets performativ qua iterativer Diskursproduktion aufs Neue produziert werden muss, ist von einem Moment konstitutiver Ambivalenz gekennzeichnet, denn in letzter Instanz wird jede Bedeutungsstabilisierung scheitern. Das führt Bhabha, in dekonstruktivistischer Diskurstradition zu der Annahme, dass jene traditionellen Binarismen wie Vergangenheit und Zukunft, Innen und Außen, Subjekt und Objekt, die ja das Grundraster westlich-metaphysischer Identitätsformationen bilden, letztlich nicht stabilisierbar sind.⁶ Eines der Ziele seiner theoretischen Intervention besteht, wie bei Derrida, somit in der Unterwanderung und Verkomplizierung solcher Dualismen. Diese auf der quasitranszendenten Bedingung der Iterabilität basierende Unabschließbarkeit aller Bedeutungsproduktion wird nun von Bhabha auf den beiden Ebenen des Politischen und des Kulturellen ausgespielt, deren genaues Verhältnis allerdings ungeklärt bleibt und im Folgenden einer weitestmöglichen Klärung zugeführt werden soll. Zum einen kennzeichnet Ambivalenz die Ermöglichungsbedingung des *Politischen*, wie das folgende Zitat nahelegt: »What the attention to rhetoric and writing reveals is the discursive ambivalence that makes ›the political‹ possible.«⁷ Zum anderen stellt Ambivalenz ein unumgebares Merkmal von Kultur bzw. kultureller Identität(en) dar. Während das Problem des Politischen bei Bhabha immer wieder nur gestreift und nicht austheoretisiert wird, spielt kulturelle Ambivalenz die zentrale Rolle in Bhabhas Theorie. Sie wird mit der von Bhabha eingeführten spezifischen *Metapher der Hybridität* gekennzeichnet.

2. ›Hybridität‹ als verfehelter Leitbegriff postkolonialer Theorie

Hybridität beschreibt nicht allein jene ›kulturellen‹ und psycho-sozialen Effekte von Kolonisierung, die anderweitig als Kreolisierung oder *Métissage* beschrieben wurden. Bhabhas Begriff gibt darüber hinaus der grundlegenden Ambivalenz des Diskursiven (also aller Diskurse) metaphorisch Ausdruck. Dieser Leitbegriff des Bhabha'schen Werks ist, worauf unzählige Male kritisch hingewiesen wurde, nicht gerade eine glückliche Wahl. Der aus der Botanik entlehnte Begriff für ›Kreuzung‹ führt einen Organizismus, ja Biologismus metaphorisch wieder ein, dem er

6 Vgl. ebd., S. 251.

7 Ebd., S. 24.

von der Sache her entgegenwirken soll. Denn von der Sache her entspricht Hybridität jenen Derrida'schen Quasi-Begriffen, die den simultanen Effekt von Trennung *und* Verbindung, von Differenz *und* Gleichheit anzeigen.⁸

Dieses quasitranszendente, d.h. allgemeine Merkmal aller Signifikation wird nun von Bhabha auf die spezifisch postkoloniale Kondition übertragen: Hybridität wird zum Zeichen der Produktivität kolonialer Macht, die zugleich diese Macht untergräbt. Das heißt, koloniale Macht operiert nicht allein über den Einsatz von Autorität und repressiver Gewalt, so als würde sie eine unüberwindbare Mauer zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten errichten; »the effect of colonial power is seen to be the *production* of hybridization rather than the noisy command of colonialist authority or the silent repression of native traditions.«⁹ Der Diskurs der Kolonialherren produziert vielmehr selbst Hybriditätseffekte, insofern die eigentliche Identität der Kolonisatoren auf ihrer phantasmatischen Doppelkonstruktion der Kolonisierten basiert. Der kolonisierte Andere wird im kolonialen Phantasma zum Objekt der Furcht *wie* des Begehrens, der Verachtung *wie* der Bewunderung. In der Figur des »Diener« etwa sieht der Blick des Kolonisators vertrauenswürdige Dankbarkeit und wittert doch ständigen Verrat. Jedes Stereotyp, mit dem der koloniale Andere zu einem eindeutigen Bild fixiert werden soll, ist immer schon in sich gespalten und (selbst-)widersprüchlich. Das Stereotyp ist, wie Bhabha auf Lacan anspielend sagt, ein *unmögliches Objekt*:

»Stereotyping is not the setting up of a false image which becomes the scapegoat of discriminatory practices. It is a much more ambivalent text of projection and introjection, metaphoric and metonymic strategies, displacement, overdetermination, guilt, aggressivity; the masking and splitting of »official« and phantasmatic knowledges to construct the positionalities and oppositionalities of racist discourse.«¹⁰

Wenn der Diskurs des Kolonialismus in sich ambivalent ist, dann öffnen sich auch Spielräume der Subversion kolonialer Identität. Hier setzt nicht zuletzt die produktive Kritik Bhabhas an Said (1979) an, nach dessen Darstellung der Orient in den orientalistischen Diskursen des Okzidents als ein Orientalismus produziert wird, womit der Dualismus von Orient und Okzident, Kolonisatoren und Kolonisierten eher bestätigt als subvertiert wäre. Doch wenn der koloniale Diskurs Hybridität notwendig er-

8 Vgl. Robert Young: Colonial Desire – Hybridity in Theory, Culture and Race, London und New York: Routledge 1995, S. 26.

9 H. Bhabha, The Location of Culture, S. 112.

10 Ebd., S. 81-82.

zeugt, dann produziert er zusammen mit seiner Autorität zugleich die Möglichkeit ihrer Subversion: »Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other ›denied‹ knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition.«¹¹ Die Ursache hierfür kann wieder in der notwendigen Struktur der Iterabilität von Bedeutungs- und Identitätsproduktion bzw. in der Wiederkehr des Verdrängten gefunden werden. Was der Kolonisator verwirft, verschwindet nicht ohne Spuren. Die *Überschreibung* des Anderen impliziert dessen *Wiederschreibung*; doch jede Wiederschreibung produziert eine Differenz und Verschiebung, die eine eigene Gestalt annimmt: »[T]he trace of what is disavowed is not repressed but repeated as something *different* – a mutation, a hybrid«,¹² was wiederum zu Unterhöhlung der identitätsstabilisierenden Binarismen führt: »The paranoid threat from the hybrid is finally uncontainable because it breaks down the symmetry and duality of self/other, inside/outside.«¹³ Schon aus diesem prinzipiellen Grund dürfe das Verhältnis zwischen dem Kolonisator und dem Kolonisierten nicht als eines uneingeschränkter Dominanz und Autorität des einen über den anderen verstanden werden. Der koloniale Diskurs erreicht nie den Punkt endgültiger Stabilität, weshalb das Verhältnis des Kolonisators zum Kolonisierten (und umgekehrt) als Verhältnis kontinuierlicher Verhandlung/Aushandlung gefasst werden müsse.

Nun schleppt Bhabhas Subversionstheorie, wie jede Subversionstheorie, das Problem mit sich, dass die machtgefährdenden Effekte der Subversion schwierig nachzuweisen sind – schließlich handelt es sich nicht um einen Umsturz oder um offenen Protest. So ließe sich durchaus vermuten, dass für die Macht ein gewisses Maß an ›Subversion‹ sehr wohl zur eigenen Stabilisierung produktiv gewendet werden kann, ohne dass man mit dieser Annahme schon in die umgekehrte Falle ginge, jede Form des Widerstands als ohnehin hoffnungslos an die Macht ausverkauft abzutun. Im Unterschied zu makropolitischen Protest ist, worauf wir noch zurückkommen werden, weder das Ausmaß noch der Erfolg mikropolitischer Subversionspraktiken messbar (insofern ja die Ziele und Forderungen dieser Praktiken, an denen man letztere messen könnte, in den wenigsten Fällen ausformuliert sind) und kann nur theoretisch postuliert werden. Hinzu kommt die oft vorgetragene Kritik, dass Bhabha einer Romantisierung der Lage der Kolonisierten und, in seinen neueren Aufsätzen, der Lage von Migrationsgemeinschaften erliegt, welche ja vielfach einer gewaltsamen Zwangshybridisierung ausgesetzt sind.

11 Ebd., S. 114.

12 Ebd., S. 111.

13 Ebd., S. 116.

Doch die nicht nur politisch, sondern auch theoretisch schwerwiegendste Kritik richtet sich gegen eine bei Bhabha zu beobachtende Tendenz, Hybridität als eine von vorgängig gegebenen Binarismen abgeleitete eigene Misch-Identität darzustellen. So merkt etwa Bart Moore-Gilbert an:

»[H]is conceptualizations of the means to move beyond the binary in fact depend for their effectiveness entirely upon the structures he is trying to undermine. Hybridity, perhaps the key concept throughout his career in this respect, obviously depends upon a presumption of the existence of its opposite for its force. Not only does this involve a new set of binary oppositions, but it runs the danger that the hybrid (and the postcolonial space or identity it represents) will itself become essentialized.«¹⁴

Der Gerechtigkeit halber sollte angemerkt werden, dass Bhabha sich explizit gegen diese Lektüre wendet, vor allem dort, wo – in der zelebratorischen wie in der kritischen Rezeption – unterstellt wird, Bhabha würde mit dem Hybriditätskonzept eine sophistiziertere Form des Multikulturalismus vertreten. Hybridität sei keinesfalls ein dritter Begriff, der dazu angetan sei, die Spannung zwischen zwei Kulturen im Sinne eines Kulturrelativismus aufzulösen.¹⁵ Wie Bhabha explizit festhält, geht es ihm um keine postmoderne Feier eines Pluralismus der Beliebigkeit, keine Feier der Fragmentierung, der *bricolage*, des Pastiche oder des ›Simulacrum‹.¹⁶ So sieht er sich immer wieder zu Klarstellungen veranlasst, wie etwa in der folgenden Interviewpassage:

»Finally, I think there is a misunderstanding about my notion of hybridization. For me, hybridization is really about how you negotiate between texts or cultures or practices in a situation of power imbalances in order to be able to see the way in which strategies of appropriation, revision, and iteration can produce possibilities for those who are less advantaged to be able to grasp in a moment of emergency, in the very process of the exchange or the negotiation, the advantage. Hybridization is much more a social and cultural and enunciative process in my work. It's not about the people who eat Chinese food, wear Italian clothes, and so on; but sometimes, in a very complimentary way to me personally, it's been taken to mean some kind of diversity or multiple identities. For me, hybridization is a discursive, enunciatory, cultural, subjective process having to do with the struggle around authority, authorization, deauthorization,

14 Bart Moore-Gilbert: *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London/New York: Verso 1997, S. 129.

15 Vgl. H. Bhabha: *The Location of Culture*, S. 113-114.

16 Ebd., S. 238.

and the revision of authority. It's a social process. It's not about persons of diverse cultural tastes and fashions.«¹⁷

Folglich richtet sich Bhabha explizit gegen einen Multikulturalismus, der differente kulturelle Identitäten wiederum nur dann akzeptiert, wenn sie als Subeinheiten nach dem Modell von Nationalität konstruiert sind:

»But that's the issue: represent yourself as a little national minority and of course we will support you; but seep in, disseminate in, and change and translate what is seen to be the dominant lines of the transmission of cultural tradition, of national ritual, then we're not so sure. Become a virus and we don't want you; remain virtuous in the national mold and you can come and join ›the mixed salad‹, or ›the melting pot‹, or the consommé, or the casserole, or whatever else you'd like. Sit at our table.«¹⁸

Trotz dieser Dementis scheint die Bhabha'sche Vorstellung einer hybriden Identität *in eigener Gestalt* oder der Idee eines ›dritten Raumes‹ jenseits aller Binarismen, der *als dritter* gleichsam eine eigene Nummerierung erfährt, genau das Missverständnis (wenn es denn eines ist) nahezu legen, dass der ›gemischte Salat‹ nun eine eigene Identität neben anderen gewonnen habe. Man könnte sagen, dass Bhabhas Texte in dieser Unentschiedenheit ein Beispiel für jene postkoloniale Ambivalenz selbst geben, welche sie thematisieren. In der zelebrierenden Bhabha-Rezeption wurde diese Ambivalenz schließlich multikulturalistisch vereindeutigt. Selbst bei einem so hochreflektierten Theoretiker der Cultural Studies wie Stuart Hall findet sich im Anschluss an Bhabha ein ähnlicher Zug ins Multikulturelle. So würde, laut Hall, die Verunsicherung von traditionellen Identitäten etwa durch Prozesse der Globalisierung und der Migration überall zum Entstehen kultureller Identitäten führen, »die zur gleichen Zeit auf verschiedene kulturelle Traditionen zurückgreifen und die das Resultat komplizierter Kreuzungen und kultureller Verbindungen sind, die in wachsendem Maße in einer globalisierten Welt üblich werden«.¹⁹ Diesen Prozess mit der Idee einer starren Alternative zwischen Assimilation oder Rückkehr zu den ›Wurzeln‹ beantworten zu wollen, sei verfehlt, da die neu entstandenen hybriden Identitäten auch einen Wert für sich darstellten. Was Hall in Berufung auf Salman Rushdie, implizit aber auf Homi Bhabha, als Möglichkeit der ›Übersetzung‹ beschreibt, versteht er als Chance, ja als ein positives Merkmal von ›Kulturen der Hybridität‹:

17 H. Bhabha: Staging the Politics of Difference, S. 39.

18 Ebd., S. 26.

19 Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2, Hamburg: Argument Verlag 1994, S. 218.

»Sie [die Übersetzung] beschreibt Identitätsbildungen, die natürliche Grenzen durchschneiden und durchdringen und die von Menschen entwickelt wurden, die für immer aus ihren Heimatländern zerstreut wurden. Solche Menschen erhalten starke Bindungen zu den Orten ihrer Herkunft und zu ihren Traditionen, jedoch ohne die Illusion, zur Vergangenheit zurückkehren zu können. Sie sind gezwungen, mit den Kulturen, in denen sie leben, zurechtzukommen, ohne sich einfach vollständig zu assimilieren und ihre eigenen Identitäten vollständig zu verlieren. Sie tragen die Spuren besonderer Kulturen, Traditionen, Sprachen und Geschichten, durch die sie geprägt wurden, mit sich. Der Unterschied ist, daß sie nicht einheitlich sind und sich auch nie im alten Sinne vereinheitlichen lassen wollen, weil sie unwiderruflich Produkt mehrerer ineinandergreifender Geschichten und Kulturen sind und zu ein und derselben Zeit mehreren ›Heimaten‹ und nicht nur einer besonderen Heimat angehören. Menschen, die zu solchen *Kulturen der Hybridität* gehören, mußten den Traum oder die Ambition aufgeben, irgendeine ›verlorene‹ kulturelle Reinheit, einen ethnischen Absolutismus, wiederentdecken zu können. Sie sind unwiderruflich *Übersetzer*.«²⁰

Die Übersetzungsleistung besteht Hall (und Bhabha) zufolge im Erlernen der Fähigkeit, zwischen zwei oder mehr Identitäten oder kulturellen Sprachen vermitteln zu können. Denn in der Ära der Spätmoderne würden neue Identitätstypen hybrider Kultur geschaffen. Hall bezieht sich positiv auf Rushdies *Satanische Verse* – wie auch Bhabha – und dessen Erklärung, diese Identitäten würden »Hybridität, Unreinheit, Vermischung und Veränderung« feiern, »die durch neue und unerwartete Verbindungen zwischen Menschen, Kulturen, Ideen, Politiken, Filmen, Songs entstehen. Sie freuen sich an der Bastardisierung und fürchten den Absolutismus der Reinheit. Als *Mélange*, als Mischmasch, ein bißchen von dem, ein bißchen von jenem, *so betreten Neuheiten die Welt*. Dies ist die großartige Möglichkeit, die die Massenmigration der Welt gibt und die ich zu ergreifen versucht habe.«²¹ Wie Rushdie scheint auch Hall diese Entwicklung begrüßenswert, während der Gefahr gewaltsamer ›Entmischung‹ durch etwa nationalistische Re-Ethnisierungspolitiken entgegengetreten werden müsse. Interessanterweise taucht hier aber mit solchen Metaphern wie *Mélange* genau jenes Imaginäre des Multikulturellen, also jene ›Benettonisierung‹ von Kultur wieder auf, von der Bhabha sich explizit abgrenzt, ohne dass diese Abgrenzung ihm oder seinen Adepten überzeugend gelingen würde.

20 Ebd. (Hervorh. i. Orig.)

21 Bhabha zit. n. S. Hall: Rassismus und kulturelle Identität, S. 219.

3. Die Nicht-Selbstidentität der Kultur und das Politische

Meine Hypothese lautet nun, dass die Ursachen für diesen ›Rückfall‹ in den Diskurs des Multikulturalismus gar nicht so sehr auf dem Feld der Politik, als auf jenem der theoretischen Grundannahmen zu suchen sind. Trotz der Beteuerung, es würde sich bei dem Phänomen Hybridität um einen sozialen Prozess handeln, bleibt bei Bhabha und anderen die Tendenz zu beobachten, Kategorien wie jene des *Dazwischen*, der *liminality* oder eben der Hybridität zu einer je neuen Identität zu verdinglichen. Geht man dem Hinweis von Moore-Gilbert in Bezug auf diese Grundannahmen nach, wird man sehr bald auf eine Verwechslung, genauer *Ver-schmelzung* der Ebenen stoßen. Denn einerseits handelt es sich bei Iterabilität – und folglich Hybridität – um die Logik jeder Form diskursiver Bedeutungs- und Identitätsproduktion. Andererseits scheint Hybridität das Produkt eines bestimmten historischen Prozesses der Kolonisierung zu sein, was den allgemeinen Charakter wieder untergräbt. Oder wie Moore-Gilbert das Problem formuliert:

»Precisely because of his attempt to avoid polarities, to stress contiguity and the productive dynamics of cultural ›translation‹, as well as on the grounds of plain common sense, Bhabha is forced to admit that *all* cultures are impure, mixed and hybrid. As ›The Third Space‹ puts it, ›all forms of culture are continually in a process of hybridity‹. The question which this raises, however, is that if this is indeed the case, then what is the conceptual purchase of concepts like ›the third space‹, ›hybridity‹ and the ›in-between‹ (which operate in conformity to ›the general conditions of language‹) and how can they be conceived of as specifically postcolonial modes or spaces of cultural intervention?«²²

Es würde zu kurz greifen, mit Moore-Gilbert und anderen Bhabha-Kritikern wieder zum Theoretizismus- und Textualismusvorwurf zurückzukehren und Bhabha vorzuhalten, er würde die ›objektiven Bedingungen‹ nicht ausreichend berücksichtigen. Hybridität, so wie es in Auseinandersetzung mit Derrida und anderen Poststrukturalisten von Bhabha entwickelt wurde, ist eben kein bloß *historisches*, sondern ein *quasi-transzendentes* Konzept. Das bedeutet: Obwohl die Ausarbeitung eines solchen Konzepts erst zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und – in Bhabhas Fall – vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung des Postkolonialismus möglich war, ist es vom Anspruch *transzendental*, d.h. es beschreibt die Bedingung der Möglichkeit von Identitätsproduktion *eo ipso* und nicht nur postkolonialer Identitätsproduktion. Die Inkonsequenz

22 B. Moore-Gilbert: *Postcolonial Theory*, S. 129-130 (Hervorh. i. Orig.).

Bhabhas besteht darin, dass er, wohl wissend um den allgemeinen Charakter des Konzepts, es unvermittelt appliziert auf partikulare, d.h. historisch-konkrete Umstände des Postkolonialismus. Damit wird ein quasitranszendentes Konzept wie das der Hybridität rein metaphorisch gesetzt. Es wird zur Metapher.

Die eigentlich emanzipatorische Pointe, die im ursprünglich starken quasitranszendentalen Anspruch des Hybriditätskonzepts Bhabhas liegt, wird durch die postkoloniale Engführung, die noch dazu die Gefahr der Multikulturalisierung in sich trägt, wieder kassiert. Ganz entgegen der üblichen Annahme, Bhabhas Problem bestünde in der Überdehnung des Anspruchs der Kategorien von Ambivalenz, Differenz, Hybridität usw., besteht das eigentliche Problem in deren Verdinglichung. Das nicht abstellbare Spiel der Iterabilität und Differenz, Garant *jeder* kulturellen Identitätsproduktion, wird so vorschnell auf eine bestimmte historische Epoche oder einen geographischen Raum eingegrenzt. Doch die emanzipatorische Pointe besteht gerade darin, dass die Produktion jeder kulturellen Identität letztinstanzlich scheitert und neu ausgehandelt werden muss. Das ist der tiefere Sinn des Begriffs der Kontingenz, der auch bei Bhabha eine wichtige Rolle spielt: gerade weil alle Identitäten ›hybrid‹ sind, mögen sie zwar im Gewand pseudonaturlicher ewiger Traditionen, Rituale oder Institutionen auftreten, sind aber dennoch für weitere politische Reartikulationen offen. Es ist dieser quasitranszendente Aspekt an Bhabhas Arbeiten, der betont werden sollte.

Als emanzipatorisch gibt er sich dort zu erkennen, wo Bhabha als Advokat eines ›neuen Internationalismus‹ auftritt, der nicht dem Exotismus des Multikulturalismus erliegt und auch nicht der Idee einer Diversität von Kulturen, sondern vielmehr auf der Einschreibung und Artikulation kultureller Ambivalenz und Differenz besteht.²³ Denn damit ist vor allem eine internationalistische Politik gemeint, die ihren Ausgang in der *Nicht-Selbstidentität* von Kulturen nimmt. Hybridität ist hier ein anderer Name für die Tatsache, dass keine ›Kultur‹, d.h. keine Form kultureller Identität, in sich geschlossen ist oder in einem dualistischen oder pluralistischen Verhältnis zu einer oder mehreren anderen Kulturen steht: »Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in the relation of Self and Other [...].«²⁴ Jede Kultur, und damit jede identitäre Formation schlechthin, wird vielmehr von ihren eigenen Grenzen durchdrungen und einem konstitutiven Mangel ausgesetzt, der nichts anderes markiert als die Unmöglichkeit der Selbstabschließung und Selbstein-

23 Vgl. H. Bhabha: *The Location of Culture*, S. 38.

24 Ebd., S. 35.

schließung. Gerade weil jede Identität auf ein Außen, auf ein *beyond*, verwiesen bleibt, um sich überhaupt tendenziell stabilisieren zu können, kann sie ihren Grund und Ursprung – ihre *arché* – nie in sich selbst finden:

»The reason a cultural text or system of meaning cannot be sufficient unto itself is that the act of cultural enunciation – the *place of utterance* – is crossed by the *différance* of writing. [...] It is this difference in the process of language that is crucial to the production of meaning and ensures, at the same time, that meaning is never simply mimetic and transparent.«²⁵

Diese Annahme führt, neben dem Plädoyer für einen neuen Internationalismus, zu einer radikalen und unerwarteten Infragestellung des Kulturbegriffs. Der Kulturbegriff wird seiner traditionell essentialistischen Aspekte entkleidet und nicht mehr als Substrat thematisiert, sondern als Problem, das im Schnittpunkt der Artikulation solcher Identitäten wie Klasse oder Geschlecht auftritt: »Culture only emerges as a problem, or a problematic, at the point at which there is a loss of meaning in the contestation and articulation of everyday life, between classes, genders, races, nations.«²⁶

Mit diesem radikal entkernten Kulturbegriff wird, im Anschluss an Freud, ein Moment des *Unheimlichen* in die Kultur eingeführt. Stellt sich uns Kultur in ihrem *heimlichen* Aspekt als Sedimentierung naturalisierter Praktiken, Traditionen und Institutionen dar, in denen man sich orientieren und damit »zu Hause« fühlen kann, so liegt in der Tatsache der notwendigen Iteration und somit Verschiebung dieser Praktiken ein Moment des Unheimlichen begründet. Die Nicht-Selbstidentität von Kultur ist dieser Spaltung zwischen *heimlich* und *unheimlich* geschuldet:

»Culture is *heimlich*, with its disciplinary generalizations, its mimetic narratives, its homologous empty time, its seriality, its progress, its customs and coherence. But cultural authority is also *unheimlich*, for to be distinctive, signficatory, influential and identifiable, it has to be translated, disseminated, differentiated, interdisciplinary, intertextual, international, inter-racial.«²⁷

Mit anderen Worten, die Nicht-Selbstidentität von Kultur ist ihrer unheimlichen *Grundlosigkeit* geschuldet, der Tatsache, dass keine Kultur ultimativ *gründbar* ist, sondern immer auf einem Abgrund gebaut. Dieses

25 Ebd., S. 36.

26 Ebd., S. 34.

27 Ebd., S. 136-137.

Merkmal ultimativer Grundlosigkeit teilt sie mit der Gesellschaft als ganzer (denn in gewissem Sinne ist Kultur nichts anderes als Gesellschaft oder das Soziale aus einem verschobenen Blickwinkel betrachtet).

Von hier drängt sich allerdings eine Konsequenz auf, die Bhabha nicht vollständig auszuschildern in der Lage ist, die sich aber aus den Prämissen ergibt: Wenn Gesellschaft und damit Kultur keinen Grund hat, dann wird ein Begriff des Politischen unumgänglich als gleichursprüngliches Supplement dieses abwesenden Grundes. Bhabha bleibt auf der Ebene einer Theorie der Unheimlichkeit/Grundlosigkeit von Kultur stehen, ohne die Logik ihrer, freilich immer nur partiell gelingenden *Gründung* theoretisch fassen zu können. Doch die umfassende Theoretisierung dieses Moments des Politischen – letztlich der notwendigen und doch ultimativer scheinenden Gründung des Sozialen und Kulturellen – ist unabdingbar nicht nur für politische Theorie, sondern auch für *Kulturtheorie*, die auf diese Weise gleichsam zur politischen Theorie in einem anderem Aggregatzustand wird. Wie könnte also eine solche politische Theorie als Theorie ›des Politischen‹ in Bhabhas postkoloniale Kulturtheorie integriert werden? Diese Frage kann hier nicht im Detail beantwortet werden; ich werde mich deshalb mit zwei Hinweisen begnügen. Der erste Ansatzpunkt scheint mir im dislokatorischen Effekt des Politischen zu liegen, für den sich in Bhabhas Theorie Anhaltspunkte finden lassen. Der zweite Ansatzpunkt, der eher auf der Ebene der (Makro-)Politik zu verorten ist als auf jener des Politischen, ist in Bhabhas postkolonialer Diskursanalyse zu finden, und dies ansatzweise in seinem Begriff des *kolonialen Signifikanten*.

Der dislokatorische Effekt des Politischen besteht, wenn man die politischen Theorien etwa von Claude Léfort oder von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe genauer betrachtet, im Auftreten eines Antagonismus innerhalb des Feldes der Kultur bzw. des Sozialen, also der sedimentierten ›heimlichen Praxen‹. Das Politische als Name für diesen Moment des Antagonismus, in dem sich das soziale Feld der Differenzen spaltet in zwei Äquivalenzketten, führt notwendigerweise zum Aufbrechen, d.h. zur *Dislokation* dieser naturalisierten Sedimente.²⁸ Aus der Perspektive der Kultur, also des Heimlichen, eignet jedem Konflikt, der sich zu einem Antagonismus ausdehnt, dieser dislokatorische Aspekt des Unheimlichen, der die Kontingenz aller einst für verbürgt gehaltener *Heimeligkeit* demonstriert. Dieser Moment ist in gewisser Weise tiefer liegend als das Phänomen der Iterabilität, denn er impliziert die Verdich-

28 Vgl. Ernesto Laclau: *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London/New York: Verso 1990.

tung von Differenz zu Äquivalenz in einer Figur des *Bruchs*. Der Antagonismus ist nicht subversiv, sondern dislozierend; er hat mehr gemein mit dem Lacan'schen Realen als mit der Derrida'schen Iterabilität, auch wenn er auf Letztere verwiesen bleibt. Doch er bleibt auf Iterabilität nur verwiesen, indem er zugleich einen Ebenenwechsel herbeiführt. Die *kleinen Differenzen*, die sich in jeder sich ständig verschiebenden Iteration kultureller Praktiken einstellen, werden antagonistisch ignoriert zugunsten einer Bündelung aller Differenzen zu einer Äquivalenzkette: damit werden Zeit und Raum (die Verzeitlichung, die im Aufschubseffekt von *différance* und Iteration genauso liegt wie die Verräumlichung dieses Aufschubs) in ihrer Wirksamkeit suspendiert. Die minimal-subversive Differenz verschwindet im großen *Bruch mit* aller Differenz. Im Moment dieses antagonistischen Bruchs soll die Zeit (und damit auch Verzeitlichung und Verräumlichung qua Iteration) angehalten werden, wie Walter Benjamin mit einer aus der Julirevolution überlieferten Anekdote illustriert: im Augenblick der Revolution schossen die Revolutionäre auf die Turmuhren, um die Zeit einzufrieren.

Mit seinem Begriff des *time-lag* kommt Bhabha diesem Aspekt des Politischen nahe, allerdings zumeist wieder nur aus Perspektive von Iteration und Hybridität. Denn einerseits ist unter *time-lag* eine nachhinkende Zeitdifferenz gemeint, welche der Diskurs der Kolonisatoren gegenüber den Kolonisierten einrichtet: eine Zeitdifferenz zwischen den historisch ›zurückgebliebenen‹ Kolonien und der auf der historischen Fortschrittsskala voranmarschierenden Metropole, die die zu kolonisierenden Subjekte in die eigene Gegenwart zu erheben gedenkt. Hier, wie überall sonst, betont Bhabha die *Ambivalenz* dieses temporalen Modus, der die spezifische Temporalität der Moderne darstellt. Sie besteht darin, dass die Zeitdifferenzen, die im *time-lag* sichtbar werden, sowohl Produkt des kolonialen Diskurses sind als auch Gegenstand kolonialer Domestizierungsbemühungen. So erweist sich der kolonialistische Anteil des Diskurses der Moderne an seiner ständigen Arbeit am Synchronisieren auseinanderbrechender Zeitzonen, die ja doch zugleich von ihm produziert werden: genau deshalb generieren sie ambivalente Effekte, an denen jede in Bhabhas Sinne *subversive* Zeitverschiebung ansetzen könne. Fast ›nietzscheanisch‹ spricht Bhabha von einer performativ-deformativen Umwertung der Zeichen und Werte der Moderne, die im postkolonialen Übersetzungsprozess zum Tragen kommt, ohne zu einer neuen narrativen Homogenität verschmolzen zu werden.

Andererseits jedoch besitzt diese Zeitdifferenz auch die Eigenschaft einer temporalen Zäsur: sie wird zum *Zeitspalt*. Erst wenn man die entscheidende Rolle berücksichtigt, die Walter Benjamin für Bhabha spielt, und das nicht allein für das Konzept der Übersetzung, dann wird deut-

lich, dass die Idee des *time-lag*, i.e. der zeitlichen Verzögerung und zugleich Zäsur, im Benjamin'schen Sinn verstanden werden muss. In Benjamins Sinne muss das potentiell revolutionäre und damit antagonistische Moment (wenn Revolution hier als Metapher für Antagonismus verstanden wird), das in der Dislokation der ›homogenen und leeren Zeit‹ versteckt ist, berücksichtigt werden. Jene Zäsur also, die in diese lineare ›homogene und leere Zeit‹, von der Bhabha, Benjamin²⁹ zitierend, immer wieder spricht, einbricht und die Zeit progressiver Geschichtsschreibung des Westens außer Kraft setzt, besitzt – mit Benjamin gedacht – einen revolutionären Aspekt. Dieser kann nie vollständig vom Dominanzdiskurs des postkolonialen differentiellen *time-lag* kassiert werden. Seine Kraft, die in Benjamins revolutionärem Messianismus den Ablauf der Zeiten unterbricht, ist nichts anderes als ein Effekt des Politischen: nämlich des Auftretens eines antagonistischen Bruchs. Sie ausschließlich unter dem Aspekt der Iterabilität zu fassen, wird ihrem (makro-)politischen Potential nicht gerecht.³⁰

4. Die Politik und der *koloniale Signifikant*

Bei Bhabha findet sich das Politische in Gestalt des Antagonismus nicht austheoretisiert. Was sich mit dem Konzept des *time-lag* findet, ist immerhin eine Ahnung des Politischen und seiner dislokatorischen Effekte. Wie oft in der Kulturtheorie geht die Abwehr gegenüber einem radikalen Begriff des Politischen Hand in Hand mit der Abwehr gegenüber Politik im Sinne von *Makro*-Politik. Was damit zu tun hat, dass sich gerade fortschrittliche Theorien wie jene Bhabhas mit Foucault der Rehabilitierung *mikro*-politischer Aspekte des Widerstands verschrieben haben, die mehr auf ›Subversion‹ als auf Dissidenz und Protest fokussieren. Dabei verliert man Politik im eher traditionellen Verständnis ganz aus dem Blick, was aufgrund des Fehlens eines strengen Antagonismuskonzepts nicht überrascht, denn die Passage von mikropolitischen Praktiken zu makropolitischen Äquivalenz- und Allianzbildungen wird erst durch Antagonisierung und also durch das Politische gewährleistet. Wer von der Subversion (von Mikropolitiken) zum Protest etwa antikolonialer Bewegungen

29 Vgl. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Band I. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 701.

30 Die Frage des revolutionären Zeitspalts bei Benjamin im Verhältnis zu Hannah Arendt findet sich ausführlicher entwickelt in: Oliver Marchart: *Neu Beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*, Wien: Turia + Kant 2005.

(zur Makropolitik) gelangen will, muss gleichsam durch das Nadelöhr dieses Zeitbruchs des Politischen hindurch.³¹ Ansonsten wird man einem Apolitizismus erliegen, der in Bhabhas Fall keineswegs – wie es ihm oft, und nicht ohne Ressentiment, zum Vorwurf gemacht wird – im mangelnden Engagement und fehlender Basisverbundenheit zu suchen ist, sondern vielmehr in Bhabhas Fokussierung auf das Mikropolitische im Gewand des ›Literarischen‹ liegt.

Mit dieser Kennzeichnung von Bhabhas Strategie als ›literarisch‹ soll auf seine weitgehende Reduzierung (oder ›Ontisierung‹) des dekonstruktiven Konzepts von *Schrift* auf den literarischen Diskurs hingewiesen werden, d.h. auf ein bestimmtes Genre von Schrift. Zwar macht Bhabha klar, wie wir gesehen haben, dass ein politisches Flugblatt letztlich genauso am dekonstruktiven quasitranszendentalen Merkmal der Schrift teilhat. Politische Diskurse werden in auffälligem Unterschied zu literarischen dennoch von Bhabha so gut wie nie untersucht. Der innere Grund mag darin liegen, dass der literarische Diskurs oberflächlich betrachtet mehr aussagt zur Illustration jenes Phänomens der Ambivalenz und Übersetzung, das Bhabha aufzuweisen sucht. Wenn das quasitranszendente Merkmal von Ambivalenz, Iteration etc. nun aber ein Charakteristikum *jeder* Schrift ist, dann würde sich dieses Charakteristikum an jedem Diskursgenre, einschließlich des politischen aufweisen lassen.³² Wer mobilisieren will, wird das Ziel der Mobilisierung nicht im Vagen halten können; und dennoch wird dieser Mobilisierungsdiskurs immer von Ambivalenz gekennzeichnet sein, insofern er von einem Außen abhängt, gegen das er sich richtet und das ihm seine innere Kohärenz gibt. Den Namen dafür haben wir schon kennengelernt: Antagonismus.

Bhabhas weitgehende Ignoranz gegenüber Makropolitik – Symptom seiner Abwehr gegenüber dem Politischen als Instanz des Antagonismus – lässt sich nun auch an jener zweiten Dimension des Politischen als Supplement des abwesenden Grundes erkennen. Denn das Politische bezeichnet eben nicht nur das Moment der Dislokation bestehender Identitäten und Bedeutungsformationen, sondern auch das Moment ihrer *Instituierung*. Diese Dimension des Politischen trägt den Namen *Hegemonie*.

31 Vgl. Oliver Marchart: »Bridging the Micro-Macro-Gap. Is There Such a Thing as Post-Subcultural Politics?«, in: David Muggleton/Rupert Weinzierl (Hg.): *The Post-Subcultures Reader*, New York/Oxford: Berg, S. 83-97.

32 Dazu wäre allerdings, so ist zu vermuten, ein größerer Analyseaufwand vonnöten, denn politische Diskurse agieren intentional ambivalenzkritisch und komplexitätsreduktiv – was nicht heißt, dass ihnen je gelingen würde, Ambivalenz und Komplexität wirklich auszuschalten.

Erst über eine hegemoniale Anstrengung wird Bedeutung in relativ stabilen Diskursformationen fixiert oder artikuliert. Das geschieht, wenn differentielle Elemente zu einer Äquivalenzkette verknüpft werden. Der Fluss differentieller Bedeutung wird vorübergehend gestoppt. Bhabha, der auch mit Gramsci und mit Laclau und Mouffe argumentiert, ist sich der Bedeutung von Hegemonie bewusst, doch wie immer pflegt er die Betonung auf die Ambivalenz hegemonialer Formationen und nicht auf die Fixierung sozialer und politischer Allianzen zu legen: »Hegemony requires iteration and alterity to be effective, to be productive of politicized populations.«³³ Das ist natürlich nicht an sich falsch, da jede diskursive Formation, um ihre Hegemonie zu stabilisieren, der Iteration bedarf und somit Ambivalenz immer mit eingekauft wird.³⁴ Was mit dieser Beobachtung aber noch nicht geklärt ist, betrifft die Logik der *Institution* neuer Bedeutungsfixierungen und folglich der Ambivalenzreduktion, denn jede Fixierung von Bedeutung vermindert vorübergehend Ambivalenz. Woraufhin sich eine heutige emanzipatorische politische Anstrengung ausrichten müsste, ist gerade der Aufbau eines gegenhegemonialen Blocks. Hinter dieser hegemonialen Anstrengung steht bei Gramsci aber kein ›Akteur‹ im traditionellen Sinne, sondern ein ›kollektiver Wille‹, der – im Unterschied zu Bhabhas diesbezüglichen Befürchtungen – seiner eigenen Konstruktion nicht vorausgeht (als voluntaristisches Subjekt), sondern immer erst zu konstruieren ist. Im radikalen Konstruktivismus der Hegemonietheorie ist das Subjekt, ganz wie im Lacanianismus bei Bhabha, ein gespaltenes und kein substantielles, daraus folgt aber nicht, dass politische Identifikationsprozesse überflüssig wären. Gerade weil es

33 H. Bhabha: *The Location of Culture*, S. 29.

34 Bhabhas Insistenz auf dem Aspekt der Ambivalenz ist sogar wichtig, da sie nicht zuletzt gegen essentialistische Formen der Identitätspolitik gerichtet ist. So betont er zurecht, dass jede Artikulation die artikulierten Elemente von Grund auf modifiziert, ja überhaupt erst in dieser neuen Form erschafft: »So in the articulation between, say for instance, a certain feminist position and a certain position on race, both of these positions will be substantially transformed because of the object around which they decide to negotiate an articulation between themselves. It could be housing or education, for example. If it's education in an African-American community in the U.S., then the coming together of feminism and the question of race will not be defined by the prior given signs – race and gender. They will be reconstituted in and through a negotiation with this third space or thing which in a way disjuncts any sense of the two of them doing just some kind of simple dealing with each other. Negotiation is always a double dealing – a doubling dealing, not a mere double dealing.« H. Bhabha: *Staging the Politics of Difference*, S. 25.

kein voluntaristisches Subjekt gibt, muss ein ›kollektiver Wille‹ hegemonial konstruiert werden. Unbestritten bleibt hingegen, was Bhabha in einem Interview auf die Frage, ob zu einem hegemonialen politischen Kampf nicht auch Fixierungsbemühungen gehörten, zur Antwort gibt: »Yes it does, but within a general landscape of the iterative, within a general landscape of the contingent. It's a different thing to think about fixation within an economy of iteration and contingency than to think of fixation within a more universalistic or a more communicational or expressive model of the subject or of meaning.«³⁵ Nur die unbestreitbare Annahme, dass alle hegemonialen Fixierungsbemühungen auf einem quasitranszendentalen Terrain der Kontingenz und Ambivalenz (qua Iteration) operieren, entbindet uns nicht davon, auch der politischen Logik von Fixierung und Ambivalenzreduktion gerecht zu werden.

Obwohl Bhabha auch diesen Aspekt nicht voll zu erfassen vermag, findet sich im Zusammenhang seiner postkolonialen Diskursanalyse ein Instrument, das an die hegemoniethoretische politische Diskursanalyse anschlussfähig ist: das Konzept des *colonial signifier* oder kolonialen Signifikanten. Natürlich wird auch dieser Begriff wieder verglichen mit Derridas »entre«, that shows confusion between opposites and stands between the oppositions at once«,³⁶ wobei die Betonung auf der ›ambivalenten Seite‹ des kolonialen Signifikanten liegt:

»The colonial signifier – neither one nor the other – is, however, an act of ambivalent signification, literally splitting the difference between the binary oppositions or polarities through which we think cultural difference. It is in the enunciatory act of splitting that the colonial signifier creates its strategies of differentiation that produce an undecidability between contraries or oppositions.«³⁷

Dieser koloniale Signifikant ist, wie Bhabha betont, nahe am Nicht-Sinn (Bhabha zitiert als Beispiele für kolonialen Nicht-Sinn den berühmten Ausruf ›the Horror, the Horror‹ aus Conrads *Heart of Darkness*, den Todesruf einer Eule aus Conrads *Nostramo*: ›Ya-acabo! Ya-acabo‹ und ›Boum, ouboum‹, ein Höhlenecho aus Fosters *A Passage to India*). Es handelt sich um einen Nicht-Sinn, der die traditionellen Dualismen, die den kolonialen Raum aufteilen – Natur/Kultur oder Chaos/Zivilisation – durcheinanderbringt. Man könnte sagen, dass das Auftreten des kolonialen Signifikanten die sedimentierten Diskursformationen, aus denen sowohl Kolonisierte wie Kolonisatoren Sinn ziehen, disloziert. Doch wie

35 H. Bhabha: Staging the Politics of Difference, S. 23.

36 H. Bhabha: The Location of Culture, S. 128.

37 Ebd.

leistet er das? Diese ›hybriden Signifikanten‹, wie Bhabha sie auch nennt, stellen zunächst noch keine Übersetzungen oder Aushandlungen dar, sondern markieren einen Kern des Widerstands gegen jede Übersetzung. Sie sind als »Einschreibung kolonialen Schweigens«³⁸ zu verstehen. Von ihnen her springt uns das Lacan'sche ›Che voi?‹ an, auf das Bhabha sich an dieser Stelle bezieht. Die Frage: ›Du sagst das, aber was willst du damit?‹ kommt uns vom Ort des ›Subjekts-des-Mangels‹ im symbolischen Anderen entgegen. Der koloniale Diskurs spricht zu uns, aber wir wissen nicht, was er sagt, denn es steht kein transzendentes Subjekt hinter ihm, das seinen Zusammenhalt garantieren würde – nur ein Subjekt des Mangels und damit ein Mangel an Subjekt.

Der koloniale Signifikant deutet also keinesfalls auf eine Fülle von Bedeutungen kultureller Diversität oder kulturellen Sinns hin – und schon gar nicht auf eine simplifizierende Darstellung des Kolonisierten. Der koloniale Signifikant markiert ganz im Gegenteil den Ort des Verschwindens von Kultur: ›the point of culture's ›fading«.³⁹ Auf diese Weise verhindert der koloniale Signifikant die vorschnelle Assimilation postkolonialer Bedeutungen in eine allgemeine Kultur der Menschheit. Was wird, so fragt Bhabha, aus kultureller Identität, die ja in der Fähigkeit besteht, für jedes Wort den geeigneten Platz im Diskurs zu finden, wenn sie dem kolonialen Nicht-Sinn begegnet? So viel lässt sich sagen: die Sinnstiftungen des Kolonialismus von Fortschritt, Vernunft und Ordnung werden disloziert und begegnen der Ambivalenz und Selbstentfremdung ihres eigenen kolonialen Diskurses.

Der aus diskursanalytischer Perspektive verallgemeinerungsfähige Aspekt dieser Beobachtung heißt, dass der bloße Augenblick des Sinnzusammenbruchs innerhalb des kolonialen Diskurses selbst nicht unsignifiziert bleibt, sondern seinerseits signifiziert wird von einem Signifikanten des Nicht-Sinns: dem kolonialen Signifikanten. Es handelt sich nicht um Sinnzusammenbruch *tout court*, also um bloßes Rauschen, sondern vielmehr um die *Signifikation des Sinnzusammenbruchs*.

Diese unmögliche und zugleich notwendige Funktion verbindet den kolonialen Signifikanten Bhabhas mit dem ›leeren Signifikanten‹ der politischen Diskursanalyse Ernesto Laclaus. Es ist nicht die Ambivalenz alleine (die eher dem berühmten Konzept des ›gleitenden Signifikanten‹ nahekommt), sondern die tendenzielle Abkoppelung des Signifikanten von jedem Signifikat, die der hegemonialen Fixierungsleistung entspricht. Worin besteht diese im Fall des leeren Signifikanten? Das Argument Laclaus ist folgendes: Damit eine bestimmte Diskursformation

38 Ebd., S. 124.

39 Ebd., S. 124ff.

oder ein Bezeichnungssystem einen gewissen Grad an Identität erreicht, müssen sie in der Lage sein, ihre eigenen Grenzen zu signifizieren. Dazu müssten sie aber auch das signifizieren können, was jenseits der Grenzen ihres Systems liegt: »Aber wenn wir über die Grenzen eines *Bezeichnungssystems* sprechen, ist klar, daß dessen Grenzen nicht selbst bezeichnet werden können, sondern sich selbst *zeigen* müssen als die *Unterbrechung* oder der *Zusammenbruch* des Prozesses der Signifikation.«⁴⁰

Das Argument ist dasselbe wie im Falle des Antagonismus. Ein Signifikationssystem stellt, Saussure zufolge, ein System von Differenzen dar. Die Grenze dieses Systems, und damit das ›Prinzip‹ seiner Vereinheitlichung oder Identität, kann nicht eine weitere Differenz sein, denn dann wäre diese Teil des Systems und nicht dessen Grenze. Sie muss also von radikal anderer Natur sein; sie muss den differentiellen Charakter des Systems *negieren*, um eine zumindest tendenzielle Äquivalenz der dem System zugehörigen Differenzen garantieren zu können. Der Name dafür ist Antagonismus. Damit nun aber die äquivalentielle Identität des Systems auch signifiziert werden kann, übernimmt eine partikulare Differenz, d.h. ein bestimmter Signifikant aus der Reihe der dem System zugehörigen Signifikanten die Aufgabe, die Systematizität des Systems, d.h. seine Identität als solche zu signifizieren. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, muss er sich von allen partikularen Signifikanten entleeren. Dann bezeichnet er nichts Differentielles mehr, sondern die Äquivalenz der dem System zugehörigen Differenzen gegenüber einem sie alle negierenden Außen. Der Signifikant ›bedeutet nichts‹ mehr, er ist von seinen potentiellen Signifikanten entleert und bezieht sich nur noch auf das alle Differenzen negierende Außen der Signifikation: den Antagonismus. So betrachtet ist der leere Signifikant ein Signifikant des Nicht-Sinns.

Und doch ist er auch ein Signifikant des Sinns, denn die Entleerung des Signifikanten von seinem Signifikat kann nie vollständig gelingen, denn sonst wäre das Bedeutungssystem gefroren in eine äquivalentielle Totalität, in der aller Sinn für immer fixiert wäre. Dieser Extremfall ist in der sozialen Wirklichkeit genauso unmöglich wie der umgekehrte Extremfall einer vollständigen Entfixierung von Bedeutung. Eine hegemonietheoretisch informierte politische Diskursanalyse muss also fragen, *welcher* Signifikant die in letzter Instanz unmögliche Aufgabe des leeren Signifikanten übernimmt und welche partiellen Restsignifikate an ihm haften

40 Ernesto Laclau: Emanzipation und Differenz, Wien: Turia + Kant 2002, S. 66.

bleiben. An dieser Frage der partiellen Fixierung von Bedeutung – über eine immer nur *tendenzielle* Entleerung bestimmter Signifikanten – erweist sich die Bedeutung der Hegemonietheorie. Denn welchen Signifikanten es gelingt, die Bedeutung einer Diskursformation teilweise und unter Machteinsatz zu fixieren, das ist eine Frage der Hegemonie. Und damit der *Politik*, vermittelt über das Politische: den Antagonismus. So müssten wir den ›*point of culture's fading*‹ von dem Bhabha spricht, zugleich als ›*point of the emergence of the political*‹ bezeichnen.

Fazit

Aus politiktheoretischer und diskursanalytischer Perspektive muss ein kulturelles Hybriditätskonzept kritisiert werden, das von der Vorstellung ausgeht, immer schon präexistente Identitäten würden zu einem Hybrid verschmelzen. Bhabha selbst wendet sich explizit gegen diese Vorstellung, auch wenn er nicht ganz von ihr verschont bleibt und viele seiner Adepten ihr huldigen. Ein politischer Zugang zu kultureller Identität – etwa von Seiten einer diskursanalytisch inspirierten Hegemonietheorie – wird hingegen davon ausgehen, dass kulturelle Identitäten nie präexistent sind, sondern immer erst in einem Artikulationsprozess politisch hergestellt werden. Das hat zur Folge, dass identitäre Grenzen immer schon zum Teil verwischt sind, es hat aber auch zur Folge, dass Grenzen immer neu gezogen und fixiert werden müssen und der eigentliche Moment des Hybriden, philosophisch gesprochen, zwar immer schon da ist, zugleich aber nie eintritt. Am Ort dieses *time-lag* steht der koloniale Signifikant, der die unmögliche und dennoch notwendige Aufgabe übernimmt, den Moment des Nicht-Sinns in allem Sinn zu markieren und den Moment des Sinns in allem Nicht-Sinn. Doch *welcher* Signifikant im jeweiligen Kontext diese Aufgabe übernimmt, das ist nicht mehr eine Frage von ›Kultur‹, sondern es ist eine Frage hegemonialer politischer Artikulation. Eine Kulturtheorie, die dieser Frage gerecht werden will, wird aufhören müssen, die Antwort im Kulturellen zu suchen. Sie wird zu *politischer Theorie* werden müssen.

Literatur

Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 691-704.

- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994.
- Bhabha, Homi: »Staging the Politics of Difference: Homi Bhabha's Critical Literacy«, interview, in: Gary A. Olson/Lynn Worsham (Hg.): *Race, Rhetoric, and the Postcolonial*, Albany: State University of New York Press 1999.
- Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg: Argument 1994.
- Laclau, Ernesto: *Emanzipation und Differenz*, Wien: Turia + Kant 2002.
- Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London und New York: Verso 1990.
- Marchart, Oliver: »Bridging the Micro-Macro-Gap. Is There Such a Thing as Post-Subcultural Politics?« in: David Muggleton/Rupert Weinzierl (Hg.): *The Post-Subcultures Reader*, New York and Oxford: Berg 2003, S. 83-97.
- Marchart, Oliver: *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*, Wien: Turia + Kant 2005.
- Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, London und New York: Verso 1997.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979.
- Young, Robert: *Colonial Desire – Hybridity in Theory, Culture and Race*, London und New York: Routledge 1995.

HYBRIDITÄT ALS BEWUSSTSEINZUSTAND. EINIGE GEDANKEN ZU ARBEITEN VON LYNN HERSHMAN, VERA FRENKEL UND KINGA ARAYA

RYSZARD W. KLUSZCZYNSKI

Konstruierte Identitäten und Anti-Körper

»Identity is the first thing you create when you log on to a computer service. By defining yourself in some way, whether it is through your name, a personal profile, an icon or mask, you also define your audience, space and territory. In the architecture of networks, geography shifts as readily as time. Communities are defined by software and hardware access. Anatomy can be readily reconstituted. This internetted, plugged in anti-body is a transitory construction of time, circumstances and technology, a newly issued prescription of earlier impulses. She has chosen to negate the selfhood into which she has born. Instead she shows a marked interest for the artifact of technology.«¹

Die amerikanische Künstlerin Lynn Hershman stellte ihre Arbeit *Paranoid Mirror* im Jahr 1995 der Öffentlichkeit vor (Abb. 1). Im Kern bestand die Arbeit aus einem ovalen Spiegel, eingefasst in einem klassischen vergoldeten Rahmen. (Die Künstlerin hat den Einfluss der Gemälde Jan van Eycks, vor allem seines Bildes *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami* [1434], als Inspirationsquelle bestätigt.) Was die Besucher beim Anblick des Spiegels sahen, waren nicht nur ihre Spiegelbilder. (Aber auch in dieser Hinsicht wurden sie wahrscheinlich überrascht, denn anstatt einer spiegelverkehrten Abbildung ihres Gesichts sahen sie ein Bild von sich selbst in ungeahnter Perspektive: die Ansicht ihres Rückens, projiziert von einer versteckten Kamera.) Neben diesen Reflexionen stießen sie auf die Ähnlichkeit mit anderen Personen, die nicht im Ausstellungsraum anwesend waren.

1 Lynn Hershman-Leeson: »Romancing the Anti-body; Lust and Longing in (Cyber)space«, in: Ryszard W. Kluszczyński (Hg.): Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance, Warsaw: Center for Contemporary Art 1996, S. 12-13.



Abbildung 1: Lynn Hershman, *Paranoid Mirror*, *Interactive Installation* 1995

Die Kombination unvermittelter Reflexionen mit Bildern, die von einer im Ausstellungsraum platzierten Kamera übertragen wurden und anderen, (vor-)fabrizierten Bildern, die von einer Laserdiskette über einen die Ausstellung kontrollierenden Computer eingespielt wurden, erzeugte nicht nur eine komplexe und differente Identitätserfahrung, sondern eine, die auch innerlich unbeständig und widersprüchlich erschien. Auf der einen Seite handelt es sich dabei um eine Darstellung von Erfahrungen, die viele Künstler, Philosophen und Kulturtheoretiker des 20. Jahrhunderts teilen, auf der anderen Seite entdecken wir hier einen Diskurs, der sich mit dem Einfluss der Medien auf die Formierung und Veränderung von individueller und kollektiver Identität beschäftigt.² Hershman selbst hat u.a. auf diesen zweiten Aspekt verwiesen und behauptet, dass es beim

-
- 2 In einem Kommentar zur Autorschaft eines ihrer Werke bemerkten Gilles Deleuze and Félix Guattari, dass sie das Rhizom gemeinsam geschrieben haben. Da aber jeder von ihnen eine Mehrzahl von verschiedenen Personen war, resultierte dies in einem Buch, das von einer beachtlichen Gruppe von Autoren verfasst wurde. Virginia Woolf hingegen formulierte mit Erstaunen: »How queer to have so many selves. How bewildering.« in: Howard Gardner: *Extraordinary Minds: Portraits of Exceptional Individuals and an Examination of Our Extraordinariness*, New York: Basic Books 1997, S. 98. Die Persönlichkeit Woolfs, ihr Werk und ihre Einstellung gewinnen im Umfeld der vorgestellten Diskussion nochmals an Bedeutung, da Lynn Hershman den Titel einer ihrer interaktiven Installationen, *Room of One's Own*, von der Autorin geborgt hat. Dadurch erkennt Hershman die Verbindung zwischen eigenen künstlerischen Interessen und Woolfs Ansichten an.

Paranoid Mirror um Reflexion, Verfolgung (*tracking*), Überwachung und Voyeurismus geht.

Dies ist weder die einzige noch ist es die erste Arbeit, in der Hershman sich mit Identitätsfragen auseinandersetzt. Von Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung an spielte dieses Thema eine zentrale Rolle. In ihren frühen Objekten, Installationen und Performances sowie in ihren Fotografien und Videoarbeiten, in allen multimedialen Inszenierungen und in den gegenwärtig produzierten elektronischen Spielfilmen. Bereits in den 1960er Jahren hat sich Hershman mit Fragen zur Identität beschäftigt, d.h. sie verbinden sich grundlegend mit ihrer künstlerischen Arbeitsweise. Die Künstlerin stellte unterschiedliche Wachsmasken her, die den Betrachter mit einem Text, der von Band gesprochen und wiederholt eingespielt wurde, adressierten. Die meisten dieser Masken wurden verbrannt und nur einige wenige sind bis heute erhalten geblieben. Den Masken wurde bewusst ein flüchtiger, ein ephemerer Status verliehen, so dass der Nachweis ihrer Existenz sich heute fast ausschließlich auf Fotografien bzw. Rekonstruktionen stützt.³

Eine für die vorliegende Thematik wichtige Arbeit im Gesamtwerk von Hershman entstand 1972: die *Dante-Hotel*-Installation in San Francisco (Abb. 2). In einem angemieteten Zimmer wurden zwei Wachsmannequins in ein Bett gelegt. Mit Hilfe eines Kassettenrecorders wurde eine dem Schlafzustand ähnliche Geräuschkulisse (tiefes, gleichmäßiges Ein- und Ausatmen) inszeniert. Die Identität der Zimmerbelegung wurde durch den Raum strukturiert und über die Anordnung von Gegenständen wie Büchern, Kleidungsstücken, Kosmetik und Schmuck vermittelt, die zugleich die Neigungen, Interessen, das Bildungsniveau, den Charakter, Beruf und sozialen Hintergrund der abwesenden Personen beschrieben (Abb. 3). Trotzdem fand die eigentliche Identitätsstiftung erst durch die Interpretation der Betrachter (Hotelgäste) statt, die diese während ihres kurzen Besuchs des Zimmers entwickelten. Die Betrachter vervollständigten den Konstruktionsprozess der virtuellen Figuren durch das Aufrufen verschiedener kultureller Codes. Identität im öffentlichen Raum, im kulturellen Raum wurde als ein Prozess der sozialen Identifikation vorgeführt. Dadurch, dass die Besucher ihre Objekte in der Beobachtung selbst definierten, führte deren Menge und Verschiedenheit zu einer Hybridisierung der Identität der vorgestellten Personen.

3 L. Hershman-Leeson: *Romancing the Anti-body*, S. 17.

DANTE HOTEL
397-1619
310 Columbus Ave. • San Francisco, Calif. 94133

RECEIPT FOR RENT

FROM 11/28/73 TO 12/15/73

DATE 10/30/73 TO _____ NO. OF DAYS 14

NAME LYNN HERSHMAN

ADDRESS _____

CITY _____ STATE _____

Business Firm Represented _____

MAKE OF CAR	RATE PER DAY	CHARGES
		ROOM <u>\$10 down</u>
LICENSE NO.	ROOM NO. <u>46</u>	
STATE	NO. OF PERSONS <u>1</u>	
		TAX
		TOTAL <u>\$10 down</u>

Lynn Hershman (signature)
SHOULD YOU DECIDE TO REMAIN LONGER THAN ONE NIGHT, PLEASE NOTIFY ROOM CLERK BEFORE CHECK-OUT TIME AGREED UPON. THE OWNER SHALL NOT BE HELD RESPONSIBLE FOR ANY LOSS OR DESTRUCTION OF GOODS OR PROPERTY, NOR FOR ANY DAMAGE CAUSED BY ANY CONDITION ON THE PREMISES. THE OWNER RESERVES THE RIGHT TO REFUSE ADMITTANCE AND ACCOMMODATIONS TO ANYONE, WITH OR WITHOUT STATING THE CAUSE, AND TO DECLINE TO ALLOW ANY ROOM OR PARKING SPACE TO BE OCCUPIED BY ANY PERSON NOT DESIRED.

No. **08601** PLEASE DO NOT FORGET TO LEAVE YOUR KEY
 UARCO INCORPORATED WE THANK YOU FOR YOUR PATRONAGE
 5633664

Abbildung 2: Lynn Hershman, Dante Hotel, 1972



Abbildung 3: Lynn Hershman, Dante Hotel, Installation, 1972

Eine weitere beachtenswerte Arbeit von Hershman zum Thema der Identitätskonstruktion ist die Aufführung der ›*Roberta-Breitmore-Performance*‹, die sich über zehn Jahre erstreckte und 1979 beendet wurde. Anders als die Charaktere des *Dante Hotels* wartete *Roberta* mit Hilfe ihrer Darstellerin Lynn nicht auf Gäste, sondern machte sich auf den Weg, diese zu treffen. Ihr Status definierte sich existentiell zugleich real und virtuell, wirklich und künstlich. Sie gehörte in beide Welten und verband sie. Die Personen, mit denen sie in Beziehung trat, bestimmten ihre Persönlichkeit mit. Der Wechsel der Interaktionspartner wirkte sich verändernd auf ihre Persönlichkeit aus. »As she became part of their reality, they became part of her fiction.«⁴ Als ein Produkt der kulturellen Welten, in denen sie existierte, operierte sie zugleich als deren analytisches Werkzeug, ein Instrument, das die institutionellen Mechanismen der ›Identitätsstiftung‹ ans Licht bringt.

Die ›*Dante-Hotel-Installation*‹ und die ›*Roberta-Breitmore-Performance*‹ initiierten eine Reihe von Arbeiten, die sich mit Problemen der Identitätsbildung beschäftigen. Individuelle und sozialisierte, verkörperte und virtuelle, in ein Netzwerk direkter Interaktionen eingeschriebene und medialisierte Identitäten traten gleichsam als Hauptgegenstand in Hershmans künstlerischem Werk in Erscheinung. Ihre Arbeiten gehören zu einer künstlerischen Praxis, in der ästhetische Fragen mit soziokulturellen Themen konfrontiert werden. Ihre Botschaft liegt in einem feministischen Diskurs begründet. Eine ausschließliche Beschränkung von Hershmans Kunst auf den Feminismus wäre jedoch zu kurz gefasst. Sie verwendet die machtvollen Konnotationen der Paarung von Blick und Körper, um Situationen zu erzeugen, in denen der auf die Arbeit gerichtete Blick zum Blick des Voyeurs wird, der eine fremde Privatsphäre, Vertrautheit und Sicherheit verletzt. Zu den verschiedenen Implikationen, die in Hershmans frühen Arbeiten wie auch in ihren Projekten aus den 1990er Jahren präsent sind, gehören Körperlosigkeit, Simulation, virtuelle Identität, Manipulation und das Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum.

Eine spezifische Eigenschaft von Hershmans interaktiven Installationen liegt in ihrem aktiven Charakter. Ihre Arbeiten wenden den Blick der Betrachter/-innen gegen sie selbst und ermöglichen ihnen die Erfahrung, sowohl Subjekt als auch Gegenstand der Beobachtung zu sein. Der Betrachter, der die neu geschaffene Welt untersucht, wird zugleich zum untersuchten Gegenstand. Das bringt die voyeuristische Perspektive ans Tageslicht, erschüttert und hinterfragt den Beobachterstatus. In der In-

4 Ebd.

stallation *Room of One's Own* (1990-93) folgt eine Kamera den Bewegungen des Augapfels (eines Betrachters) und wandelt diese in digitale Signale so um, dass die Arbeit sich dem Wahrnehmungsverhalten des Betrachters anpasst. Dadurch artikuliert die Arbeit nicht nur die asymmetrischen Beziehungen zwischen Personen – wie man sie in den Gegensatzpaaren aktiv/passiv, proaktiv/reaktiv, übergeordnet/untergeordnet bzw. in der hervorstechenden Gegenüberstellung von Betrachter/Betrachteter findet –, sondern sie zeigt die Regeln für die Wahrnehmung und Interpretation des Kunstwerkes selbst.

Abigail Solomon-Godeau weist in einem Essay zu Hershman's Arbeit darauf hin, dass es vor allem die Bildsphäre ist, in der die diskutierten Inhalte bloßgelegt werden.⁵ Sie erörtert den Blick als ein Instrument der Macht, das die Identität des Fremden formt. Und sie weist darauf hin, dass dies mit der Wahl einer gemeinsamen Perspektive von Psychoanalyse, Feminismus und Foucaults Sozialkritik verdeutlicht wird. Margaret Morse betont jedoch, dass es »the self in transmutation, fractured, replicated, and reconfigured by electronic media« ist, dass den Gegenstand von Hershman's Werk bildet.⁶ Sie fügt hinzu, dass die Künstlerin »has turned the construction and maintenance of the persona into an art form«.⁷

Hershman zufolge präsentiert sich individuelle Identität auf zweierlei Weise. Manchmal wird sie zu einem Schlachtfeld, auf das sich das Individuum in Konfrontation – oftmals mit einer dramatischen medialen und kulturellen Umwelt – begibt. Während sie/er danach strebt, ihre/seine Existenz zu definieren und dabei fortwährend den externen Ursprung ihres/seines Selbst entdeckt, fragt sie/er ängstlich nach dem Wesen des ›Ich‹. Manchmal gerät die Identität auch zu einer Einzeldarbietung, einer Performance, in der das Individuum den Teil einer Person spielt, der nur im virtuellen Bereich erfunden werden kann, sich deshalb aber bemüht, besonders ›real‹ in Erscheinung zu treten. In einer Diskussion der Bedeutung von Identität konstatiert Hershman, »[t]ruth is precisely based on the inauthentic«.⁸ Mit einem Hinweis auf Howard Rheingolds Bemerkung, dass Menschen unpersönliche Formen der Kommunikation brauchen, um sich einander anzuvertrauen, stellt Hershman fest, dass ein of-

5 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: »Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror«, in: Kluszczyński (Hg.): Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance, S. 64ff.

6 Margaret Morse: »Lynn Hershman's Room of One's Own«, in: Kluszczyński (Hg.): Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance, S. 78.

7 Ebd.

8 L. Hershman-Leeson: Romancing the Anti-body, S. 12.

fenes Verhalten im Cyberspace den Gebrauch von Masken erfordert.⁹ »The justification for this«, argumentiert Hershman, »is similar to the one used to describe why primitive tribes also use coverings. Masks camouflage the body and in doing so liberate and give voice to virtual selves. As personal truth is released, the fragile and tenuous face of vulnerability is protected.«¹⁰

Dennoch verbinden sich diese zwei Aspekte der Identität nicht nur dort, wo die Regeln durch die Medien diktiert werden. Sie stoßen in einer Welt aufeinander – und vielleicht vor allem dort –, in der man sich selbst ablehnen muss, um sich erkennen zu können. Das ist deshalb der Fall, weil – wie die Arbeiten von Hershman und anderen Künstler/-inne/-n zeigen – sich das Selbst durch für das Individuum äußerliche Umstände konstituiert. Daraus folgt, dass die einzige Möglichkeit, eine nur graduelle Unterscheidung zu behaupten, darin besteht, der angeeigneten Persönlichkeit zu misstrauen. Das kann durch das Ablegen einer Hülle nach der anderen erreicht werden, durch das Ablehnen von Überzeugungen und Gewissheiten oder auch dadurch, dass man immer neue Formen des ›Ich‹ annimmt, immer neue Personen nachahmt und alle als seine eigene(n) akzeptiert und folglich keine ausschließt.

Lynn Hershmans künstlerisches Vorhaben, das sich in gesellschaftlichen Räumen wie dem *Dante Hotel* engagiert, die ›*Roberta-Breitmore-Performance*‹ wie auch verschiedene andere Projekte beweisen, dass Identität ein Produkt vieler und unterschiedlicher Bedingungen ist. Keinesfalls handelt es sich dabei um stabile Zustände, die nur von der psychologischen Konstitution des Einzelnen abhängen. In der Medienwirklichkeit erscheint Identität als ein Entwicklungsprozess. Identität, wie sie in Hershmans Arbeiten als ein Prozess des Werdens verstanden wird, beschreibt einen Prozess ständiger Transformationen und Transgressionen, die in einem ontologisch diversen, hybriden, multikulturellen Kampffeld um das Recht auf Autonomie und Unabhängigkeit stattfinden. Und eben keine vorgesehene subjektive Einheit. Die Dynamik solcher Identität(en) und ihre Verflechtungen im Netz zufälliger Beziehungen vermitteln die dramatischen Bedingungen zeitgenössischer Existenz, die durch die nahende Globalisierung und den Prozess beschleunigter Diversifikation – zwei gegensätzliche Prozesse, deren Konflikt unsere Zeit bestimmt – gekennzeichnet ist.

9 Vgl. Howard Rheingold: *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, MA 1993.

10 L. Hershman-Leeson: *Romancing the Anti-body*«, S. 12.

Zwischen Entfremdung und Verlust

I was teased for the way I spoke when I first
came here. When I went back to where I was
born, with the accent I got here, I was teased
there because I sounded different again, so it was
a double trouble.

Partial to what, you ask.
To nothing;
A fragment,
Merely a fragment.¹¹

Heutzutage gewinnt die Gegenwartskunst zunehmend nicht als Quelle ästhetischer Erfahrung an Aufmerksamkeit (wie auch immer diese definiert sei), sondern als Bereich von Betrachtungen und Diskussionen, die eher Verärgerung als Nostalgie zum Ausdruck bringen. Als ein Ort auf-rührerischer Betrachtungen über die menschliche Existenz. Aktuell scheinen die künstlerischen Verfahren selbst an Diskurse über das Gemeinwesen und die Entfremdung, über Zugehörigkeit und Ausschluss, über Beherrschung und Unterordnung sowie über das Verhältnis von Menschen und Kulturen anzuschließen. Künstlerische Arbeiten und künstlerisches Handeln überschreiten somit die ehemals etablierten Grenzen und werden zu bedeutsamen Einflussfaktoren politischer, wirtschaftlicher oder ökologischer Vorgänge. Das heißt jedoch nicht, dass sie außerhalb des Spielraums künstlerischer Bestrebungen liegen. Was wir beobachten, sind unterschiedliche Strategien und neue hierarchische Setzungen. Um ihre charakteristischen Merkmale zu bewahren, durch die sie sich von anderen Bereichen gesellschaftlicher Aktivität unterscheidet, untersucht die Gegenwartskunst den Bereich vielgestaltiger, gesellschaftlicher Diskurse, die oftmals Themen adressieren, die von kritischer Bedeutung sowohl für die Bevölkerung insgesamt als auch für jeden Einzelnen sind. Mit ihrer aktiven und bedeutungsstiftenden Teilnahme an diesen Diskursen und Konfrontationen spielt die Kunst aktuell eine unentbehrliche Rolle im intellektuellen Leben.

Eine Frage, die zurzeit oft und gerne diskutiert wird – und dies nicht nur in den Grenzen der Kunst –, betrifft das angesprochene Problem einer komplexen Globalisierung. Wenn Debatten über die Globalisierung auf Kultur verweisen, schließen sie Reflexionen zur linguistischen und symbolischen Durchdringung (den Verlust an Klarheit und logischem Zusammenhang in axiologischen Systemen) ebenso ein wie das Phäno-

11 Zitat aus Vera Frenkel: ›...from the Transit Bar‹.

men, mit dem Kulturen ihre Identität verlieren und sich über hybride Formen verbreiten.¹² Die Teilnehmer/-innen solcher Diskussionen schenken der Medien- (und multimedialen) Welt sowie der Rolle globaler Kommunikationssysteme im Prozess der Herausbildung einer neuen postmodernen (oder nachmodernen) kulturellen Ordnung ihre besondere Aufmerksamkeit.

Künstlerische Praktiken, die sich interessiert an Fragen der Globalisierung zeigen, sprechen manchmal allgemeine Aspekte des Problems an, vor allem dann, wenn sie im Cyberspace angesiedelt sind. Häufiger finden wir eine Situation vor, in der die Kunst spezifische Fragen behandelt und auf ausgewählte Aspekte der Wirklichkeit bzw. bestimmte Ereignisse verweist: auf Prozesse in einem besonderen und spezifischen gesellschaftlichem Milieu. Die Bandbreite der behandelten Fragen ist so groß wie die der angewandten Methoden. Die Vielfalt der geschaffenen Strukturen und organisierten Ereignisse beweist, dass diese Fragestellungen von großer Bedeutung für die Gegenwartskunst sind.

Es erscheint angemessen, die Arbeiten von Verena Frenkel und Kinga Araya in einem solchen Rahmen zu diskutieren. Die Künstlerinnen, die beide nach Kanada eingewandert sind, aber unterschiedlichen Generationen angehören, beziehen sich auf bestimmte Aspekte des Globalisierungsprozesses, die gegenwärtig weniger häufig in künstlerischen Diskursen präsentiert werden: die der Migration und Entfremdung.

Ein Grund für die geringere Aufmerksamkeit, mit der dem Reisen und der Migration in diesem Kontext begegnet wird, liegt vielleicht in diesen Formen der menschlichen Aktivität selbst, denn sie gehören beide zu den ältesten und fast vergessenen Quellen. Verglichen mit den Fragen vernetzter Identität(en) und virtueller Gemeinschaften erscheinen sie fast veraltet. Natürlich ist dies in keiner Weise der Fall. Das Reisen, insbesondere aber die Erfahrung der Migration, ermöglicht dem Einzelnen die existentielle Erfahrung der Globalisierung: die Erfahrung der Fremdheit.

Kontakte zwischen Kulturen, die aus Prozessen der Migration hervorgegangen sind, führen häufig zur Entfremdung menschlicher Beziehungen. In den extremsten Fällen nimmt sie die Form von Aggression an oder aber die Entfremdung findet über Aversionen, bestenfalls in der Gleichgültigkeit oder Geringschätzung des Anderen ihren Ausdruck. In all jenen Fällen sind die auftretenden Formen der Entfremdung von Missverständnissen begleitet. In jedem dieser Beispiele stehen wir der Abwesenheit solcher Eigenschaften gegenüber, die wir von menschl-

12 Vgl. Jan Nederveen Pieterse: »Globalization as Hybridization«, in: Mark Featherstone/Roland Robertson (Hg.): *Global Modernities*, London: Sage 1995, S. 45-67.

chen Beziehungen erwarten: Akzeptanz, Interesse und die Bereitschaft, miteinander zu interagieren.

Die ästhetischen Strategien von Vera Frenkel und Kinga Araya, die sich auf unterschiedliche Weise mit der Idee und der Praxis des Reisens auseinandersetzen, beziehen sich zu einem großen Teil auf das Gefühl der Entfremdung. Reisen ist sowohl eine Quelle der Entfremdung als auch eine Form, dieser zu entkommen. Es handelt sich um eine Strategie, die ein Gleichgewicht zwischen der Erfahrung der Zugehörigkeit und dem Eindruck der Unterschiedlichkeit schafft. Kunst, die aus der Erfahrung des Reisens entspringt, muss sich unweigerlich mit diesem Problem auseinandersetzen.

Die Strategie des Reisens nimmt Bezug auf alle vier von Zygmunt Bauman vorgeschlagenen Persönlichkeitstypen. Die ersten drei sind: der Spaziergänger, der die Welt mit Abstand, ohne Beteiligung beobachtet und der sich nur oberflächlich mit anderen Menschen einlässt; der Vagabund, der den gesellschaftlichen Kontrollmechanismen entflieht und ihre Regeln infrage stellt; und der Tourist, der nach neuen Sinneseindrücken sucht, nach einer vorgeblichen und gleichzeitig akzeptierten Fremdheit. Sie teilen die Idee der Mobilität. Der vierte Typus, der Spieler, vereinigt die drei Typen, indem er ihre charakteristische Indifferenz, ihre Empfänglichkeit für Veränderung und Offenheit etabliert und festigt und ihnen die Herausforderung, den Kampf, den Konflikt und das Risiko als neue Qualitäten hinzufügt.

In Frenkels und Arayas Arbeiten (siehe Frenkels *...from the Transit Bar*, eine Installation aus dem Jahre 1992 und Arayas *ABC*, ein Video von 1997; *Orthoepic Exercise*, eine Videoperformance aus dem Jahre 1998) wird Entfremdung auf der Ebene von Sprache, gesellschaftlichen Handlungen, existentiellen Bedürfnissen und Werten erfahren und diskutiert.

Ihr multidimensionaler Ansatz erzeugt Arbeiten, die den gesamten Bereich menschlicher Existenz und viele Aspekte individueller Identität einschließen. Hershman zieht die Aufmerksamkeit auf die zahllosen (meist institutionellen) Formen von Aggressivität und Bedrohung. In diesem Sinne spielen die Arbeiten beider Künstlerinnen mit dem Konzept der Entfremdung, sie stellen sich ihm entgegen – und sie stellen es infrage. Die Arbeit *...from the Transit Bar* (Abb. 4 und 5) ist für diese Argumentation von besonderer Bedeutung. Sie konzentriert sich auf Aspekte eines Lebens in der Diaspora: dem Gefühl der Einsamkeit, der Entfremdung und der begleitenden Angst. Die namensgebende *›Transit Bar‹* ist eine Art *›Nicht-Ort‹*, ein Raum, der keine eigene Identität besitzt und

der jenen offensteht, die ihren eigenen Platz verloren haben und in einer fremden Welt leben müssen.



Abbildung 4: Vera Frenkel, »...from the Transit Bar«, six channel videodisc installation, 1992



Abbildung 5: Vera Frenkel, »...from the Transit Bar«, six channel videodisc installation, 1992

Was mich in diesem Zusammenhang (vor allem an Arayas Arbeiten) interessiert, ist die Verlockung der Assimilation. Denn Assimilation kennzeichnet das Ende der Reise. Sie verankert den Wanderer an einem Ort, an dem er das Versprechen findet, das ihn von dem Gefühl der Entfremdung von seiner Umgebung befreit. So verlockend wie das Versprechen erscheint, so leer ist es. Dem Wanderer wird eine Ruhepause angeboten, aber er muss dafür einen Preis zahlen. Er wird seine Identität und Einma-

ligkeit verlieren. Ihn erwartet eine Erniedrigung, wenn man die Assimilation als einen Prozess begreift, in dem einige Eigenschaften (jene, die im Prozess der Assimilation abzulehnen sind) entwertet und verurteilt werden müssen. Dies kommt einer Ausgrenzung bestimmter Bereiche unserer Persönlichkeit gleich. Und für gewöhnlich sind es nicht jene, die für uns nur geringe Bedeutung haben. Manchmal werden wir einfach mit der Forderung nach ihrer Auslöschung konfrontiert, und der Verlust ist nicht mehr nur angedroht sondern wird real. Um die Sache noch schlimmer zu machen: Die Befreiung aus jeder Entfremdung entlarvt sich als ein leeres Versprechen, denn die Assimilation verändert nicht das vorherige Leben des Einzelnen, ihre bzw. seine Lebensgeschichte. Sie reicht nicht bis in die Vergangenheit. Genau dort sind aber die Ursprünge für vorhandene Unterschiede vorzufinden, einschließlich der sich auf die gegenwärtige Situation beziehenden Verschiedenheit. Diese Voraussetzung verhindert, dass andere Individuen ihr Verhältnis zu uns erkennen können.

Es geht hier nicht vorrangig um das trügerische Wesen dieses Versprechens, sondern um die Aversion zu einem System, das Uniformität herstellt und aufzwingt, das Zentrum und Peripherie bestimmt, das das Eigene und das Fremde definiert. Dieses System stört das Kontinuum der Identitätsentwicklung, indem es Begründungen für das Annehmen, das Respektieren, die Anerkennung dieser Klassifikationen und dementsprechend die Ablehnung des Anderen kultiviert. Es zwingt uns zum Reisen, anstatt sesshaft zu werden und Zugehörigkeit zu entwickeln.

Das Reisen gibt den Migrant/-inn/-en Waffen zur Selbstverteidigung in die Hand, mit denen sie sich gegen die Versuche ihrer Abwertung wehren können: gegen die Wunschbilder anderer, die Unterschiede nicht tolerieren können.

Das Reisen und die Beweglichkeit bestimmen die Dynamik und die Strukturen in den Werken von Vera Frenkel und Kinga Araya in besonderer Weise. Sie bringen den Traum von einer Welt des Wanderers zum Ausdruck, einer Welt der Unterschiede, die dennoch den Kontakt und die Intimität zulässt. Es handelt sich dabei um eine Welt, die durch das Gleichgewicht zwischen Akzeptanz und individueller Differenz gekennzeichnet ist.

Die Funktion des Reisens besteht in der Verteidigung des Wanderers gegen die Gefahr, seinen wahren Charakter aufzugeben. Dieser bezeichnet jedoch nichts Feststehendes und Unveränderliches, denn das würde uns einengen und zu Gefangenen unserer selbst machen. Diese Eigenart des Charakters benötigt keine Stabilität. Im Gegenteil, sie bedeutet Anpassungsfähigkeit, Veränderung und beständigen Wandel, der an der Schnittstelle zwischen dem Einzelnen und ihrer/seiner (sozialen und kul-

turellen) Erfahrung stattfindet. Identität stellt einen Prozess der Selbstkonstruktion und -veränderung dar.

Dies führt uns zu dem Problem der Identität, das die Schnittstelle aller sichtbaren Motive in Frenkels und Arayas ästhetischen Strategien bildet. Dabei handelt es sich um Identitätskonzeptionen in denen – wie auch die oben besprochenen Arbeiten Lynn Hershmanns – Identität nicht als gegeben bzw. als Resultat individueller Handlungen des Subjekts angesehen wird. Identität muss täglich geschaffen und erneuert werden, was sich mit einer beständigen Selbstreflexion des Einzelnen sowie ihrem/seinem Verhältnis zu anderen verbindet und die Umwelt gleichsam miteinschließt.¹³

Das Individuum erfährt Identität durch eine ›gefühlte‹ Beständigkeit, durch Zusammenhänge und Besonderheiten. Die wechselseitige Dynamik zwischen diesen Qualitäten unterliegt beständigen Veränderungen und dem Einfluss eines fragmentarischen, episodischen Wesens des Lebens und schwingt zwischen Zusammenbruch und Zusammenhalt/Einheit. Veränderung macht hierbei nur eine Regel aus. Welche der möglichen Beziehungen zwischen Beständigkeit, Zusammengehörigkeit und Besonderheit jeweils zutage tritt, hängt von vielschichtigen Möglichkeiten, oftmals unberechenbaren individuellen und sozialen Faktoren ab.

Diese multidimensionale Sicht auf Identität tritt noch stärker in den Vordergrund, wenn wir ihr Wesen insgesamt beachten, statt uns auf individuelle Aspekte zu beschränken. Wir sollten ein ganzes System von Verweisen zum sozialen Umfeld des Individuums (soziale Identität) sowie den kulturellen Kontext (kulturelle Identität) einbeziehen. Von dieser erweiterten Perspektive aus betrachtet, setzt sich individuelle Identität aus dem Zusammenspiel dreier Aspekte zusammen: der individuellen, der sozialen und der kulturellen Dimension.

Wie bereits ausgeführt, ist Identität ein selbstkonstruktiver Prozess der Veränderung. Aufgrund des Fehlens von Homogenität und Wandlungsfähigkeit gerät der Prozess der Identifikation zu einer Gleichgewichtserhaltung zwischen den unterschiedlichen Bestrebungen und Wünschen. Identität kann somit als ein Bemühen um die Verbindung der verschiedenen Welten, in denen der Einzelne existiert, beschrieben werden. Dabei gilt es, Situationen zu vermeiden, in denen die Vielfältigkeit und Zergliederung so weit fortgeschritten sind, dass die Individualität, die trotz ihres multidimensionalen und diffusen Wesens aufrechterhalten wird,

13 Vgl. Anthony Giddens: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Oxford: Polity Press 1991.

fragwürdig und unumkehrbar vervielfältigt wird. In einer Umgebung, in der die sozialen und kulturellen Kontexte relativ stabil sind, stellt sich dies als eine einfache Aufgabe dar. Brechen diese Kontexte aber zusammen, oder spalten sie sich auf bzw. werden sie von Elementen aus anderen Systemen durcheinander gebracht, so dass ein Ordnungsgefüge nicht wiederhergestellt werden kann, dann wird die Identitätskonstruktion schwierig. Migration, die Assimilation vermeidet, beschreibt – im Hinblick auf die Aneignung einer selbst geschaffenen Identität – ein Beispiel für nicht funktionierende Kontexte.

Das heißt, Migration führt sowohl Unsicherheit als auch Hybridität in die Identitätskonstitution ein. Diese Identität konstituiert sich als Kontaktstelle zwischen unterschiedlichen Welten und wird durch diese verändert, weil sie in einem Grenzbereich angesiedelt ist, in dem das Individuum anderen Menschen begegnet und in dem sie bzw. er sich als soziales Wesen zu behaupten hat. Unter diesen Bedingungen permanenter Veränderungen der eigenen Lebensumwelt und der gesellschaftlichen Bedingungen kann dieser Prozess keine stabile Form annehmen. Sie bzw. er steht unter Druck, den unterschiedlichen Anforderungen zu entsprechen und wird im Falle eines Verstoßes korrigiert (z.B. in Kinga Arayas *National Anthem*, einer Videoarbeit von 2002, Abb. 6). Die Bewegung von Identitätsveränderungen ist ständigen Unterbrechungen ausgesetzt. Anstatt einer einzelnen, breiten Strömung nimmt sie die Form verschiedener Ströme an, die in zahlreiche unterschiedliche Richtungen fließen.

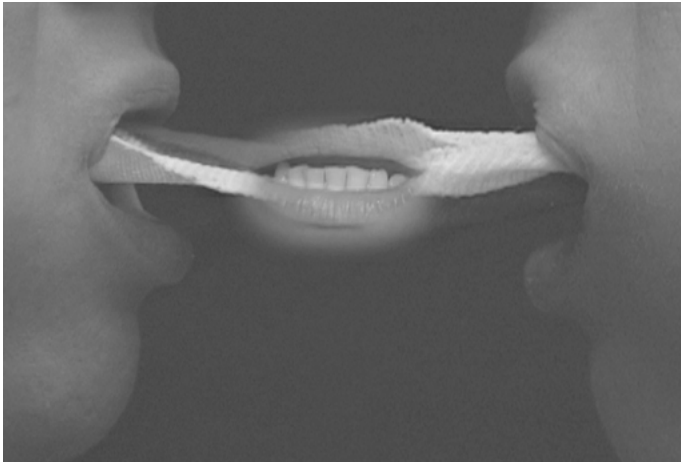


Abbildung 6: Kinga Araya, *National Anthem*, *single channel Video*, 2002

Ein so skizziertes Konzept von Identität entzieht sich der Erkenntnis und dem Verständnis des Einzelnen. Woraus die immer wieder gestellte Fra-

ge: ›Wer bin ich?‹ resultiert. Diese Frage kann durch Geschichten beantwortet werden. Identität wird zur Erzählung oder besser gesagt, zu einer Serie von Erzählungen.

Diskurse der Selbsterzählung als Methoden zur Konstruktion von Identität begleiten den Einzelnen ihr/sein ganzes Leben lang. Das beweist, dass Identität nicht nur einen polyphonen Charakter besitzt, sondern sich in einem kontinuierlichen Zustand der Neuorganisation befindet. In kritischen Situationen wird die Selbsterzählung besonders nützlich. Im alltäglichen Leben eingesetzt, erhöht sie die Effektivität der in gesellschaftlichen oder kulturellen Kontexten vollzogenen individuellen Handlungen. Sie verbessert ihr bzw. sein öffentliches Ansehen oder verstärkt die Selbsteinschätzung in Situationen, in denen Störungen im Verhältnis zwischen Individuum und Umwelt auftreten. Selbsterzählungen erweisen sich als die effektivste, wenn nicht sogar die einzige Strategie in der Selbstorganisation von Identität(en) und als grundlegend für ihre Artikulation.

In zwei unterschiedlich gekennzeichneten, obwohl in vieler Hinsicht ähnlichen Art und Weise, vermögen Vera Frenkel und Kinga Araya Fragen der Migration, der Identität und der Narration im Zusammenhang darzustellen. Ihre individuellen Arbeiten nehmen entweder die direkte Form von Erzählungen an oder beinhalten Verweise auf Geschichten, die uns vertraut sind. Sie antworten damit auf unsere Bereitschaft, künstlerische Formen mit Geschichten anzureichern und erzeugen so auf eine indirekte Art und Weise auch Erzählstrukturen. In beiden Fällen vermitteln Narrationen dem Einzelnen ein Verständnis für Beständigkeit und unterstützen den andauernden Prozess der Identitätskonstruktion. Vor allem bestätigen sie jedoch das Individuum in seiner Besonderheit. Würden diese Erfahrungen fehlen, würde sich jeder in endlosen (Selbst-)Erzählungen auflösen, in Geschichten über das eigene Leben, die aber von anderen erzählt werden. Wir würden uns in einer Welt verlieren, in der die Erinnerung des Abwesenden zur Abwesenheit von Erinnerung wird.

Ausblick

Die Arbeiten von Lynn Hershman, Vera Frenkel und Kinga Araya stellen ein, wie ich meine, ausgesprochen repräsentatives Fragment der Gegenwartskunst dar, in dem Fragen der Identität adressiert werden. Besonders auffällig wird in diesen Arbeiten und den Haltungen, aus denen sie entstanden sind, die Überzeugung, dass der hybride Status individueller Identität vielleicht in allen Kulturformen unabdinglich ist. Wie Yvonne

Spielmanns Analyse zeigt,¹⁴ tendieren Hybridisationsprozesse entweder zu einer Auslöschung (Verdeckung) des hybriden Wesens der resultierenden Arbeiten (im Bereich der populären Kultur bekräftigen Arbeiten wie *Die Matrix* der Wachowski-Brüder auf einzigartige Weise die Tendenz zur kulturellen Standardisierung dieses Trends) oder sie unterstreichen und stellen die hybriden Dimensionen ihrer Produkte heraus. Die Präsenz letzterer zeugt von der Kraft jener Kunstwelthaltungen, die dazu neigen, die Welt mit Formen hybrider Verschiedenartigkeit auszustatten. Von dieser Perspektive aus betrachtet, zeigt sich die Geschichte der Avantgardekunst in der multimedialen Ära selbst als Geschichte der Hybridisation.

Literatur

- Bauman, Zygmunt: *Postmodern Ethics*, Cambridge MA: Blackwell 1993.
- Gardner, Howard: *Extraordinary Minds: Portraits of Exceptional Individuals and an Examination of Our Extraordinariness*, New York: Basic Books 1997.
- Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge/Oxford: Polity Press 1991.
- Hershman-Leeson, Lynn: »Romancing the Anti-body; Lust and Longing in (Cyber)space«, in: Ryszard W. Kluszczyński (Hg.): *Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance*, Warsaw: Center for Contemporary Art 1996, S. 10-28.
- Kluszczyński, Ryszard W. (Hg.): *Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance*, Warsaw: Center for Contemporary Art 1996.
- Morse, Margaret: »Lynn Hershman's Room of One's Own«, in: Ryszard W. Kluszczyński (Hg.): *Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance*, Warsaw: Center for Contemporary Art 1996, S. 75-90.
- Nederveen Pieterse, Jan: »Globalization as Hybridization«, in: Mike Featherstone/Roland Robertson (Hg.): *Global Modernities*, London: Sage 1995, S. 45-67.
- Rheingold, Howard: *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, MA 1993.
- Solomon-Godeau, Abigail: »Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror«, in: Ryszard W. Kluszczyński (Hg.): *Lynn Hershman: Captured Bodies of Resistance*, Warsaw: Center for Contemporary Art 1996, S. 61-74.

14 Vgl. Yvonne Spielmann: »Hybridization: some reflections on the technologies and aesthetics of contemporary media cultures«, in: *Art Inquiry V* (XIV, 2003), S. 155ff.

Spielmann, Yvonne: »Hybridization: some reflections on the technologies and aesthetics of contemporary media cultures«, in: *Art Inquiry V* (XIV, 2003), S. 155-178 (Sonderausgabe: *Cyberarts/Cybercultures/Cybersocieties*).

DIE MATRIX DER HYBRIDITÄT. ÜBERLEGUNGEN ZUR JAPANISCHEN MEDIENKULTUR

YVONNE SPIELMANN

Mediale und kulturelle Hybridität

In den gegenwärtigen Debatten über ästhetische und kulturelle Erscheinungsformen, die aus der Korrelation, Vermischung und Verschmelzung von Elementen aus verschiedenen Medien, kulturellen Kontexten und Diskurszusammenhängen hervorgehen, wird im Zeichen von Digitalisierung und Globalisierung mit der Kategorie der Hybridität bzw. Hybridation argumentiert. Sie hebt das Besondere und Andersgeartete dieses Vermischungsp Phänomens von vergleichbaren Vorgängen in den Medien und der kulturellen Praxis ab. Es zeigt sich, dass mit dem Aufkommen von digitalen Technologien mediale Vermischungen, d.h. Mischformen von Medien, die getrennt vorliegen und auch im historischen Abstand voneinander aufgetreten sind (etwa Literatur, Theater, Malerei, Fotografie, Film, Internet etc.), anders verlaufen als bei der intermedialen Bezugnahme. Bei der Intermedialität treffen zumindest zwei distinkte Medienelemente aufeinander und konvergieren zu einer neuen, dritten Form. Im Unterschied hierzu kommt es bei der Vermischung im digitalen Modus zu einer hybriden Mischform dadurch, dass die Komponenten der Fusion nicht länger einzelne Elemente bzw. Einzelmedien bilden. Vielmehr gehen bereits medial vermischte Kontexte ineinander über, so dass nicht länger die Struktur von Differenz (intermedial) im Vordergrund steht. Stattdessen werden simultan verschiedene Prozesse an verschiedenen Orten möglich (hybrid), die nach zeit-räumlichen Gesetzmäßigkeiten der physikalischen Ordnung nicht kompatibel und deshalb paradoxal zu nennen sind.

Mit einem vergleichbaren Ansatz argumentieren Vertreter der Cultural Studies, wenn sie Hybridisierung als Konzept zur Kennzeichnung von Multiplizität, Diversität und Pluralisierung heranziehen, um besondere Formen der Zwischenzonen und Zwischenräume in kulturellen Interaktionen auszuzeichnen, in denen sowohl homogenisierende, einebnende Prozesse in der Begegnung differenter Kulturpraxen als auch heterogene

und paradoxe Prozesse in der Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Einflüssen koexistieren. Bei der genaueren Charakterisierung dieser übereinstimmend mit Hybridation bezeichneten ungeteilten Zwischenbereiche (ausgenommen einiger Kritiker, die Begriffe wie Synkretismus und Kreolisierung aus diskursgeschichtlichen Erwägungen vorziehen) hat prominent Néstor Garcia Canclini konzeptuelle Polaritäten zurückgewiesen und für eine Auffassung der Interrelation von sowohl homogenisierenden als auch heterogenen Faktoren plädiert. Radikaler versteht andererseits Homi K. Bhabha den sogenannten ›dritten Raum‹ (*Third Space*) als Handlungsforum für ästhetisch-künstlerische Intervention in die kulturellen Vermischungsprozesse, die vor dem Hintergrund von Kolonialisierung und Globalisierung eine scharfe politische Dimension annehmen. Der Vorschlag der künstlerischen Intervention geht dabei über Wiederaneignung, Widerschreiben und Transformation vorhandener, historischer, kultureller Muster bzw. die Implementierung neuer, äußerer Einflüsse dahingehend hinaus, dass beide Komponenten – vorhandene, bekannte und aktuelle, andersgeartete Elemente – wechselseitig aufgerieben werden. Diese Interventionen schlagen sich in kombinatorischen und manipulatorischen Vorgängen nieder, die beide Seiten verändern. In diesen gemischten Zwischenbereichen – von Canclini als *impure cultural zones* bezeichnet – findet Bhabha einen extraterritorialen Ort für künstlerische Kreativität, der unstrukturiert und genuin hybrid ausgewiesen ist und aufgrund dieser Eigenschaften als *space of intervention* dienen kann und die Entstehung von *creative invention* vorantreibt.

Dies, so lässt sich mit Blick auf die Medienebene dieser Vorgänge anschließen, begründet eine Auffassung von Hybridation, die das Ungeteilte, Ungeschiedene und Unstrukturierte zum Ausgangspunkt der Neuartikulation von kulturellen und medialen Elementen nimmt. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Diskussion erweisen wird, kann hier diskurstheoretisch auf den Matrix-Begriff zurückgegriffen werden, um das Feld der unstrukturierten Entwicklungspotentiale für Vermischungstypen zu kennzeichnen, die deshalb hybrid und nicht länger intermedial oder interkulturell zu nennen sind, weil gerade nicht die Aufhebung der Mediendifferenz in der Kollision bzw. der *Culture Clash* im Fokus stehen. Hiervon abweichend stehen vielmehr vielschichtige Überlagerungen und Vermengungen von Elementen zu utopischen, paradoxalen und inkompatiblen Formen zur Diskussion, die nicht mehr eindeutig genealogisch auf Bezugnahmen rückführbar sind. Dies gilt vor allem, weil bereits eine Gemengelage von multiplen Vermischungen die ›Ausgangssituation‹ im hybriden Feld (*Third Space, in-between-space*) auszeichnet. Diese Zonen des Kontakts, des Austausches und der Vermischung sind insofern raum- und ortlos gefasst, genauer translokal und extraterritorial, als die Matrix

der Hybridation keiner diskursiven Ordnung (etwa einer systemischen Struktur und parametrischen Raum-Zeit-Koordinaten) angehört, sondern im Gegenteil werden vielmehr diese Dualismen durchquert und extradiskursiv, unsichtbar, nicht strukturiert und ohne eigene Dimension verstanden.

Dem Dilemma der Hybridation im Diskurs der Cultural Studies, das sich aus den Polen der Eingrenzung und Ausgrenzung je nach Perspektive des Diskurses (wer spricht?) ergibt, begegnet u.a. Nikos Papastergiadis mit dem Hinweis auf ein notwendig dynamisches Verständnis des Konzepts, welches er bereits in der sprachwissenschaftlichen Vorgeschichte bei Michail Bachtin formuliert findet, wenn dort die Vermischung von Sprachstilen (Hybridation) zu einem Instrument der Kritik und des Widerstands gegen monologische Sprache und kulturelle Autorität erhoben wird. Bachtins Konzept der Dialogizität legt den Grundstein für eine Doppelung in der Hybridation, die – wenn man diesem Verständnis folgt – die Einschluss-/Ausschlussproblematik im *clash of cultures* umgeht. In Anerkennung der Konsequenz des Dialogischen und notwendigerweise Paradoxalen als die Kerneigenschaften der Hybridität lautet der weiterführende und für die politische wie ästhetische Kritik produktive Vorschlag von Papastergiadis:

»Whenever the process of identity formation is premised on an exclusive boundary between ›us‹ and ›them‹, the hybrid, which is born out of the transgression of this boundary, will be figured as a form of danger, loss and degeneration. However, if the boundary is marked positively – to solicit exchange and inclusion – then the hybrid may yield strength and vitality. The value of the hybrid is always positioned in relation to purity and along the axes of inclusion and exclusion.«¹

Es gilt dennoch, unter Berücksichtigung fortschreitender und das heißt komplexer interagierender Medienentwicklung, schließlich genauer zu differenzieren. Das heißt, es müssen die verschiedenen Mischformen qua technologischer Medienspezifik kategorial voneinander unterschieden werden. Nur so lässt sich der Störfaktor Kunst intentional und effektiv beschreiben. Wenn also in einer intermedialen Beziehung die Vermischung distinkte Elemente zusammenfügt, die jeweils spezifisch für ein individuelles Herkunftsmedium sind, und auf dieser Grundlage neue Verbindungen von Bild, Text, Ton, Schrift, Stimme usw. evoziert werden, so erfolgt im Unterschied das Ineinandergreifen von bereits mediati-

1 Nikos Papastergiadis: »Restless Hybrids«, in: Rasheed Araeen/Sean Cubitt/Ziauddin Sardar (Hg.): *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, London/New York: Continuum 2002, S. 166f.

sierten Elementen in der hybriden Korrelation im Digitalen auf einer höheren Komplexitätsstufe, wo mediale Elemente qua Computersimulation bearbeitet, umgewandelt, remediatisiert, redupliziert und im Prinzip endlos modular reorganisiert werden können. Dies betrifft nicht so sehr die bereits mit den elektronischen Medien eingeführte Wahlmöglichkeit, textuell-grafische Präsentationen sowohl klanglich darzustellen, visuelle Signale auch auditiv auszugeben, oder Ton als Input für Bild zu verwenden.

Entscheidend ist das Entstehen einer neuen Dimension des Paradoxalen, die dadurch auftritt, dass ›reale‹ und ›virtuelle‹ Komponenten in der Computersimulation vermischt werden können und somit ununterscheidbar, austauschbar und gleichzeitig erlebbar erscheinen. Dies bedeutet beispielsweise, zeitliche Vorgänge räumlich darzustellen (wie die 360° Motion-Control-Bilder in dem Science Fiction-Film *Matrix* belegen, wenn die Kamera die in der Bewegung stillgestellten Figuren umkreist). Eine weitere Option der Hybridation zeigt sich beispielsweise darin, wie die Medienkünstlerin Fiona Tan fotografische Bilder wie Filme aufführt (*Countenance*) und in der Video-Installation *Saint Sebastian* (2001) die filmische oder videographische Auflösung von Bewegung in Bewegtbild nicht ausführt, weil in Umkehrung der Medienvorgabe nahezu statische ›Tabloux vivants‹ produziert werden, worin Statik des Dargestellten (japanische Bogenschützinnen) und Dynamik der Darstellung (Bewegtbild) weniger korrelieren als kollidieren. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass Innen- und Außenperspektiven von virtuellen Räumen gleichzeitig erfahrbar werden. Dies geschieht in den Arbeiten von Masaki Fujihata beispielsweise durch eine wie nahtlos erscheinende Interaktion verschiedenartiger Bewegungsbilder, von denen eines real aufgenommen und das andere virtuell im Computer gerechnet ist. In radikaler Konsequenz führt die ästhetische Selbstreflexion auf diese paradoxalen Zustände zu reduzierten Formen der translokalen und extraterritorialen Codierung. Als eine ästhetische Intervention par excellence in die Zwischenbereiche von realem und virtuellem ›Bild‹ könnte man Tatsuo Miyajimas Arbeit mit LED charakterisieren. Miyajima arbeitet mit LED-Digitalanzeigen der Zahlen 1 bis 9, wobei er die Ziffer 0 in ihrer symbolischen Doppelstruktur für Negation/Tod und Ganzheit/Vollendung bewusst als Leerstelle auslässt und blank bzw. schwarz ›aufleuchten‹ lässt. Die im Format eines Tafelbildes zusammengefügte Leuchtdioden, die in mathematisch kalkulierten Abfolgen von 9 bis 1 und leer leuchtend zählen, stellen die Matrix eines jeden Bildkonzepts im digitalen Modus im Extrem vor. Denn jede Stelle zählt nur für sich wie eine Monade und dennoch werden horizontale und vertikale Kolonnen in einer ständig variablen, nicht fixierten Netzstruktur bei näherer Betrachtung sichtbar. Bei größerem Abstand hingegen hebt eine blinkende Feldstruktur in einem

festgelegten Rahmenformat die Getrenntheit der Kategorien von Form und Inhalt auf. *Keep Changing, Connect Everything, Continue Forever* (vgl. Abb. 1) – so der programmatische Titel eines monochrom-roten LED-Bildes (1998), das die Matrix des digitalen Codes durchläuft – hybridisiert in diesem Prozess der Sichtbarmachung das Konzept von Bild und Nicht-Bild und vereint im paradoxalen Erscheinungsbild Rechenoperation mit Visualisierung.

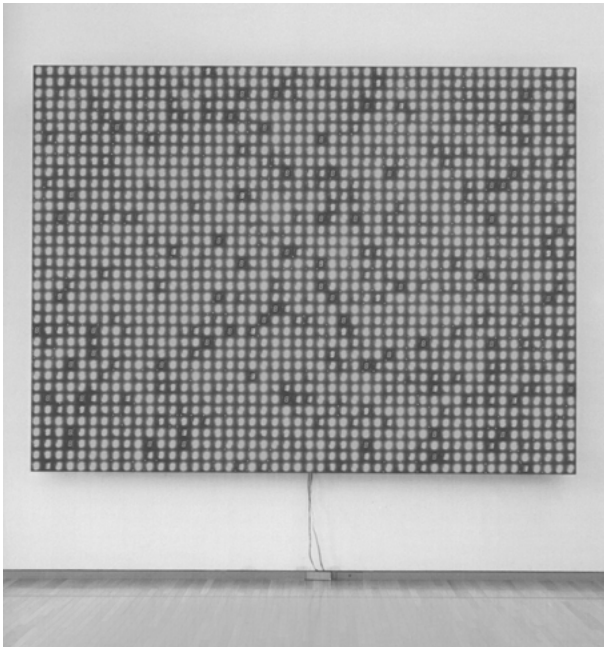


Abbildung 1: Tatsuo Miyajima, Keep Changing, Connect Everything, Continue Forever, 1998, Museum of Contemporary Art, Tokyo.

Das Konzept der Matrix

Weiterführend steht in diesem Diskussionszusammenhang der Vorschlag des Medientheoretikers Edmond Couchot, den Begriff der Hybridation für Vorgänge der Virtualisierung und Interaktivität im Digitalen zu reservieren. Zur Begründung dieser neuen Dimension, die unbegrenzte Variationen erlaubt, heißt es:

»Mit der Interaktivität wird es auf eine bestimmte Weise folglich möglich, das Modell selbst zu modellieren und seine Funktionsabläufe so zu verifizieren, als

ob man unter den realen Bedingungen der Erfahrung stünde. Die Simulation automatisiert die Erfahrung und macht sie unbegrenzt iterierbar. Sie setzt an die Stelle des ursprünglich Realen ein abstraktes Programm – die Software –, das in der Lage ist, genauso wie das Reale zu arbeiten und auf die Befragung der Erfahrung zu antworten.«²

Interaktivität bezeichnet somit die multiplen Funktionen, die in der Digitalisierung realisierbar sind und eine Stufe der Hybridation anzeigen, welche die dialogischen bzw. intermedialen Austauschrelationen der Medien (und zwar einschließlich der Ambivalenzbeziehungen von Bild und Text, Raum und Bild, Ton und Bild usw.) dimensional übersteigt. Dies auch, weil die Simulation (also die Vortäuschung des Als-ob) technisch gesehen genauso realisierbar geworden ist wie die Gesetzmäßigkeiten der physischen, materiellen Realität.

Demzufolge bezeichnet Interaktivität einen Vorgang wechselseitiger Durchdringungen, die der Virtualisierung umso mehr angehören, je stärker sich »neue Relationsformen zwischen dem Menschen und der Maschine«³ herausbilden. Letztlich ist durch Interaktivität und die Kombination von Virtuellem und Realem das Modell von Austauschrelationen auf im Prinzip unzählige Möglichkeiten erweitert, wodurch inkompatible Kombinationen ebenso einbezogen sind wie multidimensionale Erweiterungen von zeitlichen als räumliche und räumlichen als zeitliche Faktoren. Entscheidend ist, dass diese Operationen dem Funktionstypus der Simulation (Computersimulation) unterstehen. Aufgrund der strukturell möglichen Paradoxie bringen sie hybride Mischformen hervor.

Mit paradoxalen Zuständen, die Bewegung auf der Stelle und ohne Ausdehnung vorführen können, verhält es sich weiterhin derart, dass sie, weil hierin virtuelle und reale Komponenten interagieren, beispielsweise nicht mehr an einen Ort (der Entstehung, der Transmission/Distribution und der Präsentation/Aufführung) gebunden sind und deshalb »translokale Phänomene« darstellen. Wobei, und dies ist die Besonderheit des Digitalen, dieser Kontakt und diese Kombination auch aus der Unterdrückung der medialen Eigenschaften hervorgehen können, angefangen bei der Auflösung der fotografischen Bildqualität im prozessualen Projektionsmodus bei Fiona Tan und radikalisiert in der medientechnischen Neuartikulation von videographischen Bewegtbildern als Bewegungsspuren der Aufzeichnungsaktivität bei Fujihata. – Gemeint ist, dass Fujihata im Me-

2 Edmond Couchot: »Die Spiele des Realen und des Virtuellen«, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 348f.

3 Vgl. ebd., S. 346.

dienprojekt *Landing Home* die Bewegungsspuren eines Interviewteams mit der Dynamik der jeweiligen Befragung in einem virtuellen Bildraum konvergieren lässt. – Hier werden die Interaktionen in einem Simulationsmodell visualisiert, das weder die visuellen Verhältnisse dokumentiert noch die lokalen, kartographischen wiedergibt. Allgemeiner formuliert bedeutet die hybride Korrelation eine unabschließbare Zirkulation von real und virtuell, von Delokalisation und Relokalisation. Sie begründet somit die Ästhetik der Simulation außerhalb der parametrischen Ordnung von Zeit und Raum. Weil dieses Verfahren nicht durch die Gesetze der physikalischen Realität determiniert ist, öffnet die Simulation das Feld der Darstellung für andere Dimensionen und das Spektrum der Relationen für unzählige Möglichkeiten. Aufgrund dieser Struktureigenschaften hat Couchot schließlich den digitalen Bildtyp im Wesentlichen synthetisch aufgefasst: »Das synthetische Bild repräsentiert nicht das Reale, es simuliert es.«⁴

Zusammenfassend kann in medienästhetischer Perspektive festgehalten werden: Hybridisierung bezeichnet ein auf Pluralisierung und multiple Optionen bezogenes Modell, das mit der Digitalisierung die Simulationsmöglichkeiten der Vermischung von realen und virtuellen Elementen zur vollen Entfaltung bringt. Wenn anstelle von zeitlicher und/oder räumlicher Entfaltung die stets hybride Interrelation von real und virtuell tritt – die grundsätzlich hybride Eigenschaften hat, denn es werden faktisch unvereinbare Kategorien in der Simulation wie real zusammengebracht –, dann verschiebt sich mit der Hybridation der Medien die Repräsentationsfunktion grundlegend. Sie setzt nämlich in der ästhetischen Gestaltung der technischen Medien, angefangen bei Fotografie und Film, eine lokalisierbare, materielle und dimensional festgelegte Ebene des Bildvermögens voraus, was demgegenüber in der Digitalisierung keine Konstitutionsbedingung mehr leistet. Denn hier gilt, wie Couchot erklärt:

»Die virtuelle Welt besteht zunächst aus Raum und Zeit, die anderen Gesetzen gehorchen. Der Raum der Daten ist ein rein symbolischer Raum; sein physisches Substrat ist prinzipiell nicht stofflich oder energetisch, obgleich die Schaltkreise des Computers (die *hardware*) Teile der physischen Realität sind. Der Raum besteht aus Informationen. Daher sein *utopischer* Charakter. Er verfügt über keine eigenen Dimensionen, keinen eigenen und ständigen Ort (*topos*). Während das traditionelle Bild ein lokalisierbares Phänomen ist, das stets mit einem Ort und einem Träger verknüpft bleibt, fix oder mobil ist, wird das numerische Bild (in seiner elektronischen Form) keinem ausschließlich ihm vorbehaltenen Ort zugewiesen, dem es nicht entkommen könnte; es wird stän-

4 Vgl. ebd., S. 348.

dig delokalisiert und relokalisiert. Es handelt sich um ein translokales Phänomen. Der virtuelle Raum besteht aus Zirkulationen, Netzen, Konnexionen, die man »navigiert« im Inneren des Raums der Daten: Texte, Ikonen, Bilder oder Töne.«⁵

Dieser utopische Raum der paradoxalen Gleichzeitigkeiten und multidimensionalen Zeiten beruht, wie Medientheorie und philosophischer Diskurs übereinstimmend diagnostizieren, auf einer unsichtbaren Ordnungsmetapher, welche als die Matrix ausgewiesen wird und umso deutlicher hervortritt, je stärker Medieneigenschaften an paradoxale Darstellungsgrenzen gebracht werden (in den Bildmedien wäre dies das Fotografische im Filmischen, das Videographische im Computer, der binäre Code im digitalen Medienbild usw.). Eine konzeptuelle Parallele in der medientechnischen Beschreibung und der metatheoretischen Reflexion zeigt sich in der gemeinsamen Auffassung der Matrix als Metapher für eine paradoxale visuelle Ordnung. Demzufolge gehört die Matrix einer unsichtbaren Ordnung an, sie nimmt jedoch unter den Bedingungen der sichtbaren Ordnung eines Mediums (also sobald das Medium in einer Form in Erscheinung tritt) eine Gestalt an, die insbesondere dort anschaulich wird, wo mit Grenzphänomenen der Darstellung experimentiert wird – etwa einer Foto-Film-Installation, einem Datenraum-Bild-Panorama, einem numerischen Bild usw.).

Zur Verbindung der beiden Diskursfelder verweise ich auf Rosalind Krauss' theoretische Begründung des Matrixphänomens. Sie bezieht sich auf Jean-François Lyotards Abhandlung *Discours, Figure*⁶ und definiert die Matrix als eine Ordnung, »that operates beyond the reach of the visible, an order that works entirely underground, out of sight«.⁷ Weiter besteht die Besonderheit der Matrix in der Gleichzeitigkeit des Paradoxalen und hat zur Folge, dass jegliche Trennung von Gegensätzen und damit von Mediendifferenzen annulliert wird. Schließlich erfüllt die Matrix in der Determination von Lyotard und Krauss nicht die Funktion einer Struktur, die für die Sichtbarkeit notwendig wäre, weil sie nicht mit Differenzen arbeitet, sondern gerade Unsichtbarkeit und Gleichzeitigkeit als Eigenschaften aufweist, die ein Geflecht bilden. »The elements of the matrix, Lyotard thinks, do not form a system, but a block.« Dass hier keine Struktur greift, heißt dann: »the completed work of the matrix

5 Edmond Couchot: »Zwischen Reellem und Virtuellem: die Kunst der Hybridation«, in: Florian Rötzer/Peter Weibel (Hg.): *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München: Klaus Boer 1993, S. 343.

6 Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck 1971.

7 Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge MA: MIT 1993, S. 217.

overlays contradiction and creates the simultaneity of logically incompatible situations«.⁸

Wenn die Matrix einen Block und kein System bildet, so handelt es sich im medientheoretischen Diskurs um ein Geflecht von Präsentationspotentialen, die Simultanität und Optionalität ausdrücken. In der Realisation bzw. der hybriden Kombination von verschiedenartigen Medienelementen an verschiedenen Orten konfigurieren sie das von Couchot beschriebene ›translokale Phänomen‹. In Übertragung der Diskussion von Matrix-Phänomen auf die technologischen Realisationsbedingungen für ›logisch inkompatible Situationen‹ wird eine unsichtbare Ordnung beschreibbar, die alle Möglichkeitsformen der Digitalisierung und der Interrelation unterschiedlicher Medien umfasst, welche unter den Bedingungen der computerbasierten Hybridation (der Kombination und Vermischung) in einer paradoxalen Struktur in Erscheinung treten können. In den hier bezeichneten Mischformen bezeichnet die Matrix heterogene Zustände (etwa in statisch-dynamischen Bildformen bei Fiona Tan), transformatorische Rekonstruktionen und Konstruktionen im mehrdimensional und multiperspektivisch navigierbaren Bildraum (bei Masaki Fujihata ein mathematisches Modell künstlerisch-empirischer Intervention in Computertechnologien) und ebenso Delokalisation und Relokalisation der raum-zeitlichen Relationen (exemplarisch im LED-Zählmodus bei Tatsuo Miyajima).

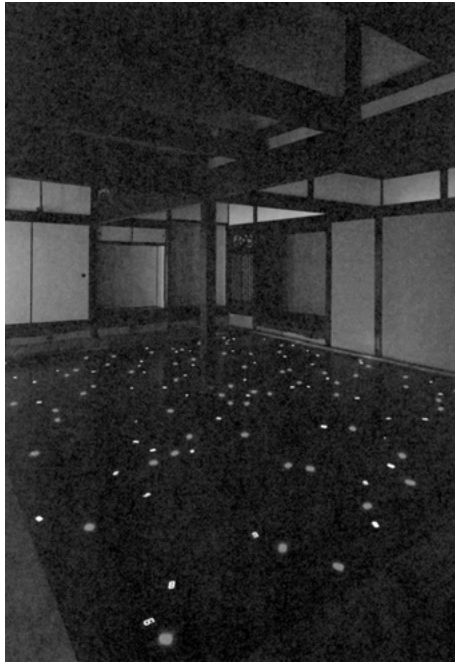
In *Keep Changing, Connect Everything, Continue Forever* und anderen Arbeiten mit Zahlen von Miyajima ist jede LED-Ziffer ein singulär programmierbarer Baustein in einem integrierten Schaltkreis, der nur in der geschlossenen Gesamtsicht den Wahrnehmungseindruck einer pulsierenden Bildoberfläche vermittelt. Dies setzt dem statischen Bildkonzept eines an der Wand hängenden Tableaus, welches die Formatvorgabe insofern darstellt als die LED-Einheiten auf einem Aluminium-Paneel angeordnet und zu dem querformatigen ›Wandbild‹ mit den Maßen 288 x 384 cm zusammengefügt sind, eine dynamische Binnenstruktur entgegen, die das ›Bild‹ mit ›Leben‹ füllt und dem ›lebenden Bild‹ der Kinematographie näherkommt. Dem japanischen Künstler Miyajima geht es mit solchen Zahlenbildern unter Auslassung der 0 als Leerstelle um ein duales Konzept, denn 0 bedeutet sowohl das Nichts als auch die unsichtbare Energie. Dieses Matrix-Konzept der Darstellung digitaler Pixel ist auch dahingehend von der buddhistischen Philosophie inspiriert, dass beides, das Nichts und die Energie, in ein Zeitkontinuum und einen kon-

8 Vgl. ebd., S. 221.

tinuierlichen Kreislauf von Werden und Vergehen eingebunden sind, der endlos wiederkehrt.

Dieses philosophische Konzept von Leben und Tod ist für Miyajima nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, wohl aber an einen spezifischen Ort und eine spezifische Situation, so dass bei der Arbeit *Sea of Time* (1998, Abb. 2) in dem Künstlerhaus-Projekt Kadoya auf der Insel Naoshima die Bewohner des Dorfes gebeten wurden, den je individuellen Zählrhythmus ihres eigenen Lebens zu bestimmen und für jeweils eine Ziffernfolge 1-9 bzw. 9-1 (das Zählen kann in beide Richtungen erfolgen) vorzugeben. Die Installation der LED-Leuchtdioden im Hauptinnenraum eines alten japanischen Hauses erfolgt unter Wasser, so dass der ehemalige Tatami-Raum in ein Wasserbecken mit blinkenden Lichtern/Zahlen verwandelt ist, die individuell »aufleuchten« und den Rhythmus und die Geschwindigkeit der Dorfbewohner simulieren. Auch hier ist – unter Verwendung der Matrix-Phänomene des Digitalen – eine Hybridation von realen, physischen Elementen mit virtueller Zirkulation entstanden, bei der die 150 LED-Ziffern im Wasser den Kreislauf von Lebenszeit in zirkulärer Rechenzeit reflektieren. In diesen Arbeiten wird der virtuelle Raum der digitalen Zirkulation zum lokalen wie translokalen Auseinandersetzungsort der Kunst mit kulturgeschichtlichen Vorgaben. Entscheidend ist das dialogische, duale Denken, das hier nicht nur japanische Kulturgeschichte mit technischer Universalsprache hybridisiert, sondern darüber hinaus das Modell des Dialogischen, wie es aus dem kulturwissenschaftlichen wie dem sprachwissenschaftlichen Konzept der Hybridität hervorgeht, erneut als ästhetische Intervention aktiviert. Noch deutlicher wird dieser Ansatz einer hybriden Verknüpfung der Zirkulation im Realen und Virtuellen in der Arbeit *Death Clock*, einem *Real Life Project* von 2005, bei dem man die Zeitspanne bis zum eigenen Tod als Zahlen-Countdown in der Geschwindigkeit von 1/10 Sekunde rückwärts laufen lassen kann. Beim Erreichen der 0 wäre der Tod (zumindest im Datenraum) erreicht.

Der geschilderte Diskussionsansatz sollte deutlich werden lassen, dass Verknüpfung einen Kontakt des Realen und des Virtuellen meint, wodurch Elemente unserer physikalischen Realität mit anderen Elementen zusammentreffen, die berechnet sind und mehr oder weniger exakt physikalische »Nachbildung« darstellen können, aber nicht müssen (Loslösung von Repräsentationsfunktion). In einer, in der Simulation möglich gewordenen »virtuellen« Kontaktzone, die den translokalen Ort der Hybridation kennzeichnet, entsteht paradoxe Gleichzeitigkeit durch das Vorhandensein von sowohl realen als auch virtuellen Komponenten, was unter »normalen« physikalischen Realitätsbedingungen nicht möglich ist.



*Abbildung 2: Tatsuo Miyajima, Sea of Time,
Kadoya, Naoshima*

Hybridation bildet eine neue paradigmatische Ebene der Verbindungen, Bezugnahmen und Interrelationen von Elementen, bei der die Verknüpfungsstruktur selbst hybrid erscheint, denn es kommt nicht mehr zur Reibung von Medienelementen – wie in der Intermedialität. Stattdessen können übergangslos und numerisch endlos Räume, Objekte und Figuren in jeglicher Kombinatorik dargestellt und modifiziert werden.

Ästhetisch-künstlerische Interventionen

Für die weitere Diskussion exemplarischer Verfahren von Hybridität, welche auch die Matrix-Phänomene im künstlerischen Prozess sichtbar/erfahrbar werden lassen, sind Arbeiten hervorzuheben, die medienkulturelle Aspekte sowohl medientechnologisch reflektieren als auch beispielsweise kulturelle Divergenz an medialen Schnittstellen verhandeln. Für die theoretische Erfassung dieser Begegnungen ist das in den Cultural Studies geprägte Model der Kontaktzone in der Erweiterung auf Distanz und Nähe besonders aufschlussreich. So hat Sara Ahmed in ihrer

Untersuchung *Strange Encounters* darauf hingewiesen, wie die Reproduktion der Figur des Anderen/ Fremden nur durch Nähe und nicht in der Distanz vonstatten geht und diese Begegnung die Besonderheiten der beiden zusammengebrachten Kulturen durch Hybridation wechselseitig verändert: durch Wissen und Kenntnisnahme in der Realität einerseits und andererseits in der Projektion einer Realität auf den Anderen. Somit hängt das Verständnis des Selbst wesentlich vom Anderen ab, vice versa wird das Verständnis des Anderen wesentlich durch die Wünsche und Ängste des Selbst bestimmt. »I suggest that it is by ›knowing strangers‹ that the ›we‹ of the epistemic community is established, even though that ›we‹ is called into question by the very proximity of ›the strangers‹ through which it comes to know.«⁹ Die Begegnung, der Kontakt und das Wissen bilden Kernkategorien dieser Interaktion, die Ahmed als kulturellen Prozess begreift und die, wie die folgenden Beispiele zeigen, in der medientechnologischen Reflexion auf solche kulturellen Muster noch verstärkt wird.

Die Beispiele künstlerischer Intervention, die aus beiden Komponenten gespeist sind, kulturelle und mediale Hybridation, setzen die Hybridfunktion der Medien wesentlich dafür ein, interkulturelle Transformationen und Übersetzungen der Mediensprachen deutlich werden zu lassen. Sie sind modellhaft als Übersetzungen des Unsichtbaren (Matrix) in Sichtbarkeit (Struktur) begreifbar. Indem das gewählte Medium diesen kulturell thematisierten Hybridationsvorgang dadurch unterstützt, dass mediale Mischformen gewählt werden, die – anders als beim Intermedialen – nicht mehr auf getrennte Ausgangsm Medien rückbezüglich sind, kommt es zur Gleichzeitigkeit bei der Verschränkung sowohl differenter Medien also auch des kulturell Eigenen und Fremden. Die folgenden beiden Beispiele der medialen Selbstreflexion wollen in diesem Zusammenhang auch exemplarisch für die Veranschaulichung des Ineinandergreifens von medientechnologischen und kultursemiotischen Hybridationsprozessen Gültigkeit beanspruchen.

Im ersten Beispiel, den Videoinstallationen der indonesischen Künstlerin Fiona Tan, die im westlichen Exil aufgewachsen ist und in Amsterdam studiert hat, sind die Auseinandersetzungsebenen westlicher Bildtraditionen und asiatischer Kulturpraktiken für eine Ästhetik bestimmend, die mediale Interaktion akzentuiert. Mit lebensgroßen Videoprojektionen auf freistehende Leinwände hält Tan in *Countenance* (Abb. 3) die Balance zwischen dem modernistisch-westlichen Bildkonzept der dokumentari-

9 Sara Ahmed: *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, London/New York: Routledge 2000, S. 16.

schen Fotografie, wie dies paradigmatisch von August Sander in den Porträts zur sozialen Repräsentation von Berufsgruppen über Menschen des 20. Jahrhunderts durchgeführt wurde, und einem kritischen Ansatz, bei dem die erforschende Aktivität der Differenz zu diesem Modell im Vordergrund steht. Diese Kritik neigt zur Betonung des Einzelnen und Exemplarischen und will weniger das allgemein Soziale fixieren als vielmehr das singular Besondere verlebendigen. Dies geschieht, wenn Tan fotografische Bilder, die an das Sander-Projekt und generell den Bilder-Atlas (Aby Warburg) der Moderne anlehnen, in einem videographischen Präsentationsmodus aufführt, der die dargestellten Personen verlebendigt und in die Gegenwart überträgt, so dass das Fremde und Vergangene im Hier und Jetzt genauso präsent ist, wie die Betrachter dieser performativen Videoinstallation.



Abbildung 3: Fiona Tan, *Countenance*, Videoinstallation, 2002

Den transkulturellen Kontakt bzw. die Thematisierung des Fremden in seiner medialen Aneignung vollzieht die Videoinstallation *Saint Sebastian* (vgl. Abb. 4) an einem Schnittpunkt von christlicher Mythologie und japanischem Initiationsritual. Fiona Tans Blick von außen auf Rituale

kultureller Identität in der japanischen Tradition fokussiert das Bogenschießen der 20-jährigen Japanerinnen am Neujahrstag, die mit diesem kollektiven Ritual Volljährigkeit erlangen und in die traditionelle weibliche Rolle eintreten. Quer zu dieser Gender-Konstruktion scheint der Titel der Arbeit zu stehen, der auf den Märtyrer Sebastian und dessen Opfer-tod durch Pfeilbeschuss verweist. Interessant ist einerseits die Betonung der Gender-Thematik in der Videoarbeit, denn in der japanischen Samurai-Gesellschaft zählt zur weiblichen Identität auch die Handlungsmöglichkeit der Selbstverteidigung bei Abwesenheit des Hausherrn. In der Wiederholung dieses Aspekts von Gender als Identität im Ritual des Bogenschießens sind zwar die traditionelle Kleidung und Haltung gewahrt, es geht jedoch nicht um einen kämpferischen Gestus, sondern vielmehr steht die Zen-Philosophie des Bogenschießens im Vordergrund, bei der die Konzentration auf die Ausführung und das mentale Ziel wichtiger sind als ein zielgerichtetes Schießen. Insofern hier das Schießen und das Ziel keine externen, nach außen gerichteten Vorgänge darstellen, sondern vielmehr zirkulär aufgefasst und mental in der ausführenden Person lokalisiert sind, wird die Differenz zur christlichen Tradition vergegenwärtigt, wo das Ziel im Opfer liegt, was das einschlägige Bildmotiv in der Geschichte der westlichen Malerei konnotiert. Betont wird in dieser Vermischung nicht nur die Ambivalenz von Gender als Differenzmerkmal, darüber hinaus vor allem die grundlegende Differenz zwischen der Singularität in der christlichen Religion und der Vielheit in der buddhistischen inszeniert.

Dadurch, dass in der künstlerischen Arbeit zu diesem Thema das jährlich im Sanjusangendo-Tempel in Kyoto stattfindende kollektive Ritual mit einer Videodoppelprojektion dargestellt wird, die die jungen Frauen in Reihe von vorne und von hinten, aber nicht das anvisierte Ziel zeigt, kommt dem im Titel der Arbeit (*Saint Sebastian*) symbolisierten, von Pfeilen durchbohrten maskulinen Körper des Heiligen Sebastian aus der christlichen Ikonographie die Position einer Leerstelle zu. Diese Außenposition wird potentiell auch von der Künstlerin selbst eingenommen, wenn sie aus dem westlichen Kulturkreis die Blickrichtung (auf das Ziel/Opfer) umkehrt auf die Schützzinnen. Da die Künstlerin ihre Position selbst zwischen den Kulturen versteht (asiatisch und westlich), gelingt es ihr, das Wesentliche dieses Rituals auf das philosophische Grundprinzip des Zen-Buddhismus zu beziehen. Dieses Prinzip der Zirkularität und Vielheit ist im Sanjusangendo-Tempel zugrunde gelegt: im Innern dieses Tempels im südlichen Kyoto aus dem 12./13. Jahrhundert finden sich 1000 gleiche, stehende Kannon-Statuen in Reihen und an zentraler Stelle eine wesentlich größere sitzende aus Zypressenholz. Sie beschreiben die Vervielfachung in der Wiederkehr des Gleichen im Unterschied zum

Modernitätsprinzip der Serialität, das mit der in der Reproduktionstechnologie bezeichnet wäre. (Interessanterweise hat der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto dieses doppelte Prinzip Vielfachung und Serialität in seinen Fotoarbeiten *Sea of Buddha* 1995 umgesetzt, wenn er die Statuen des Sanjusangendo-Tempels in einer Reihe fotografiert und in der Präsentation fortlaufend nebeneinander stellt, so dass die verschiedenen Fotos wie identisch erscheinen).



Abbildung 4: Fiona Tan, *Saint Sebastian*, Videoinstallation, 2001

Das zweite Beispiel, Masaki Fujihatas Projekt *Landing Home* (Abb. 5, 6 und 7), geht der Frage nach, wie transkulturelle Erfahrungen mittels digitaler Technologien derart darstellbar sind, dass beides, die Entfernung und Fremdheit und das Bekannte und Vertraute in eine räumliche Relation zueinander gebracht werden können. Die Auflösung dieser paradoxalen Spannung ist nicht vorgesehen, vielmehr entwickelt Fujihata eine computergrafische künstlerische Umsetzung der wissenschaftlich-technischen Daten, mit der er in der Virtualisierung diese Optionalität interaktiv für die Beteiligten und die Zuschauer bereithält. Mit einem komplexen Aufzeichnungssystem, bestehend aus Videokamera, GPS und Positionsmessung der Kamera, führt der Künstler aus Japan an verschiedenen Orten mit in Genf lebenden Ausländern Interviews, die als Übersetzer arbeiten, wobei es um den Ort der Heimat geht entlang der Frage, ob *›landing home to Geneva as homeland‹* das Mutterland oder den Wohnsitz bezeichnet. Anschließend kommen die Informationsquellen, die GPS-Daten des Personal Data Systems, die Positionsdaten des Aufnah-

mewinkels der Videokamera und die digitalen Videobilder der Kamera, die mit einem Parabolspiegel als Vorsatzlinse versehen ist, im Computer in einem virtuellen Bildraum derart zusammen, dass die Bewegungsspuren der Interviewaktivitäten in Relation zueinander visualisiert sind und ein Modell für die künstlerische Auswertung wissenschaftlicher Daten ergeben.

In dieser Hybridation von real und virtuell geht es um das Thema Grenze und Differenz, wobei Fujihata an der Betrachtung von verschiedenen Perspektiven (innen und außen) und an der Einbeziehung seiner Position interessiert ist, die zugleich beobachtende und handelnde Komponenten hat. Zur Sprache kommen in dieser diskursiven Auseinandersetzung mit transkulturellen Übersetzungen auch die geographischen Grenzen, die regionalen Unterschiede in den informationstechnologischen Formaten und die Übertragungsgrenzen der nationalen Mobiltelefonetze. Sie werden jedoch im panoramatischen virtuellen Bildraum neu vermessen, so dass in der Virtualisierung dem Betrachter die Möglichkeit eingeräumt wird, eine Außenperspektive aber auch die Innenperspektive des Aufnahmeteams zu erfahren und mitten im Geschehen/ Bild zu sein. Aus den Daten entsteht im Computer eine Panoramaform, die als Interface des Perspektivwechsels – von distanzierter Anschauung zu naher Teilnahme – in der Interviewsituation fungiert. Die Positionen von Distanz und Nähe sind schon deshalb miteinander vermischt, weil Fujihata seine Vorgehensweise der Untersuchung von Grenzen mitreflektiert und in die Panoramakonstruktion einbezieht.

Fujihatas Intervention in die Darstellungsmodalitäten virtueller Räume wird dadurch deutlich, dass seine dreidimensionale Visualisierung von Informationsdaten eine räumliche An/Ordnung aufweist, die in den Verbindungslinien und Bewegungsspuren kultursemiotisch bedeutsame Übersetzungen der Kulturen hervorbringt. Die computergrafische Umsetzung der Bewegungsdynamik bei den einzelnen Interviews, d.h. der Aktionsradius und das Verhalten der Befragten – einschließlich der jeweiligen Positionsdaten der Fahrten zu den Orten, an denen das Interview stattfindet –, erzeugt in dieser virtuell-visuellen Feldforschung ein abstraktes Muster über Identität in einem fremden Kulturkontext. Die mit der Kamera aufgezeichneten und im Parabolspiegel reflektierten Videobilder werden im Computer zu mehrdimensionalen Zylindern transformiert. Sie können im virtuellen Wahrnehmungsraum sowohl von innen (wie eine simulierte Rekonstruktion der realen Kameraposition) als auch von außen (wie eine zweidimensionale Flächenform des 360°-Bildes) gesehen und – in Entsprechung zur Thematik von Fremdheit und Nähe – zur »neuen« Heimat auch vom Betrachter beidseitig erfahren werden. Des Weiteren werden die gesammelten und an den Computer übertragenen

geographischen Daten derart visuell umgesetzt, dass in der künstlerischen Gestaltung von mathematischer Information auch Einblick gewährt wird in die Bewegung und Mobilität der interviewten Personen und ihren Aktionsradius an translokalen Orten in der Virtualisierung. Hierdurch erschließt sich ihre Positionierung im ›neuen‹ Heimatland im visuellen Vergleich der zeitlichen wie räumlichen Daten des gesamten Experiments.

Verstärkt wird die mediale Hybridation auf der kulturellen Ebene dadurch, dass Fujihata Ausländer interviewt, die von Beruf Übersetzer sind, wodurch sich das Thema der Übersetzbarkeit von Kulturen auf zwei Ebenen stellt. Einmal im Diskurs der Sprache und ein anderes Mal im visuellen Feld der interkulturellen Annäherung mit einer speziellen – die Spur der eigenen Arbeit aufzeichnenden – Bildtechnologie, die Fujihata deshalb einsetzt, um den Übergang vom realen (politischen und ökonomischen) Raum in den gestalteten Bildraum der persönlichen Erfahrung sichtbar werden zu lassen.

In dieser empirischen Erforschung von Computertechnologien für eine interkulturelle Befragung ist das Konzept von ›Heimat‹ politisch gefasst und translokal verortet. Es wird als Relationsgefüge im prinzipiell endlosen Datenraum anschaulich. Anders als bei der wissenschaftlichen Auswertung solcher Daten erzeugt Fujihata mit der künstlerischen Anwendung digitaler Technologien ein Modell. Vergleichbar dem Modell der Simulation bei Couchot, dient der neue Raum als Ort der Begegnung und Hybridation von real und virtuell. Es beschreibt, wie sich durch die Erfassung dynamischer Parameter, also Mobilität und Interaktion, mit einem empirisch-ästhetischen Ansatz, der sowohl die eigene wie auch die anderen Positionen einschließt, eine umfassendere Präsentation von paradoxalen Phänomenen der Hybridkultur im virtuellen Bildraum realisieren lässt.

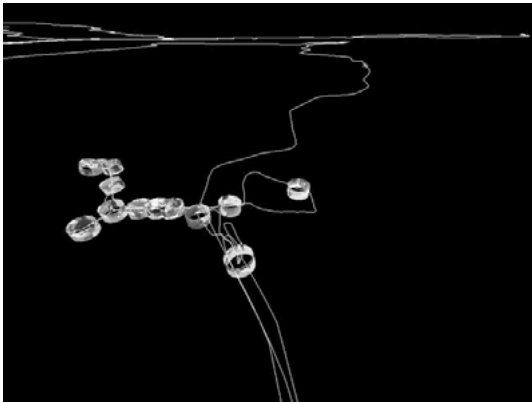
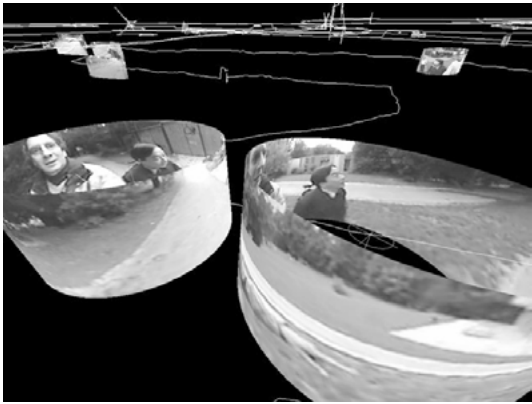


Abbildung 5, 6, 7: Masaki Fujihata, Landing Home, 2002.

Literatur

- Ahmed, Sara: *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, London/New York: Routledge 2000.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London und New York: Routledge 1994.
- Canclini, Néstor Garcia: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota 1995.
- Couchot, Edmond: »Die Spiele des Realen und des Virtuellen«, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 346-355.
- Couchot, Edmond: »Zwischen Reellem und Virtuellem: die Kunst der Hybridation«, in: Florian Rötzer/Peter Weibel (Hg.): *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, München: Klaus Boer 1993, S. 340-349.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge MA: MIT 1993.
- Liotard, Jean-François: *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck 1971.
- Papastergiadis, Nikos: »Restless Hybrids«, in: Rasheed Araeen/Sean Cubitt/Ziauddin Sardar (Hg.): *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, London und New York: Continuum 2002, S. 166-175.

III. RE/PRÄSENTATIONEN

EXPONIERTE SICHTBARKEIT. BILDSTRATEGIEN IN DER VISUELLEN KULTUR

MEIKE KRÖNCKE

»Jeder Begriff der Geschichte ist stets mit einer bestimmten Erfahrung der Zeit verbunden, die er impliziert, die ihn prägt und die es hier zu erklären gilt. Jede Kultur ist gleichermaßen zuallererst eine bestimmte Erfahrung der Zeit, und eine neue Kultur ist nicht möglich ohne eine Veränderung der Erfahrung.«
(Giorgio Agamben, 2004)

Zeitgenossenschaft

Mit dem von Agamben angeführten Verhältnis von Zeitlichkeit und kultureller Erfahrung wird ein Rahmen vorgestellt, dem sich die folgenden Überlegungen anschließen. Erfahrungen sind heute zumeist visuell geprägt, sie gehen einher mit Prozessen der Erinnerung und Reflexion und vollziehen sich über Bilder sehr unterschiedlicher Herkunft. Diese Wahrnehmung von Wirklichkeit lässt sich nicht trennen von bereits existierenden Vorstellungen, die aufgerufen werden und zu den kulturellen Annahmen gehören, über die wir heute wie selbstverständlich verfügen. Das Wissen um die Repräsentationsfunktion von Bildern stellt hingegen eine Voraussetzung dar, um Bilder einer konkreten Zeitlichkeit und sozialen Wirklichkeit zuordnen zu können.

Das Verständnis visueller Konventionen und Codes, das heißt der Funktionsweisen des Bildes, stellt damit eine Notwendigkeit dar, um diese in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch und ihrer Bedeutungsproduktion erfassen und bewerten zu können. In diesem Zusammenhang wird die Frage bedeutsam, wie sich fremde kulturelle Identität in eine Bildpraxis einschreibt und worin die Konsequenzen einer solchen Einschreibung liegen. Im Folgenden soll diese Frage auf den Bereich von Bildkampagnen eingegrenzt werden, um die Funktion, die öffentlichen Bildern in ihrer Repräsentation kultureller Identität gegenwärtig zukommt, zu diskutieren.

Die visuelle Kultur wird als ein Feld der Inszenierung von Sichtbarkeit angesehen, in dem die Fotografie durch ihre gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Interessen definiert ist. Ausgehend von einer Zirkulation der Bilder, insbesondere solchen der Werbung, steht hier zur Diskussion, wie kulturelle Identität über öffentliche Repräsentationen dargestellt bzw. wie ihre Sichtbarkeit hergestellt wird. Die Annahme, dass Rhetoriken der Bildübersetzung wesentlich zu den Vorstellungen beitragen, mit denen kulturelle Identität(en) als ähnlich oder fremd wahrgenommen und konstituiert werden, soll anhand theoretischer Konzepte ausgeführt werden.

Eine Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kennzeichnet die Konkurrenz öffentlicher Bilder – genau genommen konkurrieren sie um die Herstellung von Präsenz miteinander. Zu klären ist, wie visuelle Rhetoriken strukturiert sind, die etwas Abstraktes – und zwar zentral den Begriff der Identität – vermitteln sollen, der über keine vorgängige Repräsentation verfügt.

Machtgeometrie und Raumgefüge

In ihrem Beitrag zur Machtgeometrie globalisierter Räume und Zeitstrukturen beschreibt Doreen Massey die Problematik eines Diskurses um Globalisierung, der von Konsequenzen spricht, sodann aber Gefahr läuft, diese zu vereinheitlichen: »There are, as we know, many ways of imagining globalisation. They vary in terms of their empirical content, in terms of the structures of their conceptualisation, in terms of the implicit or explicit periodisations which they envisage [...] It is impossible, and probably undesirable, to legislate on one interpretation over others.«¹ Diese Äußerung trifft auf jeden Versuch der Annäherung an das Phänomen der Globalisierung zu, welcher ihre Effekte zu klären versucht und dabei ins Undifferenzierte abrutscht. Veränderungen, so Massey, lassen sich nur aus der Perspektive einer Begrenzung definieren, die sich ihrer Grenzen bewusst ist. Dass dies insbesondere den Zusammenhang von Raum, Politik und Repräsentation betrifft, soll im Folgenden gezeigt werden. Um die Dynamik globaler Prozesse angemessen zu beschreiben und sie in ihrer Bedeutung für Praktiken der Selbst- und Fremdbeschreibung zu untersuchen, werden gesellschaftliche Strukturen von mir als bewegliche vorausgesetzt.

1 Doreen Massey: »Imagining Globalisation: power-geometries of time-space«, in: dies.: Power-Geometries and the Politics of Space-Time, Hettner-Lecture 1998, Heidelberg: Department of Geography 1999, S. 9.

In der Bildsprache der Fotografie, auf die ich mich beziehe, dominieren heute widersprüchliche Repräsentationen die Rhetorik öffentlicher Bilder. Insbesondere wenn versucht wird, kulturelle Identität in Bildlichkeit zu übersetzen. In der Werbung eingesetzte Fotografien nehmen für gewöhnlich auf Darstellungen von Identität Bezug, die den Betrachter/-inne/-n kulturell vertraut sind. Sie gehen von einer Rezeption aus, in der Bilderwartungen aufeinander abgestimmt werden. Anders verhält es sich, wenn visuelle Darstellungen aus diesen erwarteten Bild- und Identitätskonzepten aussteigen. Wie an den Beispielen zu diskutieren ist, wird mit Strategien der Inszenierung gearbeitet, die das Gezeigte mit einer ungewohnten Präsenz ausstatten, die den Betrachter einbeziehen. Hier stellt sich die Frage, wie Bilder wirken, die nicht den westlichen Wohlstand und Kapitalismus repräsentieren, sondern stattdessen auf die Kehrseite globaler Wirklichkeit verweisen wollen. Über die Inszenierung von Gegen-Bildern des Konsums – wie solchen des Terrors oder der Armut – gerät das Zeigen auf fremde und zuvor auf Distanz gehaltene Lebensverhältnisse zu einer visuellen Strategie. Inwieweit nun aber Handlung und politische Haltung miteinander korrespondieren, oder einander ausschließen, bleibt zu zeigen. In einem solchen Verhältnis der Darstellung werden Bilder zu Objekten der Übersetzung und Vermittlung von kulturellen Werten, Idealen und Selbstdarstellungen. Über ihre Öffentlichkeit dienen sie als Argumente, mit denen Interessen kommuniziert oder Haltungen artikuliert werden. Bildkampagnen inszenieren daher Sichtbarkeiten die den Blick lenken.

Das Thema kultureller oder sozialer Identität gehört zu einer Agenda der Werbung, die in ihrer Bildsprache in den letzten Jahren zunehmend politisiert wurde. Es wird mit dem Kontrast von Widersprüchen, mit Überzeichnungen oder Bildmanipulationen gearbeitet, die mit einer affektiven Reaktion ihrer Betrachter/-innen rechnen. Hinsichtlich der *Corporate Identity* von Konzernen und Organisationen haben Kampagnen die Aufgabe, eine Identifikation mit den Perspektiven und Idealen des Unternehmens zu ermöglichen.² Die Frage, wie sich wirtschaftliches Wachs-

2 »From the vision and mission, a corporate identity can be distilled, which includes the core values of a company. This practice is also of Western origin [...] The British communication consultant Nicholas Ind. for example, defines corporate identity as »an organization's identity in it's sense of self, much like our own individual sense of identity. Consequently, it is unique.« Uniqueness and consistency of corporate identity in individualistic cultures is opposed to a collectivist's identity, which can change according to varying social positions and situations.« Marieke de Mooij: Global Marketing

tum und die Dynamik gesellschaftlicher Veränderung sozial und kulturell auswirken, interessiert in solchen Zusammenhängen weniger. Um diesen Zusammenhang geht es mir jedoch, denn zu klären wäre, was Organisationen dazu bewegt, fremde oder sozial benachteiligte Identitäten im Zentrum der eigenen Repräsentation aufzunehmen. Dies setzt voraus, nach der symbolischen Politik solcher Einsetzungen zu fragen, das heißt nach dem Machtverhältnis, das diesen Bildern eingeschrieben wird: »a way of imagining ›cultures‹ and ›societies‹ more generally and in particular of conceptualising them as having a specific relation to space.«³

Um visuelle Repräsentationen, wie sie die Werbung einsetzt, in ihrer Vermittlung von Identität und spezifischer noch, in ihrer Konzeptualisierung des kulturell Fremden zu untersuchen, soll von zwei Beispielen ausgegangen werden, die sehr unterschiedliche Interessen verfolgen: einem Automobilhersteller und einer karitativen Organisation. Beide Kampagnen arbeiten mit dem Medium der Fotografie und setzen Fremdheit als bildliche Repräsentation ein, um eine Verunsicherung zu provozieren. Sie teilen zudem eine Inszenierung des Betrachterblicks, die mit den Assoziationen und Vorstellungen zu dem spielt, was als fremde kulturelle Identität sozial konstruiert wird.

Im Anschluss an das postkoloniale Konzept des *Third Space*⁴ soll gezeigt werden, wie Repräsentationen den Blick auf Fremdheit dadurch strukturieren, dass sie einen eigenen Diskurs vorgeben. Mit Bhabhas Kritik an der Vereinnahmung des Fremden, die kulturelle Unterschiede zwar akzeptiert, sie aber im Sinne eines normativen Schemas kulturell abwertet, zeigen sich die Gefahren einer Politik der Differenz: »[A]lthough there is always an entertainment and encouragement of cultural diversity, there is always also a corresponding containment of it. A transparent norm is constituted, a norm given by the host society or dominant culture, which says that ›these other cultures are fine, but we must be able to locate them within our own grid.«⁵ Sein Vorschlag bietet die Möglichkeit, kulturelle Repräsentationen über ein Konzept des Übergangs als vorläufig und den ›dritten Raum‹ entsprechend als eine Zone der Verän-

and Advertising. Understanding Cultural Paradoxes, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 2005, S. 217.

3 D. Massey: *Imagining Globalisation*, S. 11.

4 Der *Third Space* stellt eine theoretische Figur der postkolonialen Theorie dar, mit der Identitätszuschreibungen offen gehalten werden. Vgl. Homi K. Bhabha: »The Third Space«, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.

5 Ebd., S. 208.

derung und Übersetzung zu formulieren. Damit bleibt dieser Raum eine Konstruktion der Kritik, die mit der Politisierung von Identität beginnt und mit ihrer Verräumlichung fortgesetzt wird. Indem Bhabha Grenzen infrage stellt und als durchlässig beschreibt, entbindet er jedoch Identitätskonzepte nicht nur jeglicher Fixierung, sondern führt die Möglichkeit ihrer kulturellen Übersetzung und performativen Verschiebung vor.

Globalisierung und kulturelle Identität

Mit der Globalisierung der Märkte, des Kapitals und der Waren gelangt auch der Begriff der Identität in einen ökonomisch bedeutsamen Diskurs. Für global wirtschaftende Konzerne und Organisationen verbinden sich hier Handelsinteressen mit Bildern, die stellvertretend für solche Kooperationen eingesetzt werden, mit denen Gewinn erwirtschaftet und Zukunftsprojekte entwickelt werden. Eine genauere Betrachtung erscheint deshalb notwendig, weil hier von einem ungleichen Zugang zu symbolischem und ökonomischem Kapital auszugehen ist.

Wo aber der Konsum fremder Produkte und Dienstleistungen auf der einen Seite als Teil individueller Selbstdarstellung⁶ begriffen wird, und auf der anderen Seite soziale Unterschiede und Abhängigkeiten die Teilhabe an diesem Konsum beschränken, stellt jede Geste der Repräsentation eine politische Handlung dar, in der es um fremde Werte, Traditionen und kulturelle Vorstellungen geht.⁷ Was hierbei leicht aus dem Blick gerät, ist die Produktion eben dieser Differenz, mit der Kulturen vorgestellt und konstituiert werden. Hieran formuliert sich die Frage, um welche Repräsentationen es geht und mittels welcher Bilder sie geschehen.

Kommerzielle Fotografie, die über Kampagnen den öffentlichen Raum diskursiv nutzt, setzt, so die hier verfolgte These, kulturelle Identität als eine ›Figur der Differenz‹ ein. Hierbei steht ein Bildrepertoire im Zentrum, das die kulturellen Konventionen erkennen lässt, von denen diese Bildsprache beeinflusst wurde. Mit ihrer Zugehörigkeit zur »Welt der

6 Von Kevin Hetherington als *experimenteller Individualismus* bezeichnet. Vgl. Kevin Hetherington: *Expressions of Identity. Space, Performance, Politics*, London: Lawrence & Wishart 1998.

7 »If consumption has been one of the leading indicators used to discuss the relationship between issues of identity and the changing character of society in a modern/postmodern world, so too have the related phenomena of new social movements, identity politics and the politics of difference and cultural hybridity often been seen in a similiar light.« Ebd., S. 2.

globalen Postmoderne«⁸ verändern sich jedoch auch die Konventionen, deren kulturelle Prägung nicht mehr national zu begrenzen ist. Kulturelle Identität gerät in den Image-Produktionen der Werbung in einen Bildgebrauch, in dem ihre Darstellungen öffentlich verhandelt werden. Mit der von Stuart Hall bezeichneten ›globalen Identität‹ wird ein räumlicher und zeitlicher Kontext geschaffen, der »die Welt kleiner und Distanzen kürzer erscheinen«⁹ lässt. Diese Verschiebung von lokalen zu globalen Identitäten (und Identifikationen) gibt schließlich darüber Auskunft, wie ähnliche Konsumgewohnheiten vergleichbare Selbstdarstellungen und Lebensstile kennzeichnen. Das Konzept der globalen Postmoderne steht folglich für einen Diskurs, der die Auflösungserscheinungen der Moderne über einen Wandel von ›alten‹ zu ›neuen‹ Identitätskonzepten zu erklären versucht.¹⁰ Der Begriff der ›geteilten Identität‹ hebt Hybridität als einen Prozess der Entdifferenzierung hervor, über den fremde Bedeutungen und Bilder letztendlich nur noch konsumiert werden.¹¹

Insbesondere im Feld der visuellen Kultur erhalten Machtverhältnisse (oder *Macht-Geometrien*) eine besondere Wirkungskraft, mit der fremdbestimmte Repräsentationen zumeist sozialen Typisierungen verhaftet bleiben, die sich einer Identifikation verschließen, die aber umgekehrt ausreichen, um Konzepte der Differenz zu stärken. Hall hebt die Bedeutung des Blicks hervor, der das Feld der Sichtbarkeit ordnet: »Dadurch, dass er weiß, wo er ist und was er ist, plaziert er alles andere.«¹² Er formuliert Sichtbarkeit in diesem Zusammenhang als diejenige Ideologie, mit der die Unmittelbarkeit visueller Eindrücke gestützt werde: »Die globale Massenkultur wird durch die modernen Mittel der kulturellen Produktion bestimmt, durch das Bild, das die Sprachgrenzen schneller und einfacher überschreitet und über sie hinweg in einer sehr viel unmittelbarer Weise spricht.«¹³

8 Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften Bd. 2, Hamburg: Argument Verlag 1994, S. 57.

9 Ebd., S. 209.

10 »Identität ist also etwas, das in andauernd wirksamen unbewussten Prozessen über die Zeit hinweg gebildet wird; sie ist nicht seit der Geburt von Natur aus im Bewusstsein. Es gibt immer etwas ›Imaginiertes‹, Phantasiertes an ihrer Einheit. Sie bleibt immer unvollständig, befindet sich immer im Prozess, im ›Gebildet-Werden.« Ebd., S. 195.

11 In der Formulierung Halls dem ›Supermarkt-Effekt‹ der wahlweisen Aneignung von Kultur.

12 S. Hall: Rassismus und kulturelle Identität, S. 45.

13 Ebd., S. 52.

Über Bewertungen, mit denen Fremdheit an den Normen und kulturellen Standards westlicher Gesellschaften gemessen wird, zeigt sich jedoch gerade die Hegemonie kultureller Repräsentationen. In seinem Hinweis auf Edward Said geht Hall aber einen Schritt weiter. Indem er die Konstruktion von Fremdheit als ›das Andere‹ und als die Begrenzung der eigenen Kultur am Beispiel des Westens formuliert, beschreibt Said in *Orientalism* kulturelle Hegemonie als eine Politik des Bezeichnens und Kategorisierens. Erst mit dem Diskurs, der die Polarisierung von Okzident und Orient ermöglicht, so Said, könnten Ansprüche der Überlegenheit und Wertigkeit formuliert werden, die sich der westlichen Identität vergewissern, indem sie die andere nicht-westliche Identität als ihr Gegenüber positionieren.¹⁴ Das Konzept der Stereotypisierung – ›des Arabers‹ oder ›des Orientalen‹ – hebt die Dominanz hervor, die sich über solche Praktiken einschreibt und mit ihr verbundene Vorstellungen, die ›das Fremde‹ in den eigenen kulturellen Kontext einführen.

Widersprüchliche Konzepte: Zur Position des Anderen

Sozialer und kultureller Wandel erfordert heute die Anpassung des Subjekts an temporäre und wechselnde Subjektpositionen sowie umgekehrt eine Akzeptanz und Anerkennung seiner Identität durch andere. Charles Taylor hat die Bedeutung dieses Prinzips als Bedingung formuliert und gezeigt, warum es in der politischen Dimension einer ›Politik der Differenz‹ mündet: »Wir können das, was universell vorhanden ist – jeder Mensch hat eine Identität – nur anerkennen, indem wir auch dem, was jedem einzelnen eigentümlich ist, unsere Anerkennung zuteil werden lassen.«¹⁵ Der Diskurs um Anerkennung ist somit im Kern ein politischer, der auf der gleichwertigen Wahrnehmung und Wertschätzung von Individuen basiert, die mit zunehmend unterschiedlicher Biographie und kultureller Erfahrung aufeinandertreffen. Nach den soziologischen Theorien der 1980er und 90er Jahre, die nachhaltig Zweifel im Sinne eines

14 Vgl. Edward W. Said: »In a quite constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible positional superiority, which puts the Westener in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand.« In: ders.: *Orientalism*, New York: Vintage Books [1979] 1994, S. 7.

15 Charles Taylor »Die Politik der Anerkennung«, in: Amy Gutmann (Hg.): *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1997, S. 29.

*Unbehagen(s) der Moderne*¹⁶ oder der *Risikogesellschaft*¹⁷ geäußert haben, wird gegenwärtig wieder eine Skepsis an den Herausforderungen gesellschaftlicher Modernisierung und multikultureller Gemeinschaft laut. Zu zeigen wäre demnach, inwieweit sich über Haltungen des Konsums Gewinner- und Verliererseiten erkennen lassen, die über den politischen Status kultureller Identitäten mitbestimmen. Über Repräsentationen des Fremden lassen sich aber auch gesellschaftliche Beschreibungen erkennen, die anstelle von einer Identität geteilter Konsumverhältnisse, von der Anpassung kultureller Differenzen ausgehen.

Die ›Inszenierung des Anderen‹ soll hier als eine visuelle Strategie vorgestellt werden, die die Politik der Repräsentation lenkt und von öffentlichen Darstellungen ausgeht, mit denen das Eigene und das Andere als zwei einander begründende Seiten aufgeführt werden. Um diesen Zusammenhang zu analysieren, ist es sinnvoll, die von Hall gestellte Frage »How do we represent people and places that are significantly different from us?«¹⁸ um den Zusatz zu ergänzen: *und was sagt das über uns aus?*

Meine Kritik gilt den Rahmungen, mit denen Bilder und Bezeichnungen über ihre Situierung¹⁹ in der Sprache oder über visuelle Darstellungen begründet werden, ohne dass dieser Vorgang selbst reflektiert wird. Nach den frühen Identitätsdiskursen der 1960er und 70er Jahre ist heute erneut von einer Politisierung des Differenzbegriffs die Rede, mit dem die ›Repräsentation des Anderen‹²⁰ diskutiert wird. In Bezug auf

16 Vgl. ders.: *Das Unbehagen der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

17 Vgl. Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

18 Stuart Hall: »The Spectacle of the ›Other‹«, in: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 225.

19 Der Begriff der Situierung ist hier in Anlehnung an Donna Haraway gemeint. Vgl. Donna Haraway: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus: 1995, S. 73-97.

20 Vgl. Johannes Fabian: »Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben«, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 336-361; Homi K. Bhabha: »Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus«, in: ders.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 97-124 ; Irit Rogoff: »›Other's Others‹ – ›Die Anderen des Anderen‹«, in: Michael Wetzels/Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder – Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994, S. 355-370.

Deleuze beschreibt die Position des Minoritären²¹ eine Perspektive, die es erlaubt, eine andere Betrachtung von dominanter und minoritärer Kultur zu fokussieren. In Opposition zur Majorität, deren normativ gesetzter Maßstab oder ›kultureller Standard‹ eine Position der Minderheit stets infrage stellt, führt Deleuze aus: »Das Problem besteht nicht darin, die Majorität zu erringen, selbst wenn man dabei eine neue Konstante einführen sollte. Es gibt kein majoritäres Werden, Majorität ist nie ein Werden. Es gibt nur minoritäres Werden.«²²

Die Position der Minderheit ist somit gleichbedeutend mit einer Tendenz zu Veränderungen. Und wichtiger noch, sie ist Teil der kulturellen Praktiken, die das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kennzeichnen und als ein temporäres bestimmen. Im Gegensatz zu der positiven Platzierung des Minoritären bei Deleuze, besitzt Fremdheit, als eine Position des ›Außerhalb‹ der eigenen Normen und Konventionen, eine ambivalente Bedeutung, auf die ich im Folgenden eingehen werde.

Exponierte Sichtbarkeit

In der Analyse der Bildsprache von Kampagnen gehe ich davon aus, dass Repräsentationsräume, das heißt Räume, in denen Bilder ihre Sichtbarkeit entfalten, in Konkurrenz zueinander stehen. Oder anders formuliert, sie haben mit der Präsenz anderer Bildbotschaften produktiv umzugehen. Der öffentliche Raum ermöglicht somit eine Inszenierung sehr unterschiedlicher Bilder, die nicht mehr nur als Informationsdisplays genutzt werden, sondern auch der Selbstdarstellung von Konzernen und Organisationen dienen. Mit Foucault lässt sich an ihnen die Herstellung von Sichtbarkeit²³ beobachten, die sich über die Strukturierung des Raumes vollzieht, in den öffentliche Bilder eingelassen werden. Werbebotschaften und -bilder werden zueinander abgegrenzt und über unterschiedliche Sichtbarkeiten definiert. Ich gehe von einer performativen Qualität fotografischer Bilder aus, womit betont werden soll, dass diese nicht nur eine Botschaft vermitteln, sondern – sobald sie öffentlich gemacht werden –, diese zugleich aufführen. In einer solchen Lesart lassen sich Bedeutungen jedoch auch gegeneinander ausspielen.

21 Vgl. Gilles Deleuze: »Philosophie und Minorität«, in: Joseph Vogel (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 205-206.

22 Ebd., S. 206.

23 Vgl. Michel Foucault: »Der Panoptismus«, in: ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 251-292.

Die Kombination von Zeichensystemen (von Bild und Text) stellt nach Roland Barthes eine *parasitäre Botschaft* dar.²⁴ An ihr lässt sich der Aspekt der Vermittlung, der zwischen Bildern stattfindet, sowie der Transfer, der sich zwischen verschiedenen Bedeutungsschichten vollzieht, veranschaulichen. *Parasitär* meint dann in einem durchaus wörtlichen Sinn: in Besitz nehmen, aneignen und für den eigenen Zweck vereinnahmen. Oder, in den Worten Barthes: »die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.«²⁵

Ich werde zwei Kampagnen vorstellen, die mit der Repräsentation kultureller Differenz umgehen und zeigen, wie sich spezifische Bildinteressen in die Fotografie einschreiben. Kampagnen internationaler Konzerne entwickeln nicht nur ein eigenes Erscheinungsbild, sie bedienen sich auch je eigener Bildsprachen. Botschaften der Bekleidungsfirma *Benetton* bewerben beispielsweise nicht mehr nur ein Produkt, sondern auch eine gesellschaftliche oder moralische Haltung. In der Abwendung von Produkten hin zu Aussagen zeigt sich daher eine neue Praxis der Bildübersetzung. Mit solchen Verfahren wird schließlich auch ein Zusammenhang zwischen Aids und italienischer Mode hergestellt oder eine Kriegssituation mit dem Logo des Modelabels signiert. Die gewählten Bildästhetiken verräumen und zitieren Ereignisse und sie berufen sich auf die ›Unmittelbarkeit‹ der Fotografie, um diese widersprüchlichen Botschaften zu visualisieren. Dabei ist entscheidend, wie kritisch Darstellungen in Bezug auf die gesellschaftlichen Kontexte, die sie zeigen, sein können und wie sich Sprache, Fotografie und Blick hierbei wechselseitig konstituieren.

Eine Anzeige, die im Rahmen der 2001 von *Volkswagen* produzierten Kampagne *Generation Golf* präsentiert wurde, zeigt das Porträt einer jungen schwarzen Frau im Halbprofil, den Blick in Richtung Kamera gewendet.

24 Barthes bezeichnet den die Fotografie ergänzenden Kommentartext als die *parasitäre Botschaft*, die dem Bild »eine oder mehrere zusätzliche Signifikate ›einhauchen‹ soll«. Roland Barthes: »Die Fotografie als Botschaft«, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 21.

25 Ebd., S. 14.

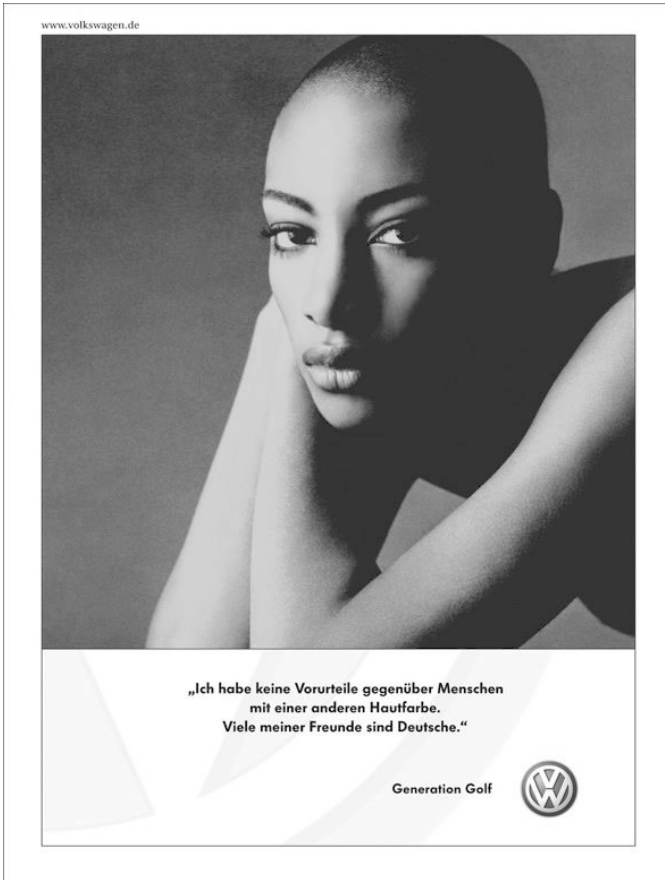


Abbildung 1: Volkswagen, Generation Golf, 2001

Die Anzeige hebt sich sowohl in der Wahl des Motivs wie auch in ihrer visuellen und sprachlichen Rhetorik von den vorherigen Kampagnen des Konzerns ab. Der Fotografie wird ein Text zugefügt, der sie mit einem Kommentar versieht, dem eine weitere Bezeichnung, nämlich der Titel der Kampagne *Generation Golf*, zugeordnet ist: »Ich habe keine Vorurteile gegenüber Menschen mit einer anderen Hautfarbe. Viele meiner Freunde sind Deutsche.« Eine nahezu vollständige Auflösung des Bildhintergrundes betont nur das Gesicht der Frau. Folglich bezieht sich die fotografische Inszenierung exponiert auf die Hautfarbe, die als ein körperliches Merkmal von Differenz präsentiert wird. Die mit dem Zitat signalisierte Offenheit und Akzeptanz gegenüber Fremden – die über das Bild zusätzlich eine ethnische Differenz einführt – erhält mit dem Slogan gegen Rassismus eine merkwürdige Verdopplung. Mit der Anzeige wird

eine Selbstdarstellung betont, die einerseits das Automobil als Teil einer sozialen Haltung definiert, zu der andererseits ein politisches Bewusstsein *dazugehört*. Zwischen der Fotografie, dem Kommentar und dem Titel der Kampagne gibt es nichts, was vermitteln könnte. Wie hier Gesellschaftskritik, soziales Privileg und Konsumhaltung zusammenpassen bzw. was sie mit der Selbstdarstellung des Konzerns verbindet, bleibt offen. Man könnte annehmen, hier wird kulturelle Differenz in einer Gesellschaft aufgezeigt, die das Fremde integriert, um allen den gleichen Konsum zu ermöglichen. Zumindest legt die Anzeige von *Generation Golf* eine solche Auslegung nahe.

Ausgangspunkt der Kampagne war die von Florian Illies bezeichnete ›Generation Golf‹, durch die er als Autor der gleichnamigen Publikation (2000) bekannt geworden ist. Das Buch *Generation Golf* beschreibt die Wohlstandsgeneration der späten 1980er Jahre, der er selbst angehört und über deren bürgerliche Haltung er in seinem Buch polemisiert. Mit der Erfindung einer Generation²⁶ wird anspielungsreich und kommentierend ein Blick zurückgeworfen auf eine ›Generation‹, in der ein ›Volkswagen‹ zum Kultobjekt avancieren konnte. Aber warum ein Negativ-Image als Orientierung für eine Kampagne? Mit dem Aufgreifen des gleichlautenden Titels zitiert der Autokonzern die selbstironische Beschreibung, um sie neu zu übersetzen. Der beschriebenen Fotografie, die als Gegendarstellung präsentiert wird, fehlt dieser Kontext. Stattdessen wird sie in einen Diskurs um Rassismus eingebunden, der in keinem erkennbaren Zusammenhang zur Kampagne steht. Die Inszenierung der Fotografie versucht zwischen den Kontexten zu vermitteln. Sie verbindet auf der Bild- und Textebene gesellschaftliche Diskurse miteinander, die gewöhnlich getrennt vorliegen. Aber wen repräsentiert die Frau und was verbindet sie mit den Interessen des Konzerns? Wenn die Bildstrategie, die dem Anzeigenmotiv zugrunde liegt, eingesetzt wurde, um Fremdheit als symbolisches und politisches Kapital einer zeitgemäßen *political correctness* vorzustellen, dann fehlt ihr

26 »Die Generation Golf wurde zum ersten Mal in Florian Illies gleichnamigen Buch von 2001 [von 2000, Anm. der Autorin] thematisiert, in dem die subjektiven biographischen Reflexionen eines Mittelschicht-Autors [...] geprägt durch eine materiell sorgenfreie Jugend und das vorherrschende System der omnipotenten, aber nicht polarisierenden Volksparteien und agiere daher im Gegensatz zur Vorgängergeneration sehr unpolitisch. Dafür sei sie die erste Generation, die Mode-Orientierung, Hedonismus und Markenbewusstsein zu einem Wert erhebe. Namensgebend ist der Golf von Volkswagen: Er stellt das Markenprodukt dar, während die Konkurrenzprodukte von Ford und Opel als minderwertig betrachtet werden.« (de.wikipedia.org/wiki/Generation_Golf)

– trotz der Kommentierung – in der Inszenierung eine Referenz. Es bleibt unklar, an wen sich die Botschaft richtet. An dieser Stelle irritiert die Verbindung zwischen dem (Prestige-)Objekt und der politisch motivierten Botschaft umso mehr, weil letztere äußerst plakativ bleibt. Bild und Kommentar wirken viel zu konstruiert, als dass sie hier überzeugen könnten.

In einem anderen Beispiel, der von *World Vision* im Frühjahr 1999 gestarteten und gemeinsam mit der Werbeagentur *Springer & Jacoby* konzipierten Kampagne *HUNGER*, wurden zwei bekannte Fotografen, Michel Comte und Kai-Uwe Gundlach, für ein Projekt gewonnen, das zur humanitären Hilfe für besonders vom Hunger betroffene Länder wirbt. Die Kampagne wurde mit Zeitschriftenanzeigen²⁷ und über Citylight-Plakate im öffentlichen Raum beworben. Als Auftraggeber hat *World Vision* sich mit diesem Thema ein ungewohntes Auftreten gegeben. Während sich das visuelle Erscheinungsbild der Organisation bis zum Zeitpunkt der Kampagne eher durch eine konservative Bildsprache auszeichnet (vgl. Beilage der Wochenzeitung *DIE ZEIT*²⁸), wurden hier abweichende Darstellungskonzepte gewählt.

Die Auswahl professioneller Models sowie die ungewohnte Inszenierung und Platzierung der Fotografie im Außenraum ähnelten jetzt dem Segment der Modefotografie. Statt wie zuvor afrikanische Kinder in ihrem unmittelbaren sozialen Umfeld zu porträtieren (ein geläufiges Bildmotiv karikativer Organisationen), wurden in der *HUNGER*-Kampagne zwei Porträts junger Frauen präsentiert. Die Aufnahme von Gundlach zeigt eine schwarze Frau in einer Haltung, in der sie aufgestützt und kriechend, den Blick zum Boden gerichtet und auf beide Handflächen gestützt, sich aus dem Bild herauszubewegen scheint.

27 Die Anzeige wurde in deutschen Zeitschriften und Zeitungen wie *Der Spiegel*, *Die Woche*, *Max*, *FAZ*, *Amica* und *Vogue* geschaltet. In der Selbstdarstellung der Organisation wurde wiederholt betont, dass sowohl die engagierten Models wie auch die Fotografen auf ein Honorar verzichten, um das Projekt zu fördern.

28 Die Beilagen zeigen unterschiedliche Porträts afrikanischer Kinder mit Kommentaren wie: »Warum werde ich nie satt?«, vgl. *DIE ZEIT*, vom 05.09.2002.



Abbildung 2: World Vision (o. T.)



Abbildung 3: World Vision, HUNGER-Kampagne 1999; Fotograf: Kai-Uwe Gundlach

Abgewendet vom Betrachter und von der Seite dargestellt, verweigert sie sich nicht nur dessen Blick, sondern wendet sich darüber hinaus auch körperlich von ihm ab. Die Frau ist sehr schlank und trägt ein bunt ge-

mustertes, sich von ihrer dunklen Haut deutlich abhebendes Tuch, das sie als Rock um die Hüften gewickelt hat, sowie ein zerrissenes, ärmelloses T-Shirt in gleichfalls leuchtenden Farben. Ihre Haare wirken strähnig und umrahmen ihr Gesicht. Ihre glänzende Haut, in Verbindung mit der kriechenden Bewegung, verstärkt einen Ausdruck körperlicher Erschöpfung. Auf der freien Fläche neben ihr ist ein weißer Schriftzug mit dem Wort: *HUNGER* angebracht. Sehr viel kleiner, und nicht unbedingt auf den ersten Blick zu erkennen, ist eine zweite Schriftzeile in der gleichen Typographie. Sobald diese lesbar wird, erhält die Anzeige eine zutiefst verunsichernde Wirkung. Anstelle der erwarteten Nennung internationaler Modemetropolen – wie New York, London, Paris oder Mailand – werden afrikanische Städte sowie eine indische Stadt angeführt, die geographisch nur aus den Katastrophenmeldungen vertraut erscheinen: *Addis Abeba, Calcutta, Khartoum*. Die Strategie der Mimikry gibt den Bildverhältnissen eine neue Bedeutung; Bildcode und Sprachcode laufen gegeneinander und geben, in ihrer wechselseitigen Kollision, der Fotografie eine andere Sichtbarkeit. Insbesondere die Präsentation des Bildes im Kontext von angrenzenden Modeanzeigen, die mit einem vergleichbaren formalen Bildaufbau arbeiten, erschwert eine Zuordnung.²⁹ Die Anzeige wurde vor allem wegen der gewählten Darstellung und des Blickverhältnisses kritisiert.³⁰ Die zerzausten Haare und die dunkle Haut in Verbindung mit der kriechenden Pose legen eine exotistische Lesweise nahe, die Kleidung in ihrer Betonung des Körpers verstärkt diesen Blick. Bei dem Model handelt es sich um die Läuferin Debra Shaw, die hier eine Haltung einnimmt, die einerseits als herabwürdigend bezeichnet werden kann, die andererseits aber auch geeignet ist, die Porträtierte als Sportlerin zu identifizieren. Ein doppelter Code also, der sich aber nur über ein Wissen zu erkennen gibt, das den Betrachter/-inne/-n vorenthalten bleibt. Für sie liegt die Ambivalenz der Aufnahme allein in der Spannung, die mit der ›Szene‹ und dem sie bezeichnenden Schriftzug erzeugt wird.

Ganz anders in Aufbau und Komposition präsentiert sich das erste Anzeigenmotiv der gleichen Kampagne: Eine Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine gleichfalls junge schwarze Frau, aufrecht stehend und den Kopf leicht gesenkt, wenn auch den Blick zur Kamera verweigernd.

29 Am rechten Seitenrand, in der gleichen Typographie wie die Städtenamen, stehen der Name des Models, des Fotografen und das Spendenkonto von *World Vision*.

30 Die Presseberichterstattung zur Kampagne wurde von *World Vision* selbst auf der eigenen Internetseite dokumentiert (z.B. Rezensionen der *Berliner Morgenpost*, der *Wirtschaftswoche* u.a.). Diese Seiten sind datiert mit Oktober/November 2002 und inzwischen im Netz nicht mehr verfügbar.



Abbildung 4: World Vision, HUNGER-Kampagne 1999; Fotograf: Michel Comte

Die aufrechte Haltung der Dargestellten betont ihre sehr schlanke Figur. Der gesamte Körper ist in eine Woldecke eingewickelt, so dass nur das Gesicht und die Hände zu erkennen sind. Diese bilden in der Mitte der Fotografie in ihrer Verschränkung ein eigenes Zentrum. Eine Haltung,

die die Unsicherheit zum Ausdruck bringt, mit der Blick und Gestik zu korrespondieren scheinen. Als klassische Studioaufnahme bildet eine schwarze Fläche im Hintergrund den einzigen, markanten Kontrast zur Porträtierten. Auch hier verbirgt sich hinter der Darstellerin ein Model, dessen Gesicht vom Blitzlicht der Kamera so angestrahlt wird, dass sich auf ihm ein Spiel von Licht- und Schattenreflexen abzeichnet. In der Aufnahme von Comte dominiert somit eine völlig andere Pose, mit einer stark zurückgenommenen Gestik. Diese betont jedoch in ihrer Ästhetik mehr die Anmut als die Armut der Dargestellten – und dies gerade in Kombination mit einem gegenüber der Kamera gesenkten Blick. Ein merkwürdiges Changieren zwischen Bedeutungen bestimmt auch hier die fotografische Bildsprache.

Beide Aufnahmen wurden auf Doppelseiten in Magazinen und über Leuchtkästen im öffentlichen Raum präsentiert, in einer Anordnung, bei der Fotografie und Schriftzug in direkter Korrespondenz standen. In Magazinen, wo sie Seite an Seite mit Anzeigen von *Prada*, *Gucci* und *Hilfinger* erschienen, drängt sich Betrachter/-inne/-n hingegen eine Verbindung zu den exklusiven Designerlabeln auf. Erst auf den zweiten Blick wird erkennbar, worum es der Kampagne durch die Wahl dieses Settings ging und wie strategisch die Aufnahmen platziert waren. Der Konsum von Luxus einerseits und das bloße Überleben andererseits stehen sozial wie symbolisch in einem harten Kontrast zueinander. Die Kritik dieser Verhältnisse, die sich hinter der perfekten Inszenierung der Kampagne verbirgt, führt zu der Frage nach den Konsumverhältnissen und wendet sich an die Betrachter/-innen der Fotografien.

Bildübersetzung und kulturelle Identität

Mit der Typographie *Hunger* wird kein Label vertreten und auch kein Produkt angeboten. In dem beschriebenen Kontext adaptiert die Anzeige die Präsentation und Bildsprache der Modefotografie. »Parasitär« im Verständnis von Barthes wird hier ein Repräsentationsraum neu besetzt. Die Fotografie macht auf eine Krisensituation aufmerksam, die politische und ökonomische Ursachen hat. Die Kampagne bietet eine Folie für Projektionen, die allerdings auf eine ästhetische Übersetzung und performative Inszenierung angewiesen sind. Erst mit der Verschiebung ihrer Lesbarkeit ergibt sich ein anderer Bildcode: Die Grenze, die zuvor afrikanische Katastrophengebiete und kulturelle Wohlstandszonen geographisch und politisch trennte, wird visuell infrage gestellt. *World Vision* begründete seine Kampagne mit dem Bekenntnis, dass man »weg vom klassischen

Mitleidsmotiv« wollte.³¹ Meine Kritik gilt der Geste des Repräsentierens, mit der kulturelle Identität zu einer Marketingstrategie umgeformt wird, welche dem ethnisch fremd markierten Körper eine *exponierte Sichtbarkeit* zuweist. Der zudem weibliche Körper wird über die Wahl der Posen³² in ein Blickverhältnis eingeschrieben, das einen Exotismus des Blicks erst herstellt.

Es wäre somit zu fragen, welche Impulse von diesen Repräsentationen ausgehen und welches kritische Potential sie besitzen. Mit den Kampagnen sollte gezeigt werden, wie Fotografien Impulse vermitteln können, die Betrachter/-innen in die Erfahrung von Fremdheit einbinden. Hierbei wird die Fotografie als ein Medium definiert, das erst über seine Verräumlichung und Inszenierung mit bestimmten Bedeutungen verbunden wird. Bleibt eine Darstellung ambivalent, indem sie »zwischen« widersprüchlichen – oder nicht zu vereinbarenden – Bedeutungen situiert wird, ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten der Rezeption. In der Werbung ist dies vor allem dann zu beobachten, wenn an ein Wissen appelliert werden soll, das vorausgesetzt werden kann, auf das sich aber nicht unmittelbar bezogen wird.

In seinen Ausführungen zur Bildung von Stereotypen beschreibt Bhabha die Wahrnehmung des Fremden über das Muster des *stereotype-as-suture*.³³ Diese Charakterisierung eines Sehens, das die Stereotypisierung des Fremden mit einer Schaulust verbindet, steht für einen Blick, der eine oberflächliche Identifikation über das Bild ermöglicht. Die Haut, so Bhabha weiter, zentriert den Blick des Betrachters auf den Körper, dem daher eine besondere Präsenz zukommt: »Die Hautfarbe als der für das Stereotyp entscheidende Signifikant kultureller und ethnischer Differenz ist der sichtbarste aller Fetische, wird in einer ganzen Skala kultureller, politischer und historischer Diskurse als »allgemeines Wissen« anerkannt.«³⁴

Es geht demnach um das Erfinden einer kritischen Bildsprache, in der eine Repräsentation des Fremden möglich wird, ohne ihn zu exponieren bzw. in seiner Differenz zu inszenieren. Konkret bedeutet dies, nach Strategien im Umgang mit Bildern zu suchen, die es ermöglichen, Fremdheit nicht als ein Konzept der Abgrenzung, sondern als eines der

31 Vgl. Andrea Späth: »World Vision. Karitatives Engagement von Springer & Jacoby und den Fotografen ermöglichten eine ausgezeichnete Kampagne«, in: Phototechnik International, September/Oktober, 5 (2000), S. 79.

32 Vgl. die Ausführungen von Craig Owens: »Posing«, in: Scott Bryson u.a. (Hg.): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1992, S. 201-217.

33 H. Bhabha: *Die Frage des Anderen*, S. 118.

34 Ebd.

›begrenzten Identifikation‹ und Anerkennung zu definieren. Bhabha bringt dies folgendermaßen zum Ausdruck: »Die Frage der kulturellen Differenz konfrontiert uns mit einer Verteilung von Kenntnissen oder Praktiken, die nebeneinander existieren; abseits bedeutet hier eine Form von sozialem Widerspruch oder Antagonismus, die verhandelt werden muss und die nicht einfach aufgehoben werden darf.«³⁵

In den Anzeigen der *HUNGER*-Kampagne bleibt es bei einer formalen Dekonstruktion der Darstellung. Eine kritische Alternative zum Stereotyp der Unterlegenheit (schwarzer, weiblicher Armut) wird hingegen nicht präsentiert. Auch die Kampagne *Generation Golf*, mit ihrer Wahl von Zitat und Porträt, bleibt zunächst widersprüchlich, der Kommentar unvermittelt plakativ. Die fotografische Pose in ihrer Vorstellung des Körpers als Bild verstärkt und ästhetisiert eine *Szene*, die mit der Wahl von Ausschnitt, Bildhintergrund und Lichteffekten perfektioniert wird. Gerade der posierende Körper bietet sich dem Blick des Betrachters in idealisierter Weise an und beide Kampagnen spielen mit der Pose als rhetorischer Figur. In der Verbindung von Geschlecht und Ethnizität erhält der Körper der Models schließlich ein zusätzliches Gewicht. Soziale und kulturelle Identität wird in der Ikonographie, die den Körper als doppelt unterlegen inszeniert, in das Zentrum der Fotografie gerückt. Diese Sichtbarkeit des Körpers – als Bild einer doppelten Differenz – stellt, so die Kritik, jedoch nur eine weitere Form der Fremdkonstruktion dar.

Bilder, die in ihrer Darstellung von kultureller Differenz das gesellschaftliche Bildrepertoire hingegen kritisieren oder erweitern können, müssten sich von einer vereinnahmenden Darstellung lösen – oder alternative Bildkonzepte entwickeln, die mit der Ambivalenz produktiv umgehen. In der *HUNGER*-Kampagne geschieht dies auch zunächst, aber der kritische Impuls wird in der Wahl der Posen und des Blickverhältnisses aufgehoben. In der Kampagne *Generation Golf*, die ihre ökonomische und politische Bedeutung mit dem Logo des Konzerns bereits offenlegt, geht es um eine Sichtbarkeit des Fremden, die zwar verunsichert, deren kritischer Impuls aber gleichfalls ausbleibt, weil Kommentar und Fotografie keinen Zusammenhang herzustellen vermögen. Kulturelle Identität wird viel zu absichtsvoll ›in Szene gesetzt‹ und wirkt daher unglaubwürdig.

Wo aber letztlich die Politik der Repräsentation von der Ökonomie der Waren auf die Ökonomie der Körper und Subjekte übertragen wird,

35 Homi K. Bhabha: »DissemiNation. Zeit, narrative Geschichte und die Ränder der modernen Nation«, in: ders.: Die Verortung der Kultur, S. 241.

ändern sich notwendigerweise auch die Codes, mit denen Sichtbarkeit erzeugt wird. Wie kritisch eine solche Performanz von Sichtbarkeit(en) ist, hängt entschieden von der jeweiligen Strategie ab. Die mit den Bildkampagnen herausgestellte Vereinnahmung politischer Inhalte für bestimmte Interessen birgt Risiken, wie ich sie am Beispiel der Identitätskonstruktion ausgeführt habe. Die Präsenz minoritärer Identitäten, denen Deleuze die Macht zu Veränderungen zuspricht, wird nicht allein über ihre Sichtbarkeit erreicht. Im Gegenteil läuft eine *inszenierte* Sichtbarkeit Gefahr, Fremdkonstruktionen, die versuchen, diese Differenz den eigenen kulturellen Vorstellungen anzugleichen, erst zu bedienen.

Literatur

- Barthes, Roland: »Die Fotografie als Botschaft«, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 11-27.
- Bhabha, Homi K.: »The Third Space« (Interview with Homi Bhabha), in: Jonathan Rutherford (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.
- Bhabha, Homi K.: »Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus«, in: ders.: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 97-124.
- Bhabha, Homi K.: »DissemiNation. Zeit, narrative Geschichte und die Ränder der modernen Nation«, in: ders.: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 207-253.
- Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Deleuze, Gilles: »Philosophie und Minorität«, in: Joseph Vogel (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 205-206.
- Fabian, Johannes: »Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben«, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 336-361.
- Foucault, Michel: »Der Panoptismus«, in: ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 251-292.
- Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften Bd. 2, Hamburg: Argument Verlag 1994.
- Hall, Stuart: »The Spectacle of the ›Other‹«, in: ders. (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, The Open

- University, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 1997, S. 223-279.
- Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partialen Perspektive«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, S. 73-97.
- Hetherington, Kevin: Expressions of Identity. Space, Performance, Politics, London: Lawrence & Wishart 1998.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Generation_Golf
- Illies, Florian: Generation Golf. Eine Inspektion, Berlin: Rowohlt 2000.
- Massey, Doreen: »Imagining globalisation: power-geometries of time-space«, in: dies.: Power-Geometries and the Politics of Space-Time, Hettner-Lecture 1998, Heidelberg: Department of Geography 1999, S. 9-23.
- de Mooij, Marieke: Global Marketing and Advertising. Understanding Cultural Paradoxes, (2. Auflage), London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 2005.
- Owens, Craig: »Posing«, in: Scott Bryson u.a. (Hg.): Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1992, S. 201-217.
- Rogoff, Irit: »»Other's Others« – »Die Anderen des Anderen«, in: Michael Wetzels/Herta Wolf (Hg.): Der Entzug der Bilder – Visuelle Realitäten, München: Fink Verlag 1994, S. 355-370.
- Said, Edward W.: Orientalism, New York: Vintage Books [1979] 1994.
- Späth, Andrea: »World Vision. Karitatives Engagement von Springer & Jacoby und den Fotografen ermöglichten eine ausgezeichnete Kampagne«, in: Phototechnik International, September/Oktober, 5 (2000), S. 78-80.
- Taylor, Charles: Das Unbehagen der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Taylor, Charles: »Die Politik der Anerkennung«, in: Amy Gutmann (Hg.): Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Mit Kommentaren von Amy Gutmann, Steven C. Rockefeller, Michael Walzer, Susan Wolf. Mit einem Beitrag von Jürgen Habermas, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1997.

MIT-, GEGEN- ODER ÜBERLAUFENDE BILDER? PROZESSE DER TRANSKULTURATION INNERHALB DER KOREANISCHEN MALEREI

BIRGIT MERSMANN

Die kulturpolitische Kolonialisierung Koreas durch Japan ist für den Diskurs über Hybridität, wie ihn die postkoloniale Kulturtheorie führt, ein besonders lohnendes Untersuchungsfeld. Denn zur dualen Machtkonstellation zwischen kolonialer und kolonialisierter, japanischer und koreanischer Kultur gesellte sich von Anfang an eine dritte Kultur hinzu, die westliche, die zwischen den beiden unmittelbar beteiligten Kulturen beständig oszillierte – und damit das stetige Gleiten vollzog, das der Kolonialisierung als einem Prozess der Hybridisierung notwendig eingeschrieben ist.¹

Im Jahre 1910 hatte Japan Korea annektiert und dazu gezwungen, sich gegenüber dem Westen zu öffnen, eine Öffnung, die in einer unheiligen Allianz Modernisierung mit Kolonialisierung gleichsetzte und daher als folgenschwerer Identitätsbruch erfahren wurde.² Die innere und äußere Verfasstheit der koreanischen Moderne resultiert aus dem Widerspruch, dass Korea die westliche Kultur ausschließlich japanisch vermittelt und überformt kennen lernte. Vermutlich ist es dieser spezifischen historischen Situation geschuldet, dass Korea, eine bis dahin völlig isolierte Nation, die westliche Kultur relativ leicht und widerstandslos rezi-

1 Der Begriff des permanenten Ent-/Gleitens (*slippage*) wurde von Homi Bhabha in die postkoloniale Theorie eingebracht. In Abgrenzung zu Edward Said, der von einer binären oppositionellen Machtstruktur zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten ausgeht, hat Bhabha die Struktur der Ambivalenz im kolonialen Diskurs aufgezeigt. Seiner Ansicht nach handelt es sich beim kolonialen Stereotyp um eine »widersprüchliche Form der Repräsentation, die ängstlich und assertorisch zugleich ist«, Homi Bhabha: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg 2000, S. 103. Koloniale Identitäten seien immer »als im Fluss«, als zwischen der Identität der Kolonisierten und derjenigen der Kolonisatoren gleitend zu begreifen.

2 Die Kolonialzeit dauerte von 1910 bis 1945.

pierte, dass es aber in Nachbeben umso heftiger gegen die oktroyierte Kultur revoltierte, indem es die eigene Nation und Kultur in Relation zu und in Abgrenzung von Japan und dem Westen zu reanimieren und neu zu bestimmen suchte. Es kam zu zwei kulturellen Eroberungsschüben, die man in historischer Perspektive als ›kolonial‹ und ›postkolonial‹ periodisieren könnte: Auf die imperiale japanische Eroberung der koreanischen Kultur folgte die nach Unabhängigkeit strebende Rückeroberung der koreanischen Kultur durch die Koreaner selbst, die bezeichnenderweise über zwei ›Vermittlungskulturen‹ als ›dritte‹ Verbindungsräume³ gesteuert war: die westeuropäische Kultur und Technik als Modernisierungsfaktor auf der einen Seite sowie die ost-/asiatische Kultur als transnationale Gemeinschaftskultur auf der anderen Seite.

Wie haben sich diese komplexen kulturellen Umbauprozesse, die ich mit Pratt als Transkulturationen bezeichnen möchte,⁴ auf den Bereich der bildenden Kunst ausgewirkt und insbesondere die koreanische Malerei transformiert? Die Beantwortung dieser Frage stellt in methodischer wie kunstwissenschaftlicher Hinsicht Neuland dar. Zwar gibt es einige ertragreiche Abhandlungen über die koreanische Kunst während der Kolonialzeit und die Entwicklung derselben seit dem Koreakrieg,⁵ jedoch sind darin die bildkulturellen Transformationen, wie sie sich aus der vielschichtigen Überlagerung und Durchdringung der beteiligten Bildkultu-

-
- 3 Homi Bhabha hat den Überlappungsraum zwischen ungleichzeitigen und inkommensurablen Kulturen als dritten Raum (*third space*) definiert. Vgl. »The Third Space« (Interview with Homi Bhabha), in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.
 - 4 Der Begriff der Transkulturation wurde bereits in den 1940er Jahren von dem kubanischen Soziologen Fernando Ortiz geprägt. Mit ihm sollte das Konzept der Akkulturation und Dekulturation durch ein reziprokes Kulturtransfermodell ersetzt werden. 1992 hat Mary Louise Pratt das Konzept der Transkulturation in die postkoloniale Literaturtheorie eingebracht (*Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge 1992). Sie bezieht den Begriff auf zumeist asymmetrisch verlaufende Prozesse der Begegnung, Kollision und Auseinandersetzung zwischen disparaten Kulturen, die sich innerhalb von Kontaktzonen als sozialen Räumen abspielen und häufig, wie im Kolonialismus, durch Herrschaft- bzw. Unterordnungsverhältnisse gekennzeichnet sind. In eben dieser Definition möchte ich den Begriff der Transkulturation für Übertragungsprozesse zwischen unterschiedlichen Bildkulturen produktiv machen.
 - 5 Vgl. Jae-Ryung Roe: *Contemporary Korean Art*, St. Leonhards: Craftsman House 2001; Youngna Kim: *Tradition, Modernity, and Identity. Modern and Contemporary Art in Korea*, Seoul: Hollym 2005; dies.: *20th Century Korean Art*, London: Laurence King 2005.

ren ergeben, nur am Rande ein Thema. Und dies, obwohl die koreanischen Autoren dieser Bücher über moderne und zeitgenössische koreanische Kunst grundsätzlich für Phänomene des Transkulturellen hätten sensibilisiert sein können, denn sie wurden in der Regel in Europa oder den USA als Kunsthistoriker ausgebildet oder haben in Korea westliche Kunstgeschichte studiert – bereits dies ein Resultat der Verwestlichung, deren Implementierung mit der japanischen Kolonialisierung Koreas begann. Dass die Analysen meist in einer Erörterung der wechselseitigen Beziehungs- und Einflussgeschichte stecken bleiben, ohne Formationen kultureller Vermischung auf bildkünstlerischer Ebene in Betracht zu ziehen, stellt ein enormes Defizit dar und ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass es, nach Jahrhunderten der Fremdherrschaft in Korea, zuallererst und vordringlich um eine (verspätete, da in der Kolonial- und Postkolonialgeschichte wiederholt unterdrückte) nationale koreanische Kunstgeschichtsschreibung ging.

Indes tun sich auf der Seite des methodisch-theoretischen Zugriffs gleichermaßen Lücken auf. So umstritten der Begriff des Postkolonialen nach wie vor ist, es kann den sogenannten Postkolonialen Studien nicht hoch genug angerechnet werden, dass sie sich mit den schwer zu fassenden Prozessen und Formationen kultureller Verschiebung, Überblendung und Durchmischung auseinandersetzen und diese unter Termini wie Hybridität, Kreolisierung, Bastardisierung, Melange, Transkulturation, Transdifferenz und Interkultur zu konzeptualisieren suchen.⁶ Nichtsdestotrotz muss konstatiert werden, dass die postkolonialen Studien zahlreiche blinde Flecken aufweisen, die sowohl den Bild- und Kunstbereich als auch bestimmte geopolitische Regionen des (Post-)Kolonialismus betreffen. Da die postkolonialen Studien aus den Commonwealth Literary Studies hervorgegangen sind, mag die nach wie vor starke Fokussierung auf die Literatur in den ehemaligen Territorien des britischen Empire nicht weiter verwundern und erklärt dies auch die gewisse Einseitigkeit der kulturtheoretischen und methodologischen Ansätze. Seit einigen

6 Diese Aufzählung orientiert sich an Kien Nghi Ha: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, Bielefeld: transcript 2005, S. 13f. Dort heißt es: »Neben ›Hybridität‹ (Bhabha 2000) werden gegenwärtig auch Alternativtermini wie ›Kreolisierung‹ (Hannerz 1987), ›Bastardisierung‹ (Rushdie 1992), ›Melange‹ (Nederveen Pieterse 2004), ›Transkulturation‹ (Pratt 1992), ›Transdifferenz‹ (Lösch 2004) und ›Interkultur‹ (Auerheimer 2003) theoretisiert, um die Arbeitsweise und Entstehung von Kulturpraktiken sowie mögliche Reibungsflächen und Überlappungen im Prozess ihrer ethnisch-religiösen Differenzierung zu verstehen.«

Jahren zeichnen sich immerhin verstärkt Bestrebungen ab, den postkolonialen Diskurs aus seiner literaturwissenschaftlichen, anglozentrischen Verankerung herauszulösen und ihn für die Kunstgeschichte wie auch für die Studien zur visuellen Kultur fruchtbar zu machen.⁷ So gut wie ausgeblendet wurde bisher Ostasien, es tauchte auf der Landkarte der postkolonialen Studien – im Gegensatz zu Südasien – nur marginal auf und lässt damit die Begrenztheit der postkolonialen Studien im Hinblick auf ihre geopolitische Reichweite offen zutage treten.⁸ Dabei könnte und sollte die ostasiatische Situation für die postkolonialen Studien, insbesondere deren theoretische und methodologische Verstehenshorizonte, von besonderem Interesse sein. Denn, wie bereits beschrieben, fand hier eine Kolonialisierung innerhalb desselben (ostasiatischen) Kulturraums unter Nachbarstaaten statt und wurde die westliche Kultur als dritter Kulturraum der Vermittlung zur Durchsetzung der japanischen Kolonialisierungsansprüche instrumentalisiert. Hinzu kommt, dass Korea nach der Befreiung von der japanischen Kolonialmacht und im Anschluss an den Koreakrieg eine Art Neo-Kolonialismus erlebte: die militärisch-politische Abhängigkeit von den machtvoll in Südkorea präsenten USA, aufgrund derer die koreanische Gesellschaft und Kultur von einer neuen, zweiten Verwestlichungswelle als Modernisierungsschub erfasst wurde; dieser kollidierte einerseits mit der japanisch oktroyierten, kolonial motivierten Okzidentalisation und verschmolz andererseits mit ihr zu einem neuen postkolonialen West-Ost-Hybrid.

Diese komplexen geopolitischen Verflechtungen und historischen Überlagerungen im Bildkunstbereich aufzuspüren und theoretisch fassbar zu machen, ist ein schwieriges Unterfangen. Vor allem deshalb, weil eine grundlegende Paradoxie, die in ihrem Schlepptau eine Differenz in kulturzeitlichem wie kulturräumlichen Sinne mit sich führt, besteht. Diese

7 Vgl. Peter Weibel/Slavoj Žižek: *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, Wien: Passagen 2000; Jutta Held/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Kunst und Politik* 4/2000, Schwerpunkt: Postkolonialismus, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch; Okwui Enwezor: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen Form*, München: Fink 2002; Okwui Enwezor, Carlos Basualdo/Ute M. Bauer (Hg.): *Creolité and Creolization*, Stuttgart: Hatje Cantz 2003; Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Weißer Blick. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg: Jonas 2005.

8 Ostasien, so mag man spekulieren, liegt nicht weiter im Blickfeld, weil es bis auf wenige historische Ausnahmestände, die zu kurz und weltpolitisch zu unbedeutend waren, als dass sie ihre Spuren im Diskurs hinterlassen hätten, keine klassisch-westliche Kolonialsituation aufweist, die auf dem Oppositionsverhältnis Okzident vis-à-vis Nicht-Okzident fußt.

ist nicht aus der Welt zu schaffen, sondern gehört zur Bedingtheit der Diskursituation. So gilt es, sich wiederholt bewusst zu machen, dass ›bildende Kunst‹, insbesondere der Begriff der Kunst, eine abendländische Erfindung der europäischen Neuzeit ist. Auch die auf ihm basierende und mit ihm operierende Kunstgeschichte stellt eine westliche Wissenschaftsdisziplin dar. Bis zur Berührung mit der westlichen Kunst existierte in Ostasien weder der Begriff der ›bildenden Kunst‹ noch Kunstgeschichte als theoretischer Fachdiskurs. Der Begriff *bijutsu*, der sich an die französische Begriffsprägung ›beaux arts‹ anlehnt,⁹ wurde in Japan kurz nach der Meiji-Restaurationsepoche geprägt. Seine Neuschöpfung verdankt sich der Übersetzung eines Buches über deutsche Kunst und deutsches Kunsthandwerk ins Japanische (1873). *Misul* wiederum ist eine begriffliche Übertragung des japanischen Ausdrucks *bijutsu* ins Koreanische. Das Wort taucht erstmals 1911 in der Bezeichnung *Sohwamisul-hoe* (Name einer koreanischen Künstlervereinigung) auf, die sich aus *sohwa* = westliche Malerei und *misul* = bildende Kunst zusammensetzt. Bereits hier findet sich die symptomatische Gleichsetzung von bildender mit westlicher Kunst. Schrittweise wurde die Bedeutung von *bijutsu* und *misul* dann von den schönen Künsten auch auf den Unterricht in westlicher Malerei und Skulptur, auf Kunstakademien und alle weiteren Institutionen ausgeweitet, die im Westen mit der Fundierung der bildenden Kunst entstanden waren, so z.B. Museen, Galerien und Ausstellungen. Vor der von Japan eingeleiteten Verwestlichung existierten in Ostasien nur Einzelbegriffe für bestimmte Bildtraditionen bzw. Bildtechniken wie die Kalligraphie und Tuschemalerei, jedoch kein Sammelbegriff, der die verschiedenen Bereiche bildnerischer Produktion von der Malerei, Skulptur und Grafik bis hin zum Kunsthandwerk subsumiert hätte. Auch spezifische Institutionen der öffentlichen Zurschaustellung, Vermarktung und Theoriebildung von Kunst bestanden nicht.

Aufgrund dieses Fehlens empfanden es die Japaner beispielsweise in der ersten Phase ihrer Begegnung mit westeuropäischer Kunst der Moderne und Avantgarde als angemessen, diese in einem shintoistischen Tempel zu präsentieren. Darüber hinaus lässt sich ein starkes West(europa)-Ost(asien)-Gefälle zwischen einem theorie- und praxisorientierten Zugang konstatieren. Zwar gibt es in China, Japan und Korea eine lange Tradition der Malertraktate, jedoch sind diese vorwiegend auf malpraktische, technische Fragen fokussiert. Ein kunsttheoretischer und kunstwissenschaftlicher Diskurs, wie er sich im Westen mit der Renaissance herausgebildet hat, wurde traditionell nicht geführt und tritt erst mit der

9 Vgl. Noiraki Kitazawa: »Establishment of the Conception of ›Bijutsu‹ and Rearrangement of Realism in Japan«, in: Art History Forum, Vol. 2, Seoul 1995, S. 43-78.

Einführung des westlichen Kunstbegriffs und Kunstgeschichtsverständnisses in Ostasien in Erscheinung. Für die Analyse bedeutet dies, dass man den ostasiatischen Bildphänomenen als Kunsthistoriker, unabhängig, ob westlicher oder ostasiatischer Provenienz, immer schon einen westlichen Kunstdiskurs aufpropft. Die Situation wird noch dadurch verkompliziert, dass dieser Diskurs, der aufgrund seiner Konstellation bereits als Hybriddiskurs definiert ist, selbstreferentiell operiert. Denn sein Gegenstand sind eben jene Prozesse der Transkulturation, die zur Hybridisierung zwischen ostasiatischer Bildtradition und westlicher Bildkunst geführt haben.

Fast zeitgleich mit der postkolonialen Kulturtheorie, in deren Zentrum von Anfang an die Frage nach dem kulturell Hybriden stand, tritt die Bildwissenschaft auf den Plan, die sich aus der (historischen) Umklammerung der Kunstwissenschaft zu lösen und jenseits von ihr zu etablieren sucht. Möglicherweise kann dies als Reaktion auf eine verunsicherte, durch Export und Expatriierung an ihre eigenen Grenzen gestoßene ›westliche‹ Kunstgeschichte interpretiert werden. Vielleicht ist es die Infragestellung ihrer eigen(tlich)en Legitimation, die schleichende Untergrabung des Kunstsystems¹⁰ durch den Kontakt mit anderen bildlichen Repräsentationssystemen, die als Gegenreaktion und Kompensationsstrategie eine notorische, neokolonial anmutende Überbehauptung provoziert. Der Siegeszug der westlichen (Medien-)Kunst, ihrer Kunstförderinstrumente und Kunstvermarktungsinstitutionen scheint in ganz Asien unaufhaltsam zu sein. Dies bestätigen die unzähligen Neugründungen von Museen und Galerien für zeitgenössische Kunst sowie die Initiierung von Biennalen und Kunstfestivals. Hinzu kommt, dass sich die größten Sammlungen zeitgenössischer ostasiatischer Kunst im Besitz westlicher Kunstsammler und Unternehmer befinden. Dies gilt vor allem für die chinesische Gegenwartskunst, die an sich bereits ein Produkt der Verwestlichung ist. Da sich die Kunst- und Medienformate inzwischen stark angeglichen haben, scheinen der westlichen Vereinnahmung ostasiatischer Kunst – zumindest was die Erwartungshaltung gegenüber der Kunst anbelangt – kaum noch bildkulturelle Grenzen gesetzt zu sein.

Vor dem Horizont dieser augenscheinlichen, kunsthegemonialen Verwestlichungstendenz gilt es jedoch im Gegenzug die Frage aufzuwerfen, wie westlich eigentlich die westliche Kunst ist – die meist blockartig, und zwar sowohl im Westen selbst als auch in der ostasiatischen Wahrnehmung, als unveränderliche historische Konstante und kulturstereoty-

10 Zur westeuropäischen Geschichte der Entwicklung vom Bild zur Kunst und zur Kunstgeschichte der Autopoesis, vgl. Beat Wyss: Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Walther König 2006.

pes Paradigma aufgerufen und instrumentalisiert wird. So ist diese Frage wiederholt gestellt und darauf hingewiesen worden, dass insbesondere die moderne abstrakte Kunst ›westlicher‹ Provenienz ihre Entstehung der Inkorporation nicht westlicher, außereuropäischer Artefakte und Bildvorstellungen aus Afrika, Asien und Ozeanien verdankt. Bemerkenswerterweise sind es diese De-Okkzidentalierungs- als De-Europäisierungstendenzen innerhalb der als westlich kategorisierten modernen Kunst, die diese für nicht westliche Bildkulturen anschlussfähig machen.

Ostasiatische Bildkünstler, Maler wie Grafiker, haben im Expressionismus etwas von ihrer eigenen Bildkultur wiedererkannt, sie haben darin das Asiatische aufgespürt, so dass ihnen die ›westliche‹ moderne Kunst nicht abstoßend fremd, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar vertraut erschien. Dies spricht für die These, dass die moderne Kunst westlicher Provenienz als Hybrid gezeugt wurde und gerade aufgrund dieser Konstitution in der Lage war, Bildprozesse der Transkulturation von globalem Ausmaß wie eben die Verwestlichung der ostasiatischen Bildkultur, ihre öffentlichkeitswirksame Vermarktung als internationale Kunst zu bewirken.

Kolonialer Triumph des Transkulturellen

Da die Gattung der Malerei traditionell als Bindeglied und Brückenkopf zwischen Ost-/Asien und West-/Europa fungiert, wird sie – noch vor dem Einzug der ›neuen‹ Medienformen¹¹ – zum eigentlichen Experimentierfeld erster bildkultureller Umbauten. Diese finden an der Demarkationslinie zwischen zwei Malkulturen statt: der ostasiatischen Tuschemalerei auf der einen Seite, die in der Tradition des Literatentums steht, und der westlichen Tafelbild- bzw. Ölmalerei auf der anderen Seite, die sich in die Tradition einer Kunstgeschichte einfügt. Wie manifestieren sich diese Verschiebungen und Hybridisierungen nun konkret innerhalb der koreanischen Malerei? Wie werden Bildmedialität,¹² Kunstverständnis und

11 Gemeint ist hier die sogenannte Medienkunst mit ihren Formaten Performance, Installation, Fotografie, Film, Video, Internet etc.

12 Die Kollision zwischen westlicher und koreanischer Bildkultur ereignete sich vor allem als Zusammenprall unterschiedlicher Bildgestaltungstechniken, also als ein im Kern medialer Konflikt. Medialität soll hier sowohl auf das Trägermedium bezogen sein als auch kulturspezifische Praktiken umfassen, die für die Übertragung des (Vorstellungs-)Bildes ins Medium sorgen. Diese Definition rekurriert auf den bildanthropologischen Medienbegriff von Hans Belting, der aus einer Analogie zwischen Körper- und Bildwahrnehmung abgeleitet ist: »Die mediale Erfahrung, die wir an Bil-

Nationalkultur im komplexen, hegemonial aufgeladenen Spannungsfeld zwischen den Kräftevektoren Westen und Ost(asi)en, (Am-)Europa, Japan und Korea neu verhandelt?

Die koreanische ›westliche‹ Malerei (*Soyanghwa*)¹³ ist ein Kolonialisierungsprodukt. Ab 1910, dem Stichdatum der Annexion Koreas durch die Japaner, siedelten sich japanische Künstler in Korea an und eröffneten dort eigene Kunstakademien und Kunstschulen, um westliche Malerei zu unterrichten. Hierdurch angeregt gingen koreanische Künstler nach Japan, um dort westliche Malerei zu studieren. Die Berührung mit der westlichen Malerei, ihre schnelle Aufnahme und Verbreitung, ließen es notwendig erscheinen, die traditionelle Tuschemalerei als eigene Bildpraxis abzugrenzen. So wurde als Gegenbegriff zur westlichen Malerei der Ausdruck ›östliche Malerei‹ (*Tongyanghwa*) geprägt.¹⁴ Es kam also zu einer Parallelausprägung zweier getrennter Malkulturen. In Japan wurde eine ähnliche Unterscheidung vorgenommen zwischen ›westlicher Malerei‹ (*Yoga*) und ›japanischer Malerei‹ (*Nihonga*). Die *Bunten*-Ausstellung von 1907 differenzierte zwischen *Nihonga*, *Yoga* und Skulptur, was deutlich macht, dass es durch die Begegnung mit dem Westen zu einer Abgrenzung der unterschiedlichen Bildtraditionen und zu einer Neuordnung der Bildgattungen kam. Auffällig ist, dass in Japan das nationale Element betont wird, während in Korea, das damals unter japanischer Kolonialherrschaft stand, der umfassendere Begriff der östlichen bzw. ostasiatischen Malerei (*Tongyanghwa*) Verwendung findet. Mag diese koreanische Bezeichnung in ihrer oppositionellen Begrifflichkeit zur westlichen Malkultur auch identitätsstiftend klingen, sie ist es umso weniger, als es sich bei ihr um ein Ausweichmanöver, einen – im wörtlichen Sinne – ›Kunstgriff‹ der japanischen Kolonialherrscher handelt, der dazu diente, unter dem Deckmantel eigenkultureller Identitätsstiftung die Bildung einer nationalen koreanischen Malschule zu verhindern – und umgekehrt den japanischen Künstlern Zugang zum koreanischen Kunstmarkt zu verschaffen.

dern machen (die Erfahrung, dass Bilder ein Medium benutzen), ist in dem Bewusstsein begründet, dass wir unseren eigenen Körper als Medium benutzen, um innere Bilder zu erzeugen oder äußere Bilder zu empfangen [...] Die Medialität der Bilder ist ein Ausdruck unserer Körpererfahrung.« Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 29.

13 Koreanisch *Soyang* = Westen; *hwa* = Malerei.

14 Der Begriff *Tongyanghwa* taucht erstmals 1920 in einem Zeitungsartikel der Tageszeitung *Tonga-Ilbo* auf. Der Titel des von Byun-Young Ro verfassten Beitrags lautete »Zur Theorie von *Tongyanghwa*«.

Der Kulturbegriff des Westens war zur geopolitischen Eroberungsstrategie mutiert, er legitimierte den japanischen Vorstoß Richtung Westen, die angestrebte ›Westerweiterung‹. Die transnationale respektive östliche Definition wurde als kulturpolitische Strategie eingesetzt, um den japanischen Imperialismus rechtfertigen zu können. Hinter der Ostiasiation als Ausdruck transnationaler Bestrebungen verbarg sich ein japanischer Nationalismus, der jede Regung koreanisch-nationalen Widerstands im Keim zu ersticken suchte. Das Gleiche galt für die Instrumentalisierung der ›West‹-Kategorie als Modernisierungs- und Internationalisierungsfaktor; im Grunde diente der Westen in seiner Wahrnehmung als Ursprungsregion einer aufgeklärten und technophilen Moderne, als alternatives kulturelles Paradigma im geopolitischen Kräftefeld der Weltmächte und potentieller ›dritter Raum‹ den Japanern als Vorwand zur Durchsetzung der eigenen nationalen Interessen. Diese Wendung des Transnationalen ins Nationale spiegelt sich in den unterschiedlichen Bewertungen und Definitionen der westlichen Moderne und modernen Kunst in Japan wider. Während in der ersten Phase der Begegnung mit dem Westen, der Meiji-Ära (1868-1912), Modernisierung mit Europäisierung gleichgesetzt wurde, kam es in der zweiten Phase zu einer Japanisierung, die sich dadurch als Gegenbewegung konstituierte, dass sie sich die westliche moderne Kunst und ihre vielfältigen Strömungen bild- und machthunrig einverleibte, ihnen ihren japanischen Stempel aufdrückte. Es gibt wohl kaum eine europäische Avantgardebewegung – von den Impressionisten und Expressionisten über die Kubisten bis hin zu den Dadaisten und Surrealisten –, die nicht von den Japanern eigennützig vereinnahmt wurde. Alle westlichen Kunstrichtungen wurden in japanischer Aneignung durchgespielt (vgl. Abb. 1, Shimizu Toshi).

Dass die Bezeichnung ›japanische Ölmalerei‹ eine gewichtige Zäsur auf dem Weg zur Integration der ›fremden‹ westlichen Malkunst in die eigene Bildkultur darstellt, liegt angesichts der Tatsache, dass die Ölmalerei aus japanischer/ostasiatischer Perspektive als Domäne der westlichen Kunst wahrgenommen wurde, auf der Hand. Vor diesem Horizont wird auch verständlich, warum sich die koreanischen Künstler nach der Unabhängigkeit von Japan des Begriffs *Tongyanghwa* entledigten, ihn durch die mit Japan (und übrigens auch China) gleichziehende nationale Variante *Hangukhwa* (= koreanische Malerei) ersetzten. Die Unterscheidung zwischen *Hangukhwa* und *Soyanghwa* gründete vor allem auf einer bildmedialen Differenz; sie betraf die Opposition ›Tusche auf Papier‹ versus ›Öl auf Leinwand‹. Da sich die koreanische Malerei jedoch den Malstil und die Abstraktionsformen der westlichen Malerei mit der Zeit aneignete, gestaltete sich die Differenzierung zunehmend schwieriger.



Abbildung 1: Shimizu Toshi, Segler im Café, Öl auf Leinwand, 1926

Unter dem Vorwand der Modernisierung als westliche Schutzmacht auftretend, setzten die Japaner ihre koloniale Integrationspolitik auch im Bereich der Kunstmarktpolitik mit aller gebotenen Härte in Korea durch. So wurde 1922 die Chosun-Kunstaussstellung mit dem Ziel ins Leben gerufen, japanische und koreanische Kunst zu ›harmonisieren‹. Durch die Einführung der westlichen modernen, insbesondere abstrakten Kunst versuchte die japanische Kulturkolonialpolitik koreanische Künstler davon abzuhalten, ihre eigene politische und gesellschaftliche Realität, ihre nationale Geschichte und Gegenwart bildlich darzustellen. Landschaften, Porträts und Stillleben wurden gefördert, um von der Fremdherrschaft abzulenken. Dies führte zur Paradoxie, dass koreanische Künstler den westlichen Modernismus begrüßten, weil sie ihn als eine Möglichkeit begriffen, sich von ihrem eigenen Traditionalismus – der seinerseits fremdbestimmt war – zu verabschieden.

Ko Hui-Dong, einer der bekanntesten Vertreter westlicher Malerei in Korea, kritisierte, dass koreanische Künstler mehr als 50 Jahre lang nichts anderes getan hätten, als chinesische Kunst und Künstler nachzu-

ahmen, dass sie niemals genuin koreanische Themen und Stile entwickelt hätten.



*Abbildung 2: Ko Hui-Dong, Selbstporträt,
ohne Datumsangabe*

In der Absicht, eine koreanische Kunst der Moderne zu begründen, sie jedoch keinesfalls als japanische Gabe anzunehmen, versuchten sich die koreanischen Künstler als die besseren Modernisten zu präsentieren. Sie argumentierten, dass es eine weitaus größere Affinität zwischen der westlichen Moderne und der koreanischen Tradition als zwischen der japanischen Tradition und der westlichen Moderne gäbe. So heißt es bei Oh Ji-Ho:

»In der japanischen Natur wird das Licht durch Wasserdampf gefiltert. Es gibt so gut wie keinen prismatischen Effekt. In Japan kann man weder irisierenden Farben noch opalisierendes Licht finden. [...] In Korea hingegen ist die Atmosphäre so rein, dass man die Dinge allein aufgrund ihrer Eigenfarbe perspektivisch erfassen kann. [...] Folglich sollte man nicht nur auf dasjenige Licht achten, das die Oberfläche der Dinge erstrahlen lässt, sondern gleichermaßen auch auf jenes Licht, das die Dinge von innen erleuchtet. Die Komplexität die-

ser Reflektion bringt die Farben in ihrer ganzen Leuchtkraft und Reinheit zum Vorschein.«¹⁵

Der Pleinairismus und Kolorismus der westlichen modernen Kunst, insbesondere des Impressionismus, wird als hochgradig kompatibel mit der koreanischen Natur und Kultur angesehen. Ein sehr ähnliches Argument wird angeführt, um die Affinität zwischen Expressionismus und asiatischem Orientalismus herauszustellen.

Um sowohl dem japanischen Einfluss zu entkommen als auch der Gefahr, völlig von der modernen westlichen Kunst absorbiert zu werden, mobilisieren einige koreanische Künstler die asiatische Kultur als Zufluchtsort und synthetisierenden ›dritten‹ Kulturraum. Insbesondere Shim Yeong-Seop hat diesen transnationalen Aspekt von *Tongyanghwa* hervorgehoben: »Wir praktizieren westliche Malerei, aber wir folgen niemals blind dem westlichen Stil« – dieser Vorwurf richtet sich gegen die japanischen Künstler. »Unsere Malerei ist gleichzeitig asiatisch und koreanisch, weil wir, Asiaten und Koreaner, sie hervorbringen [...]«¹⁶

In seinem Artikel *Asianismus und Kunsttheorie* interpretiert Shim den Expressionismus als eine Kreuzung aus westlicher und östlicher Kultur:

»Die Expressionisten neigen dazu, das einfache Kopieren der Natur durch eine Betonung des Eindrucks zu überwinden. Oberflächlichkeit, Relativität und Objektivität sind charakteristische Eigenschaften, die mit den bereits bestehenden künstlerischen Prinzipien des Westens korrespondieren. Aus diesem Grund fällt es uns leicht festzustellen, dass die westliche Kunst in ihrem Entwicklungsgang zum subjektiven Ausdruck und zum schöpferischen Prinzip des Universums zurückkehrt – der Essenz fernöstlicher Kunst. Dies bedeutet, dass der Expressionismus das Erscheinen eines Asianismus impliziert.«¹⁷

Auf der Grundlage einer vorausgesetzten transkulturellen Identität kann koreanische Identität gestiftet werden und mit ihr eine spezifisch kore-

15 Oh Ji-Ho: *The essential Problems of Modern Art*, Seoul 1968; zit.n. Oh Kwang-Su: *The assimilation and interpretation of the Western fine arts*, Korean magazine, Korean National Commission for the UNESCO, Tongbang, Seoul, 1988, S. 62 (Übersetzung der Autorin).

16 Shim Yeong-Seop: »Report of Fine Arts« (1928), zit.n. Hong Won-Ki: »Quarante-cinq années de peinture coréenne contemporaine (1900-1945). L'introduction de la peinture de style occidentale en Corée«, Toulouse 1994, S. 325 (Übersetzung der Autorin); Shim Yeong-Seop: »Report of Fine Arts«, Nr. 2, in: Dong-A Ilbo vom 15. Dezember 1928.

17 Shim Yeong-Seop: »Asianism and the Theory of Fine Arts« (1929), zit.n. Hong Won-Ki (1994), S. 326.

anische moderne Kunst entstehen, die beides zugleich ist: koreanisch wie asiatisch, national wie transnational. Die Dreiheit der visuellen Kontakt-kulturen, also die trianguläre Kolonialkonstruktion aus koreanisch, japanisch und westlich/europäisch, wird in eine potentielle Tertiarität gewendet, die durch den fließenden Übergang zwischen Asianismus und Okzidentalismus gekennzeichnet ist. Die koreanischen Reaktionen auf die koloniale Implementierung europäisch-japanischer Kunst zeigen, dass die koreanische Kunst aufgrund der Überpräsenz verschiedenster Kunstströmungen dazu gedrängt wurde, sich aus den Fesseln ihrer Fremdbestimmtheit zu befreien und zu einer eigenen Identitätsdefinition zu gelangen.

Der japanische Sieg über die koreanische Kunst war insofern erfolgreich, als er den externen institutionellen Rahmen, die Unterwerfung der Kunstszene unter das organisatorische Regiment der japanischen Kunstmarktpolitik, betraf. Nichtsdestotrotz scheiterte die japanische Kunstkolonialpolitik daran, den gordischen Knoten zu zerschneiden, der koreanische Kunst und Nation, künstlerischen und nationalen Selbstaussdruck zusammenband. Für den koreanischen Künstler Kim Hwan-Ki sind die Künste die vitalen Gesänge einer Nation. Wollte man die Künste kolonialisieren, so Kim, müsste man erst die Seele des koreanischen Volkes kolonialisieren. Wie schwer es fällt, die bildkulturellen Grenzen zu überschreiten und mit wie vielen äußeren und inneren Widerständen die Ost-West-Passage verbunden ist, kann an Ko Hui-Dong, einem der ersten koreanischen Maler, der die westliche moderne Malerei adaptierte, beispielhaft illustriert werden: Mit den Jahren entfernte er sich zunehmend von der westlichen Malerei, bis er sie schließlich ganz aufgab. Er begründete diese Entscheidung damit, dass es nicht der Mühe wert sei, in einem Stil zu malen, der in der koreanischen Gesellschaft keine Wurzeln hätte.

Postkoloniale Zusammenstöße und Überläufertum an den Grenzen der Malkulturen

Die postkolonialen Zusammenstöße und Grenzverschiebungen zwischen der koreanischen und westlichen Malkultur, die sich seit den 1950er Jahren in der südkoreanischen Bildkunst ereignen, lassen sich vor allem an den Darstellungsmitteln und Gestaltungstechniken ablesen. Zum einen geht von den Bildmaterialien, hier vor allem vom Trägermedium und den dieses bearbeitenden Werkzeugen, eine gewisse Resistenz aus, die sich sowohl gegen fremde Bildkunsteinflüsse als auch gegen die Konventionen der eigenen Malerei richten kann. Die koreanische Bildtradition, wie auch die gesamte ostasiatische, hat – abgesehen vom Kunsthandwerk

– zwei prominente Bildgenres hervorgebracht, zwischen denen sie unaufhörlich oszilliert: die Kalligraphie und die Tuschemalerei. Die Bildfrage stellt sich damit nicht nur in enger Anlehnung an die Schrift(kunst), die Poesie und die Bildungsidee eines Literatentums, sie kreist, und das können die unzähligen Malereitrate belegen, zentral um das Zusammenspiel von Pinsel und Tusche auf Papier oder Seide. Da in der ostasiatischen Kultur nicht grundlegend zwischen Körper und Geist, Materialität und Immaterialität, Technik und Ausdruck unterschieden, sondern vielmehr diese als reziprok gedacht werden, ist auch die Maleritheorie fest in der Praxis verankert: sie befasst sich mit Pinsel- und Tuschetechiken als Körpertechniken, widmet dem Interagieren zwischen Mal-/Schreibwerkzeug, menschlichem Körper und Bildkörper große Aufmerksamkeit. Die traditionsreiche Dominanz der Trägermedien Papier und Seide sowie des Malmittels Tusche hat ein Bildverständnis begründet, das von demjenigen in der westlichen Kunst, das nachhaltig durch die Tafel- und Ölmalerei auf Holz oder Leinen geprägt wurde, stark abweicht.

Ölfarbe ist pastös und opak, sie schließt die Poren des Trägermediums, verdeckt, schichtet, übertönt und übertüncht, sie versiegelt, dichtet nach außen ab und verweist auf ein Innen, das Raumöffnung simuliert. Die Rahmung der Ölbilder unterstreicht diese Abschließung nach außen und markiert die Abschottung des Bildfeldes gegen sein Umfeld, den Außenraum. Tusche hingegen ist von fluider und lavierender Qualität; sie ist nie wirklich deckend, so dass die Oberflächenstruktur des Trägermediums bzw. Bildgrundes durchscheint und die Reaktionen, die das Agieren des tuschegetränkten Pinsels auf dem Grund hinterlässt, sichtbar gemacht werden. Dieses Zusammenspiel ist dort besonders lebendig, wo Tusche auf Papier angewandt wird, denn je nach Beschaffenheit des Papiers – ob es gefasert, gefleckt, gemustert oder gefärbt ist, ob es grundiert oder ungrundiert ist – kommt es zu sehr unterschiedlichen Reaktionen. Papier ist kein toter Bildträger, sondern ein lebendiges Trägermedium, das aktiv mit den anderen beteiligten Medien, dem Körper des Malers als spirituellem Medium und dem Pinsel als Extension des Mediums Körper interagiert. Entscheidend ist, dass das Papier nicht abweist, sondern dass es aufnimmt und einschreibt, was es empfängt.¹⁸ Es übernimmt damit eine quasi indexikalische Funktion. Papier absorbiert, saugt durch seine Poren Tusche auf und weist überflüssige ab, atmet wie ein Körper, reguliert durch seine Öffnungen den Austausch zwischen außen und in-

18 Dementsprechend wird das Papier in der ostasiatischen Maltheorie als empfangendes Element mit Yin, dem Weiblichen identifiziert, während umgekehrt der Pinsel, als das gebende Element, dem männlichen Yang zugeordnet ist.

nen. Es fungiert als durchlässige Membran – nicht als Wand, Mauer, Begrenzung, unhintergebar Grund; es öffnet das Bild, schafft Raum für Immersion. In vielen chinesischen Malerlegenden wird diese Offenheit und Durchlässigkeit des Bildes, das ganzkörperliche Eindringen in und Austreten aus dem Bild thematisiert.

Wenn bei der überwiegenden Mehrheit der koreanischen Künstler, die der westlichen, dem Minimalismus und Informel verpflichteten Malerei (*Soyanghwa*) zugeschlagen werden, der Bildträger Papier eine gewichtige Rolle spielt, dann muss dies als Anknüpfung an die eigene koreanische Tradition der Kalligraphie und Tuschemalerei gewertet werden. Neu ist jedoch, und das verdanken die *Soyanghwa*-Künstler sicher dem westlichen, auf Sprengung der Malkonventionen gerichteten Einfluss, dass Tusche und Pinsel als traditionsreiche Komplemente zum Papier über Bord geworfen und teils durch Ritzinstrumente, moderne Schreibinstrumente wie den Bleistift, Ölfarbe und Mixed Media, sowie den Einsatz von Körperteilen ersetzt werden. Während einerseits vom Papier als Bildträger eine gewisse eigenkulturelle Resistenz ausgeht, die auf eine Verdrängung der klassischen Tuschemalerei durch die Ölmalerei westlicher Provenienz reagiert, wird andererseits dort, wo sich koreanische Künstler der westlichen Maltechnik ›Öl auf Leinwand‹ bedienen, die Tradition der klassischen Tuschemalerei stark gemacht, um sich einen gewissen Eigenanteil bildkultureller Identität zu sichern. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Werken von Yun Hyung-Keun (vgl. Abb. 3) und Moon Beom (Abb. 4), die Öl auf Leinen wie Tusche auf Papier behandeln.

Wie sehr der Umgang mit Tusche und Wasser bzw. Wasserfarben den Bildbegriff der ostasiatischen Bildkultur geprägt hat, gelangt in dem Moment ins Bewusstsein, wo sich die bestehende Malpraxis mit einer anderen, komplementären, hier der westlichen Ölmalerei, konfrontiert sieht. Dass die Wassertechnik ideologisch besetzt ist, dass sie als Ursprungs-, Speicher- und Ausdrucksquelle kultureller respektive ostasiatischer Identität fungiert und so ein gewisses Resistenzmonopol besitzt, wenn es um die Zurückweisung einer westlichen Kunstideologie bzw. die Befreiung vom Vorwurf einer widerstandslosen Übernahme derselben geht, darauf haben koreanische Kunstwissenschaftler des Öfteren hingewiesen: »[I]f East Asian watercolors are something that exist within our culture's tradition, they are an original archetype that was fused into our aesthetic and our culture before the import of western art. In that respect, they have an ›ideological‹ value beyond that of just scenic images.«¹⁹

19 Kwangju Biennale 2000. Man + Space. The Special Exhibition (Ausstellungskatalog), Kwangju: Kwangju Biennale Press 2000, S. 306.

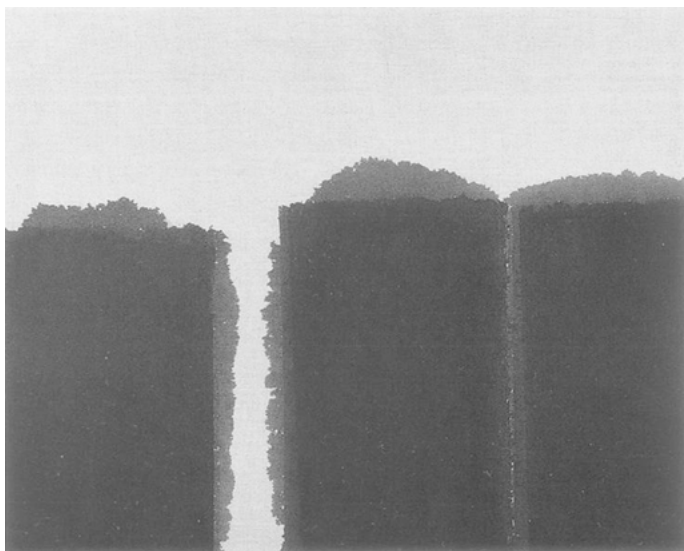


Abbildung 3: Burnt Umber 91, Öl auf Leinwand, 1991



Abbildung 4: Slow, Same # 5090, Öl auf Leinen, Firnis, 1997

Die technische Medialität des Bildes gibt die direkteste Auskunft über den Status quo der bildkulturellen Bestimmung, darüber, wie weit die fremde Bildkultur in die eigene eingelassen und ob sie bereits inkorporiert wurde. Ikonische Fusionen zwischen ostasiatischer Schriftbild- und westlicher Tafelbildkultur beginnen dort, wo Tusche und Farbpigmente vermischt werden. Transkulturalität bricht inmitten der Mixed Media auf, dort, wo sich zwei komplementäre Bildmedialitäten vereinigen und dadurch kulturelle Alterität in Identität »eingebaut« wird.

Aus westlicher Sicht mag es erstaunlich erscheinen, dass integrale Bestandteile der westlichen Bildkunst in die bestehende ostasiatische Bildtradition eingeschmolzen wurden, ohne dass dies zu ernsthaften Konflikten oder einer schwerwiegenden kulturellen Identitätskrise geführt hätte. Trotz oder vielleicht auch wegen der enormen Differenzen zwischen den beschriebenen Bildkulturen, der westlich-europäischen und ostasiatischen, gibt es eine starke Anziehungskraft, sich zu vermischen und zu vereinigen. Alterität manifestiert sich dabei als treibende Kraft, sie setzt Bildprozesse der Transkulturation in Gang. Die westliche Kunst wird aus ostasiatischer Perspektive gerade nicht in ihrer Andersheit wahrgenommen – ein Begriff, der Abgrenzung und Gegensatz impliziert –, sondern in ihrer Alterität. Als solche ist sie, wie *ipseitas* und *alteritas* in der trinitarischen Spekulation, grundsätzlich mit der ostasiatischen verbunden und regt dadurch Übertragungen und Austauschprozesse an. Die Idee der Alterität, die, in Bachtin'scher Deutung, Voraussetzung alles Dialogischen ist, impliziert Übertragungen über Kulturgrenzen und andere Differenzen hinaus; sie ist in der ostasiatischen Kultur fest verwurzelt und hat ihren wohl tiefgründigsten Ausdruck im daoistischen Yin-Yang-Symbol gefunden, das alternierende Prinzipien darstellt: ein Paar aus Komplementen, die sich wechselseitig durchdringen, austauschen und dadurch eine Ganzheit bilden.

Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass die Nicht-Existenz einer Subjekt-Objekt-Dichotomie, das Fehlen eines Binarismus in der ostasiatischen Kultur²⁰ die Prozesse der Transkulturation prädisponiert und befördert. Die Malerei als *techné* der »Verflüssigung« und Topos des Ineinanderfließens ist Spiegel dieser Hybridität:

»The flowing body thinking sees the ever emerging and merging of notions and things (such as the Yin-Yang, the I-Thou, the here-there). [...] Fluidity (the water nature) bespeaks flowing motion, shift and change. Paintings come alive

20 Vgl. hierzu die Schriften von François Jullien, insbesondere sein Buch: Das große Bild hat keine Form. Vom Nicht-Objekt durch Malerei, München: Fink 2005.

because of this fluidity; to enhance this moving quality there is the montage, the scroll, and the like, which are paintings in a peripatetic perspective. A painting is a movie. Likewise, interpersonal relation is a reciprocity of personal interaction and inter-flowing between the It and the Thou. All this constitutes history [...].«²¹

Das Hybrid(e) der koreanischen Malerei reflektiert in dieser Hinsicht das Gleiten zwischen Identifikation und Distanzierung, Konversion und Subversion, das Transkulturationen im Rahmen kolonialer wie postkolonialer Umbauprozesse stets begleitet.



Abbildung 5: Kim Ho-Suk, Geschichte des koreanischen Widerstandes gegen den japanischen Kolonialismus: Die Trostfrauen, Tusche auf Papier, 1990

21 Kuang-Ming Wu: *On Chinese Body Thinking. A Cultural Hermeneutic*, Boston: Brill Academic Publishers 1997, S. 74. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Bilder vom Wasser«, in: François Jullien: *Über die Wirksamkeit*, Berlin: Merve 1999.

Literatur

- Auernheimer, Georg: Einführung in die interkulturelle Pädagogik, Darmstadt 2003.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München: Fink 2001.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg 2000.
- Bhabha, Homi K.: »The Third Space« (Interview with Homi Bhabha), in: Jonathan Rutherford (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.
- Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld: transcript 2005.
- Connolly, William: Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.
- Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen Form, München: Fink 2002.
- Enwezor, Okwui/Basualdo, Carlos/Bauer, Ute M. (Hg.): Creolité and Creolization, Stuttgart: Hatje Cantz 2003.
- Ha, Kien Nghi: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, Bielefeld: transcript 2005.
- Hannerz, Ulf: »The World in Creolisation«, in: Africa. Journal of the International African Institute 57 (4), S. 546-559.
- Held, Jutta/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): Kunst und Politik 4/2000, Heft mit dem Schwerpunkt: Postkolonialismus, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.
- Hong Won-Ki: Quarante-cinq années de peinture coréenne contemporaine (1900-1945). L'introduction de la peinture de style occidental en Corée, Tououse: Univ. Diss. 1994.
- Jullien, François: Über die Wirksamkeit, Berlin: Merve 1999.
- Jullien, François: Das große Bild hat keine Form. Vom Nicht-Objekt durch Malerei, München: Fink 2005.
- Kim, Youngna: Tradition, Modernity, and Identity. Modern and Contemporary Art in Korea, Seoul: Hollym 2005.
- Kim, Youngna: 20th Century Korean Art, London: Laurence King 2005.
- Kitazawa, Noiraki: »Establishment of the Conception of »Bijutsu« and Rearrangement of Realism in Japan«, in: Art History Forum, Vol. 2, Seoul 1995, S. 43-78.
- Kwangju Biennale 2000. Man + Space. The Special Exhibition, Ausstellungskatalog, Kwangju: Kwangju Biennale Press 2000.

- Lösch, Klaus/Zapf, Harald (Hg.): Cultural Encounters in the New World. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu kulturellen Begegnungen in der Neuen Welt. Tübingen: Narr 2003.
- Neverdeen Pieterse, Jan: Globalization and culture: global mélange, Lanham: Rowman & Littlefield 2004.
- Oh, Kwang-Su: »The assimilation and interpretation of Western fine arts«, in: Korean magazine, Korean National Commission for the UNESCO, Tongbang, Seoul 1988, S. 59-68.
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London/New York: Routledge 1992.
- Roe, Jae-Ryung: Contemporary Korean Art, St. Leonhards: Craftsman House 2001.
- Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. Essays and Criticism, London: Granta Books 1992.
- Uerlings, Herbert/Hözl, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg: Jonas 2005.
- Weibel, Peter/Žižek, Slavoj: Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration, Wien: Passagen 2000.
- Wu, Kuang-Ming: On Chinese Body Thinking. A Cultural Hermeneutic, Boston: Brill Academic Publishers 1997.
- Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Walther König 2006.

**FORMEN DER REPRÄSENTATION:
HYBRIDE KULTUREN, NONLINEARITÄT UND
KREATIVE VERFAHREN**

IAN M. CLOTHIER



Abbildung 1: Detail, A Wandering Rock, 2004.

»The superior, the very reverend John
Conmee S. J. reset his smooth watch in
his interior pocket as he came down the
presbytery steps. Five to three.«
James Joyce, *Ulysses*, *Episode 10*.

Einleitung: Zwei Arbeiten

Zur Problematik, wie man kulturelle Hybridität und Nonlinearität darstellt, hat der Verfasser 2002 die Ausstellung *Hybrid Culture, Non-linearity and Creative Practice (HC: N : CP)* an der Aukland University of

Technology konzipiert.¹ Diese Untersuchung bezieht sich auf die räumlich reaktive Arbeit *A wandering Rock [congealed] + [distributed]* (Ein wandernder Fels) und die hybride kulturelle Konstruktion *The District of Leistavia* (Der Regierungsbezirk Leistavia). Vom Umfang her war *A wandering Rock* kleiner als *HC: N: CP* und auch *The District of Leistavia*, dennoch weisen die Arbeiten strukturelle Übereinstimmungen in ihrer Multiplizität auf.

A wandering Rock wurde in Dublin während des *ReJoyce 2004* gezeigt, einem Festival zum 100. Jahrestag von ›Bloomsday‹, dem Tag, an dem sich James Joyces *Ulysses* abspielt. Die Arbeit wurde in der aus dem 13. Jahrhundert stammenden St. Marys Abtei ausgestellt, die im Roman erwähnt wird. Sie war eine von den *Wandering-Rock*-Projekten, die die amerikanische Kuratorin Susan Sakash organisierte. *Wandering rocks* ist der Titel des zehnten Kapitels in *Ulysses*, das um 14:55 Uhr beginnt und in dem 19 Personen auf der Hafenseite von Dublin umherziehen. Die Romanfiguren begegnen sich zufällig, tauschen Höflichkeiten aus, führen Selbstgespräche und fühlen sich, wie es im Altenglischen heißt, *an agenbite of inwit* (ein bisschen schuldig). Sie betrachten die Schaufenster oder schauen aus den Fenstern der Kaffeehäuser. Die bildlichen Darstellungen dieses Kapitels wurden direkt in die Arbeit *A wandering Rock* einbezogen, Bewegungssensoren kamen zum Einsatz, um den räumlichen Abstand der Romanfiguren zu vermitteln. Wenn man durch die Straßen läuft, verändert man sein Verhalten abhängig davon, in welchem Abstand man sich zu anderen befindet, ob und wie gut man diese kennt. In der künstlerischen Arbeit erzeugt der Abstand zwischen Betrachter und Kunstwerk auch Veränderungen in den zufallsgesteuerten Sequenzen der Blinklichter, die in den Bildern von *Agenbite of Inwit* (Abb. 2) aufleuchten. *Agenbite of Inwit* ist ein zentraler Bestandteil von *A wandering Rock* und umfasst 15 digitale Druckgrafiken und drei Bewegungsmelder. Letztere sind über eine Kontrollbox mit dem Bild *Agenbite* verbunden. Während die 15 Druckabbildungen ihren Ursprung im *Wandering-Rock*-Kapitel des *Ulysses*-Romans haben, stellt das *Agenbite*-Bild eine farbig gefasste Julia Menge dar, einen Versuch, eine visuelle Analogie zu Joyces künstlerischen Intentionen herzustellen. Auf einer zweiten Ebene dieser Arbeit wurden 800 Aufkleber von Freiwilligen über den Zeitraum des *ReJoyce*-Festivals über ganz Dublin verteilt, um den sich verlagernden Kontext des Kapitels zu veranschaulichen.

1 Dissertation für den Magisterabschluss (Master) durch Ausstellung und Exegese.

The District of Leistavia (Der Regierungsbezirk Leistavia) vermittelt seine hybride Konstruktion durch das Internet und Offline. Die Arbeit wurde für das internationale Symposium zur elektronischen Kunst (*ISEA*) 2004 produziert. *Leistavia* ist geprägt durch formative Einflüsse der Kulturen der Pitcairn Insel, der Norfolk Insel und Estlands sowie durch eigenständige Herkunftsmerkmale. Bäume (oder poetischer: grüne Energie), historische Architektur, eine vermittelnde Funktion der Technik und offene kulturelle Grenzen stellen verbindende Gemeinsamkeiten zwischen den Kulturen (der Pitcairn-Insel, der Norfolk-Insel und Estlands) dar. Obwohl *Leistavia* eine absolut fiktive Konstruktion zu sein scheint, basiert das Projekt auf der Grundlage von wirklichen Meinungen unterschiedlicher Nutzer/-innen des Internet, die mit dem Projekt assoziiert sind und ein Online-Formular ausgefüllt haben, um die leistavische Verfassung zu konstituieren.

Fragebögen geben über kulturelle Einstellungen ebenso Auskunft wie Ermittlungsbögen zum Intelligenzquotienten. Die Erstellung der Abstimmungsfragen für die Verfassung wurde durch Untersuchungen gestützt, die sich mit den drei konstitutiven Einflüssen *Leistavias* befassten; auch die möglichen Antworten stützten sich auf diese Analyse. Die machtpolitischen Grundlagen Estlands wurden durch den Zusammenbruch der Sowjetunion infrage gestellt. (Bemisst sich die westliche Demokratie wirklich daran, einen neueren BMW zu besitzen? So eine der kritischen Fragen.)

Auf der Norfolk-Insel wächst der Widerstand gegen die von der australischen Zentralregierung verfügten Kontrollen, und auf der Pitcairn-Insel wird im Inselrat (*Privy Council*) gegenwärtig debattiert, wer die Rechtsgewalt über die Insel besitzt. Die Vermischung dieser Fragen, die im dritten Abschnitt dieses Textes, in dem es um den Artikel 6 (Nutzung der natürlichen Ressourcen) der leistavischen Verfassung geht, detaillierter erörtert wird, stellt einen zentralen Aspekt für das Projekt dar.

Beide hier besprochenen Arbeiten nehmen Bezug auf hybride Verfahren. Das *Leistavia*-Projekt zielt auf die Schaffung einer hybriden Einheit, und der Kurator von *A wandering Rock* wählte Arbeiten, die den Inhalt des *Ulysses*-Kapitels mit der Verortung des Künstlers selbst ›hybridisieren‹. Dies führte zur Erfindung einer viktorianischen Uhr, deren Ziffernblatt genau auf 14:55 Uhr eingestellt und mit einem hawaiianischen Blumenkranz verziert wurde (Abb. 1). Dieser künstlerische Eingriff spielte sich in einem kleineren Rahmen ab als das Beispiel des *Leistavia*-Projekts.

Kulturelle Hybridität bildet das Initialthema des Projekts *Leistavia*. Obwohl das Dubliner Projekt gleichfalls hybride Elemente besaß, wurde in

der Arbeit stärker das Prinzip der Nonlinearität betont. Dieses Konzept kann auf unterschiedliche Art verstanden werden: Im Hinblick auf die Kunstwerke ist die Bezugnahme auf Nonlinearität über eine Beteiligung des Publikums zu erreichen, welche sich im Verlauf des künstlerischen Projekts verändert. So ist es in Konsequenz nicht mehr möglich, den Zustand des Werkes zu einem bestimmten Zeitpunkt vorab zu bestimmen. Eine solche Rezeptionssituation steht im Gegensatz zur Betrachtung modernistischer Malerei, in der das Publikum wechselt, nicht aber das Kunstwerk.

Es ist jedoch Vorsicht geboten, da zufällige ›Eingriffe‹ das Werk auch über den Verlauf der Veränderungen bestimmen. So lässt sich nach Ablauf der Ausstellungsdauer eine Übersicht erstellen, die den wahrscheinlichsten Weg des Publikums aufzeigt. Um jedoch die voraussichtliche Wegwahl eines einzelnen Betrachters vorherzusagen, wäre eine solche Statistik nicht hilfreich. Dieses Verständnis von Zufall, das eine Musterbildung darstellt, kann durch das ›Lotto-Spiel‹ illustriert werden. Lotto, als eine staatlich unterstützte Form der finanziellen Mittelbeschaffung, bei der sechs (und mehr) Lottozahlen jeden Samstagabend aus insgesamt 49 nummerierten Bällen im Zufallsprinzip gezogen werden und bei dem erhebliche Gewinnprämien erzielt werden können. Wie man weiß, kann nicht vorausgesagt werden, welche Nummern an den aufeinanderfolgenden Samstagabenden gezogen werden, obwohl die ermittelten Nummern ein genaues Muster bilden und die zehn am häufigsten gezogenen Nummern bekannt sind. Rein zufällig gruppiert sich eine Anzahl der Hauptgewinner um eine bestimmte Lottoschein-Annahmestelle. Dennoch führt die Abgabe eines Lottoscheins in einer Annahmestelle mit den meisten ersten Gewinnen sowie das Ankreuzen der zehn häufigsten Nummern keineswegs unbedingt zum Erfolg. Jede Ziehung der Lottozahlen ist eine neue Ziehung und steht in keinem Zusammenhang zu den vorangegangenen Ziehungen, d.h., Nonlinearität erzeugt immer neue Zustände desselben Systems. Eine weitere Bedeutung von Nonlinearität, die als zugehörig zum Kunstwerk verstanden wird, bezieht sich auf dessen mediale Struktur. Wo Nonlinearität existiert, gibt es keine Singularität, weil Nonlinearität aus dem Verhältnis zweier, miteinander verbundener Aspekte resultiert.

Im folgenden Abschnitt des Textes geht es zunächst um Nonlinearität, was an sich eine Diskussion von Aspekten kultureller Hybridisierung anschließt. In einem zusammenfassenden Abschnitt werden dann die medialen Strukturen von *A wandering Rock* und *The District of Leistavia* einander gegenübergestellt, um die Vernetzung zwischen der Thematik der Nonlinearität und der hybriden Kultur zu verdeutlichen.



Abbildung 2: A wandering Rock, Installationsansicht, 2004

Nonlinearität

Ideen besitzen nicht immer eine feststehende Bezeichnung im menschlichen Raum-Zeit-Kontinuum, Nonlinearität ist hierfür ein gutes Beispiel. Sie findet Erwähnung in einigen Diskursen der Gegenwartskunst und ist gleichfalls geläufig in Diskussionen zur Komplexität integrierter Systeme. Wie zu zeigen ist, taucht sie im poststrukturalen Diskurs, insbesondere bei Gilles Deleuze and Félix Guattari² auf. Zur gleichen Zeit etwa erschien James Gleicks Publikation *Chaos*, in der er die mathematisch verworrene Mandelbrot-Menge in ein Symbol einer neuen Betrachtung der Welt verwandelt.³ Interessanterweise hat sich Benoît Mandelbrot – der Entdecker der nach ihm benannten Formel – als ›selbstgewählten Nomaden‹ bezeichnet.⁴ Leser von Deleuze und Guattari werden mit den Gedanken zu Nomadentum und Nomadologie vertraut sein. Dies ist inso-

2 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism und Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1987.

3 Vgl. James Gleick: *Chaos. Making a New Science*, London: Heinemann 1998.

4 Vgl. Benoît Mandelbrot: *The Fractal Geometry of Nature*, New York: Freeman 1977.

fern bemerkenswert, da sich angeblich strukturalistische (der wissenschaftliche Standpunkt zum Chaos) und poststrukturalistische Auffassungen diametral gegenüberstehen. Das relativ einfache Konzept der Nonlinearität könnte also eine durchaus integrative Rolle im westlichen Denken spielen. Geschichtlich gesehen wird anerkannt, dass die erste Erwähnung der modernen nonlinearen Dynamik von Henri Poincare ausging, der an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (1880-1910) seine Arbeiten veröffentlicht. Über ein halbes Jahrhundert wurden diese Forschungen von Wissenschaftlern weitgehend ignoriert, obwohl Mathematiker Poincares Gedanken weiterentwickelten und eine Reihe seiner Spekulationen beweisen konnten.⁵ Poincares bedeutendster Beitrag betrifft seine Studien zum ›Drei-Körper-Problem‹. Isaac Newton hatte bereits eine Gleichung für das ›Zwei-Körper-Problem‹ entwickelt, und zwar die Bewegung zwischen Erde und Mond. Das Universum wurde als Uhrwerkmechanismus betrachtet und ein ausreichender Einblick in seine Funktionsweise war alles, was man benötigte, um diesen Zusammenhang zu verstehen. Newtons Mechanik konnte alle Probleme lösen und Erkenntnisse über das Universum liefern, zumindest für diejenigen, die ausreichend Verständnis mitbrachten. Poincare dagegen behauptete, dass das ›Drei-Körper-Problem‹ grundsätzlich unlösbar sei. Sobald es um ein Verhältnis von drei Körpern oder Planeten geht, gibt es so viel Instabilität, dass eine genaue Vorhersage der Zustandsentwicklung unmöglich ist. Zwar bewies der in Petersburg tätige Mathematiker Grigori Perelman die Poincare-Vermutung im Jahr 2002, aber in den 1960er und 70er Jahren, als die Chaostheorie zuerst in Forschungsinstituten in Erscheinung trat, prägte vor allem der Gedanke der Komplexität von einfachen Systemen deren Entwicklung.

Die Behauptung, dass die Vorhersagbarkeit von natürlichen Systemen schlicht und einfach ein Problem der Datensammlung war, wurde in den 1960er Jahren entkräftet. In diesem Jahrzehnt demonstrierte Edward Lorenz, dass das Wetter grundsätzlich unvorhersehbare Eigenschaften aufweist. Wenn von einer Ausgangsgröße von 0.526127 auf 0.526 z.B. gerundet wurde, erstellte sein Computermodell einen völlig anderen Wetterverlauf. Veränderungen in der Größenordnung von 0.000127 führten zur Auffassung, dass das Wetter eine empfindliche Abhängigkeit von seinen Ausgangsbedingungen besitzt (*a sensitive dependence on initial conditions*) bzw. zu dem landläufigen ›Schmetterlingseffekt‹ führt.⁶ Einfach gesagt, wenn man die Wetterstatistik der letzten Woche in ein genaues Wettermodell eingibt, erhält man nicht das Wetter der kommenden

5 Vgl. E. Atlee Jackson: *Perspectives of Nonlinear Dynamics* (Bd. 1), Cambridge: Cambridge University Press 1991.

6 Vgl. J. Gleick: *Chaos*, S. 8.

Woche als ein Ergebnis. Kleine auftretende Veränderungen gewinnen jedoch mit der Zeit eine zunehmende Bedeutung.

Das Wetter besitzt zudem einen ›seltsamen Attraktor‹ (*strange attractor*). Ein seltsamer Attraktor schließt alle möglichen Zustände eines gegebenen Systems ein. Die Grenzen eines Attraktors verändern sich nicht, jede Systemveränderung ist daher bereits im Attraktor enthalten. Seltsame Attraktoren sollten besser als Zonen ›begrenzter Instabilität‹ (*bounded instability*)⁷ beschrieben werden und nicht als ›Behaglichkeitspunkte‹ (*points of comfort*).⁸ Eine Zone der begrenzten Instabilität erfasst genauer den Eindruck des Flusses, durch den Veränderungen im Laufe der Zeit geschehen. Der seltsame Attraktor des Wetters besitzt, nach der Beschreibung von Lorenz, eine unendliche Anzahl von Oberflächen. Im gegenwärtigen Sprachgebrauch wird diese unendliche Anzahl von Oberflächen als fraktale Struktur bezeichnet.⁹

Der seltsame Attraktor des Wetters ist ein Anziehungspunkt und belegt eine gewisse Tendenz des Wetters, in Verlaufsmuster zu verfallen, die eine bestimmte Skala des Wetters definieren. Durch den Attraktor ergeben sich nonlineare Beziehungen zwischen Teilen, die beständig gegen sich wiederholende Ursache und Wirkung mit Anhäufungen des Wetters agieren. Zugleich garantieren nonlineare Verhältnisse neuartige Wettercluster, die denen, die sich vorher ereignet haben, unähnlich sind und die Vorhersagen annullieren. Auf diese Art und Weise werden neuartige Anhäufungen in physikalischen Prozessen wie dem Wetter erzeugt. Die Spannung zwischen Nonlinearität und seltsamen Attraktor erklärt Elaine Palmers und David Parkers ›Zone begrenzter Instabilität‹ (*zone of bounded instability*).

In seiner Beschreibung des Charakters nonlinearer Gleichungen schrieb E. Atlee Jackson, dass »das Verhältnis (von Aktion/Reaktion) nicht konstant ist.«¹⁰ Was der Aussage gleichkommt, dass der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zusammengebrochen ist. Die gleiche Ursache kann zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Wirkungen erzeugen. In nonlinearen Systemen kann die Wirkung an die Ursache rückgekoppelt werden und nicht nur ein neues Resultat hervorbringen,

7 Vgl. Elaine Palmer/David Parker: »Understanding performance measurement systems using physical science uncertainty principle«, in: *International Journal of Operations and Production Management*, Vol 21, No. 7 August 2000, S. 985.

8 Vgl. D.E. Whillock: »Negotiable Realities. Chaotic Attractors of our Understanding«, in: D. Slayden/R.K. Whillock (Hg.): *Soundbite Culture. The Death of Discourse in a Wired World*. Thousand Oaks, California: Sage 2000, S. 234.

9 Vgl. J. Gleick: *Chaos*.

10 E.A. Jackson: *Perspectives of Nonlinear Dynamics*, S. 6.

sondern auch einen neuen Kontext der Interaktion. Jackson ist Physiker und hat (mit Abb. 3) eine Erklärung gegeben, wie man sich eine nonlineare Betrachtungsweise aneignet. Bezeichnenderweise wirft dieses Diagramm eine multidisziplinäre Perspektive auf interagierende Systeme, die folgende Bezüge einschließt: 10²³ als der vermutliche Zeitraum nach dem Urknall, von dem aus vier Dimensionen der Raum-Zeit ihren Anfang nahmen, Neuronen, DNA, ein Stromkreis, Angaben zu Aktienpreisen, ein Herz, ein Auge, ein Pendel, den Couette-Taylor-Verlauf, ein Fisch, ein Sturm, ein Abflussrohr, Vögel, ein Stern und eine spiralförmige Galaxie.

Manuel de Landa hat sehr überzeugend von der Multiplizität integrierter Systeme geschrieben und sich darauf konzentriert, wie Kräfte innerhalb von nichtlinearen Systemen die Grenzen von Energie/Materie/Natur/Mensch überwinden. De Landa beschreibt, wie Elemente im Meer mineralisiert werden und einfache skeletale Strukturen bilden, die eventuell das menschliche Endoskelett entstehen lassen und anschließend, die Mineralisierung des menschlichen Exoskeletts in Form von modernen Behausungen, Lehm und Backstein ermöglichen.¹¹

Wenn man alle Aspekte aller Systeme – von der Kosmologie zu Objekten, von Vorgängen zur Persönlichkeit – als Energien betrachtet, die

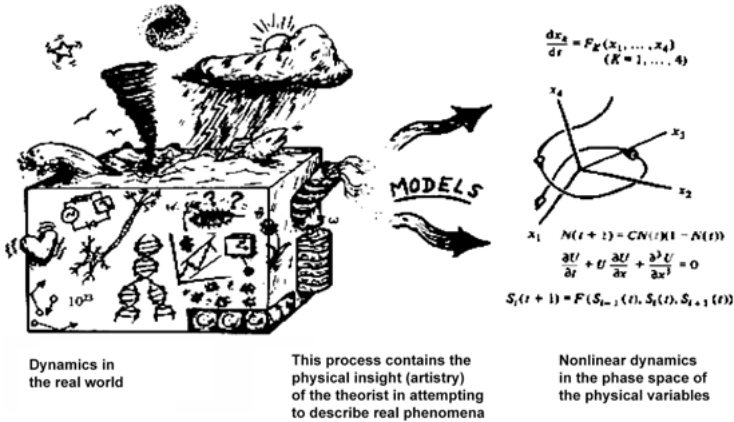


Abbildung 3: Jackson (1991) beschreibt die Mittel, durch die sich ein Theoretiker, ein Wissenschaftler, Physiker, Mathematiker oder Ingenieur Einsichten in ein nichtlineares System verschaffen kann.¹²

11 Vgl. Manuel De Landa: A Thousand Years of Nonlinear History, New York: Zone Books 1997, S. 26-27.

12 E.A. Jackson: Perspectives of Nonlinear Dynamics, S. 6.

›Aktualität herstellen‹, kann man nonlineare Prozesse besser verstehen. De Landa zitiert Deleuze und Guattari wenn er sagt: »[A]n articulation of superpositions [...] an interconnection of diverse but overlapping elements.«¹³ Chemische Elemente und Prozesse gehen in die menschliche biologische ›Landschaft‹ ein. Die gleiche Energie überträgt sich auf das ›menschliche Kulturplateau‹. An den Grenzen sich überlagernder Teile solcher ›Geflechte‹ befinden sich ›Schaltelemente‹, die Verbindungen herstellen. Schaltelemente involvieren ›Verdickungen, Intensivierungen, Verstärkungen, Injektionen, Überhäufungen‹, die wiederum Erstarrung, Ausdehnung, Streuung und Verdichtung ermöglichen.¹⁴

Es ist wahrscheinlich einfach zu sehen, warum das Verhältnis zwischen Aktion und Reaktion in komplexen, selbstorganisierten, anpassenden Systemen nicht konstant ist. Die Artikulation von Überlagerungen über unterschiedliche Maßstäbe des Mikrokosmischen zum Makrokosmischen und von chemischen Elementen zu umfassenden kulturellen Systemen. Die Dynamik von Wechselwirkungen zwischen den Kräften erzeugt beides sowohl wiederkehrende als auch neuartige Systemzustände.

Wie das Wetter Merkmale sowohl der Unvorhersagbarkeit als auch der Eingrenzung durch einen seltsamen Attraktor trägt, so schreiben Deleuze und Guattari über Schichten und selbstkonsistente Aggregate oder – in de Landas Begrifflichkeiten – über Hierarchien und Geflechte. Eine Hierarchie ist geschichtet und charakterisiert durch lineares Denken, abgelagerte und gegliederte Konzepte. Sie ist territorialisiert und homogen. Geflechte oder Rhizome strukturieren sich über Nonlinearität, Anarchie, Nomadentum, Deterritorialisierung und Heterogenität.¹⁵ An diesem Punkt stellt das ›baumartige Denken‹ für Deleuze und Guattari den Gegensatz zum rhizomatischen Denken dar.¹⁶ Deleuze und Guattari entwickeln das Konzept des Rhizoms im Einführungskapitel der englischen Übersetzung von *Tausend Plateaus*. Das Rhizom bezeichnet die Eigenschaft der *Vernetzung*: »Jeder beliebige Punkt [...] kann und muss mit jedem anderen verbunden werden«,¹⁷ *Heterogenität* (die sich aus unverbundenen oder verschiedenartigen Teilen konstituiert), *Multiplizität* (Pluralität) sowie Brüche (das Rhizom kann an einem beliebigen Punkt abgebrochen werden, es wächst aber in seinen anderen Teilen weiter und kann so an neuen Linien entlang verlaufen), *Kartografie* und *Dekalko-*

13 M. de Landa: *A Thousand Years of Nonlinear History*, S. 64.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Stefan Wray: *Rhizomes, nomads, and resistant internet use*; www.nyu.edu/projects/wray/RhizNom.html vom 20. März 2002, S. 3.

16 Vgl. ebd.

17 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 11.

monie.¹⁸ Brüche, Heterogenität und Multiplizität sind für die hier besprochenen Projekte am bedeutsamsten. Ein Rhizom besitzt die Eigenschaft »flache[r] Vielheiten mit n -Dimensionen«¹⁹, diese sind asignifikant und nicht subjektiv. Sie werden durch unbestimmte, oder besser: durch Teilungsartikel bezeichnet. Dennoch, Nonlinearität und Linearität schließen einander nicht notwendigerweise aus. Komplexe Systeme wie das Wetter setzen sich aus linearen Abläufen zusammen. Zu unterschiedlichen Zeitpunkten während eines Sturms nimmt die Luftfeuchtigkeit zu, aber einen Sturm nur als Abfolge linearer Vorgänge zu bezeichnen, verfehlt seine allgemeine Bedeutung. Lineares und Nonlineares, Hierarchie und Geflecht, Rhizom und arbolisches (baumartiges) Denken sind notwendig, um das Universum zu verstehen. Die Kohärenz einer nonlinearen Perspektive von Prozessen ermöglicht erst deren Gesamtansicht. Diesen Prozess, in dem eine große Anzahl von Details, wie z.B. die linearen Bestandteile eines Sturms, in eine verständliche Übersicht zusammengefasst werden, beschreibt Douglas Hofstadter als »chunking«.²⁰

Der Bedeutungszusammenhang von (Um)Brüchen und Kultur

Die Frage, wie diese nonlinearen Verhältnisse in physikalischen oder anderen Systemen sich zu Fragen der Kultur verhalten, ist für die vorliegende Erörterung von großem Interesse. Um eine Situation zu betrachten, in der Nonlinearität und Kultur sich überschneiden, ist es hilfreich, Deleuzes und Guattaris Verständnis des *Bruchs* heranzuziehen. Brüche zu überwinden, gehört zu den wichtigen Facetten des Rhizoms, d.h. ein Rhizom vermag es, sich zu teilen und an alten oder neuen Linien neu zu regenerieren. Dies führt zu Prozessen der Territorialisierung und Deterritorialisierung: »Jedes Rhizom enthält Sedimentierungslinien, auf denen es geschichtet ist, territorialisiert, organisiert, bezeichnet, zugeordnet etc.; aber auch Deterritorialisierungslinien, auf denen es unaufhaltsam flieht.«²¹ In der Diskussion der nicht verwandten Merkmale der Orchidee und der Wespe schreiben Deleuze und Guattari: »Jedes Werden sichert die Deterritorialisierung des einen und die Reterritorialisierung des anderen Terms; das eine und das andere Werden verketteten sich und lösen sich

18 Vgl. ebd., S. 11-20.

19 Ebd., S. 15.

20 Vgl. Douglas Hofstadter: Godel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid, London: Penguin Books 1979.

21 G. Deleuze/F. Guattari: Rhizom, S. 16.

gemäß einer Zirkulation der Intensitäten ab, die die Deterritorialisierung immer weiter treibt.«²²

Obwohl Deleuzes und Guattaris Diskussion sich auf natürliche Beziehungen bezieht, lässt die Unterbrechung eine interessante Sichtweise auf menschliche Wechselbeziehungen zu. Das zeigt z.B. ein geschichtlicher Vorfall, der eng mit den Kulturen der Pitcairn- und Norfolk-Inseln verbunden ist, die Sage von der *Meuterei auf der Bounty*.²³ Interessant ist, die gesamte Episode der Meuterei von dem Moment des Schiffaufbruchs in Richtung England bis zur Ansiedlung auf den Pitcairn-Inseln unter dem Aspekt der Territorialisierung und Deterritorialisierung zu betrachten. Zuerst sind die Matrosen in ihren Heimatorten territorialisiert. Als sie auf dem Schiff – der *Bounty* – anheuern, werden sie deterritorialisieren. Von nun an Teil der Besatzung, werden sie in eine neue Hierarchie reterritorialisiert. Als sie auf Tahiti landen, werden sie erneut deterritorialisieren, mit außergewöhnlicher Wirkung: Teile der Mannschaftsration wurden durch das Fasten der Crew ersetzt und weil diese länger als geplant auf Tahiti bleibt, wird sie auf der Insel territorialisiert.

Als sie auf das Schiff zurückkommandiert werden, wird ihr Leben auf Tahiti deterritorialisieren, da sie sich wieder in die Schiffshierarchie eingliedern müssen. Kurz darauf meutern die Matrosen und setzen Kapitän William Bligh in einem Boot auf dem Ozean aus, eine buchstäbliche Deterritorialisierung. Die *Bounty* wird – als Schiff der königlichen Marine – deterritorialisieren. Als die tahitianischen Geliebten und Freunde mit an Bord genommen werden, findet eine dramatische Reterritorialisierung statt (beide Geschlechter leben an Bord eines Marineschiffs). Man entdeckte, dass die Pitcairn-Insel deterritorialisieren waren, d.h. die Inseln waren inkorrekt auf der Seekarte verzeichnet. Mit dem Besetzen der Insel wurde das Schiff verbannt und völlig deterritorialisieren, die Pitcairn-Inseln hingegen wurden territorialisiert.

Eine solche Beschreibung basiert auf den Prozessen der Territorialisierung und Deterritorialisierung und gibt ein genaueres Bild von der Intensität und Dynamik der Kräfte, die auf See und an Land geherrscht und zur Meuterei geführt haben. Die Art und Weise, wie mit Traditionen gebrochen und diese neu verbunden werden, d.h. wie soziale und kulturelle Situationen belebt und erneuert werden und so zu Weiterentwicklungen führen, wird durch diese Betrachtung der Ereignisse besser vermittelt als in vielen aktuellen Darstellungen. Die vorgeschlagene Beschreibung der Ereignisse auf der *Bounty* aus dem Jahr 1789 steht im Gegensatz zu den herkömmlichen Beschreibungen, die von der Meuterei

22 Ebd.

23 Vgl. Peter Clarke: *Hell and Paradise. The Norfolk Bounty Pitcairn Saga*, New York: Viking 1986.

auf dem Schiff – der *Bounty* – berichten, die sich unter der Führung von Fletcher Christian ereignete und gegen Kapitän Bligh gerichtet war. Er wurde tatsächlich mit einem Boot ausgesetzt, überquerte den Pazifischen Ozean und gelangte nach Indonesien, während die Meuterer sich auf der Pitcairn-Insel niederließen.

Die Kultur, die sich auf der Pitcairn-Insel infolge der Ereignisse entwickelt hat, ist daher nachweislich eine hybride Kultur. Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, dass die Kulturen der Pitcairn- und der Norfolk-Inseln aufgrund von genetischen und linguistischen Verbindungen (die gleiche DNA, die gleiche Sprache) als eine gemeinsame Kultur betrachtet werden sollten, obwohl tausende von Seemeilen diese Inseln im Pazifischen Ozean trennen.²⁴ Deshalb werden die zwei Inselkulturen als eine vereinte Kultur diskutiert. Der Text widmet sich zunächst der Erörterung kultureller Hybridität, bevor die medialen Strukturen der künstlerischen Arbeiten analysiert werden.

Hybride Kulturen

Das *Compact Oxford Dictionary* definiert das Wort ›hybrid‹ wie folgt: »1. offspring of two plants or animals of different species or varieties. 2. thing composed of diverse elements, e.g. a word with parts taken from different languages.« Der Wortursprung für ›hybrid‹ findet sich im Lateinischen *hibrida*.²⁵

Nach *Wolters Lateinisch-Niederländischem Wörterbuch* bedeutet ›hibrida: ›bastard, child of a Roman and a foreigner, or of a free person and a slave.« Das *Grote van Dale Wörterbuch* zitiert auch als erstes die ursprüngliche Bedeutung und fügt hinzu: »something that comprises heterogeneous elements.« ›Hybridisierung‹, zitiert in dem gleichen Lexikon, ist eine gebräuchliche Bezeichnung in der Biochemie (bezogen auf die Mischung unterschiedlicher Typen von DNA). In den Sozialwissenschaften und der Philosophie taucht das Konzept gleichfalls auf. In *Krisis – tijdschrift voor filosofie* wird Hybridität beschrieben als ›the mixture of elements which are different and which are generally separate from each other‹. Dies ist insofern interessant, weil hier das Konzept der Hybrid-

24 Vgl. Ian Clothier: »Created Identities. Hybrid Cultures and the Internet« in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*, Winter 2005, Volume 11, Number 4, S. 44-59. Es ist zu erwähnen, dass der Autor von dem Pitcairn-Norfolk-Volk abstammt.

25 Vgl. www.askoxford.com/concise_oed/hybrid?view=uk, vom 26. Februar 2007.

tät neben Authentizität eingeführt wird, d.h. im Sinne einer vergleichenden Studie beider Konzepte. Auf der Grundlage einer Studie zur Entwicklung der mexikanischen Kultur kann festgestellt werden, dass diese Kultur als ein Zusammenschmelzen verschiedener authentischer Kulturen ein Beispiel für eine hybride Kultur darstellt, die aber zugleich selbst höchst authentisch ist. Authentizität und Hybridität sind keinesfalls Gegensätze, sondern stellen eine ›natürliche‹ (Zustands-)Erweiterung dar. Hybridität produziert neue Formen der Authentizität und wohnt den dynamischen Gesellschafts- und Kulturprozessen inne, in denen verschiedene Kulturen aufeinandertreffen.²⁶

Diese Definition, die im Vorbereitungsmaterial zur Architekturkonferenz *Europa 6* veröffentlicht wurde, beschreibt sehr passend wichtige Punkte zur Hybridität und fasst die Positionen einer Reihe von Autoren zusammen. Zu den Grundbestandteilen der Hybridität gehören Heterogenität (Vielheit in der Zusammensetzung), Multiplizität (Vermischung von Bestandteilen) und einmalige Authentizität. Diese Merkmale werden in der Definition ›genetischer Bastarde‹ angeführt und unterstreichen einen Antagonismus gegenüber Autorität(en), aus denen hybride Kulturen hervorgehen.

Die Kulturtheorie der letzten zehn Jahre wurde durch einen umfangreichen Diskurs zum Gegenstand der kulturellen Hybridität geprägt.²⁷ Ein großer Teil dieser Debatte widmet sich der Verortung hybrider Kulturen – in Grenzgebieten unterschiedlicher Stadtviertel²⁸ oder an Staatsgrenzen (z.B. zwischen Mexiko und den USA).²⁹ Diese Diskussion wird zum Teil durch postkoloniale Ansätze erfasst und im Kontext zu Auswirkungen der Globalisierung behandelt.

Sich in einem kontinuierlichen Zustand der Kontingenz zu befinden, wurde von führenden Kulturtheoretikern als Merkmal der Hybridität de-

26 Vgl. *Europa 6*: www.europan.nl/europan6/euro6_alg_e.html vom 8. Oktober 2002.

27 »The current leitmotif of multicultural discourse is hybridity«, schreibt Eduardo Manuel Duarte in: »Self as Postcolonial Pastiche. Historical Artifact and Multicultural Ideal«, in: *Philosophy of Education 1997*, www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/97_docs/duarte.html vom 15. Mai 2002.

28 Zur Diskussion von Hybridität und städtischer Umwelt, vgl. Nezar AlSayyad (Hg.): *Hybrid Urbanism*, Oxford: Praeger 2001.

29 »The floating frontier [of Mexico and America] is a social space of hybridisation«, den Herausgebern von *Latin American Issues* (1998) zufolge, vgl. Jaime Martí-Olivella/Fernando Valerio-Holguín/Giles Wayland-Smith (Hg.): (De)Constructing the Mexican-American Border in *Latin American Issues*, [Online] Vol 14 (1) 1998, webpub.allegheeny.edu/group/LAS/LatinAmIssues/Articles/Vol14/LAI_vol_14_intro.html vom 11. Oktober 2004.

finiert. So schreibt Homi Bhabha von der »ongoing negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation«. ³⁰ Obwohl diese Aussage zu historischen Übergängen sich eher auf die Transformation von Kulturen in Stadtgebieten mit gemeinsamen Grenzen bezieht, kann sie durchaus auch auf das Pitcairn-Norfolk-Kulturerbe angewendet werden, wo sich der Veränderungsprozess zuerst als Explosion ankündigte und anschließend weiterentwickelte. *Leistavia* reflektiert dies in seiner Entstehung als Kunstwerk und über eine Abfolge von Transformationsmomenten im Internet.

Bhabha führt aus, dass autorisierte Macht nicht auf dem Fortbestand von Traditionen beruht, sondern dass sie (wieder-)eingeschrieben wird durch »conditions of contingency and contradictoriness that attend upon those who are ›in the minority«. ³¹ Daran wird deutlich, dass und wie hybride Kulturen auf einmalige Weise geschichtet sind und statt auf Traditionen auf der Bedingung von Kontingenz beruhen. Kontingenz und Widersprüchlichkeit bilden daher Merkmale hybrider Kulturen und zwar auch dort, wo ein ›Minderheitenstatus‹ nicht zutreffend ist. Ein solches Verständnis kennzeichnet auch die Pitcairn-Norfolk-Kulturen. Roy Sanders schreibt nach seinem Besuch der Pitcairn-Insel zwischen 1951 und 1953: »Pitcairn culture then provides a complex and often paradoxical standard of status measurement [...] Social cohesion lies only in kinship bonds and economic goods. The sea determines the extent of cooperative behaviour. In order to gain access to food supplies aboard ships, the islanders, to use their own term ›pull together«. ³²

Hybridität stört Traditionen und ersetzt sie durch neue Lösungen und eine Lösung wird immer dem Ort angepasst. Der ›Sitz‹ des Sprechers des Parlaments von Papua-Neuguinea z.B. ist aus einer Verbindung zwischen dem ›Sitz‹ im britischen Unterhaus und einem traditionellen ›Redner-Schemel‹ entstanden, »analogous to the kind of hybrid political system being molded«. ³³ Die Grenzlinie zwischen zwei ursprünglich unterschiedlichen Kulturen wurde verwischt. Einige Wörter im Pitcairn-Norfolk-Sprachegebrauch sind eindeutig tahitianischen Ursprungs: *nawi* bedeutet in der Pitcairn-Norfolk-Sprache ›zu schwimmen‹ und auf Tahitianisch ›zu tauchen‹. *Yorye* hingegen geht höchstwahrscheinlich auf eine

30 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994, S. 2.

31 Ebd.

32 Roy Sanders: *Our Island*, Unpublished Thesis for Master of Arts, Auckland: University of Auckland 1953, S. 274.

33 O'Connell zit.n. Vale in: ›Architecture and Identity‹, www.ithaca.edu/faculty/oconnell/identity/archidenthybrid.htm, vom 15. Mai 2002.

Verdichtung des Altenglischen *you all* zurück. Einige Worte weisen keine Beziehung zur jeweiligen Ausgangskultur auf, sondern sind aus der spezifischen kulturellen Situation entstanden. Einige Fischnamen wie *pick-pick*, *dotter* oder *whistling* scheinen Neologismen zu sein.

Im Jahr 1838 bestimmten die Pitcairner Inselbewohner selbst ihre Gesetze. Dazu gehörten unter vielem anderen das Wahlrecht für Frauen, der Schutz weißer Vögel und Katzen, die Verhängung von Maßnahmen zum Schutz des Waldbestandes und Handelsnormen. Diese Gesetze sind einmalig und zeigen das Vermögen hybrider Kulturen, Einflüsse aus verschiedenartigen Quellen zu absorbieren – Strafgelder wurden z.B. in Dolar, Schillingen und Pence angegeben.

An dieser Stelle wird deutlich, wie Heterogenität, Verschiedenheit und Vielheit als wesentliche Merkmale hybride Kulturen prägen und wie diese Ansichten der Hybridität auch in die Diskussion zur Nonlinearität einfließen. Ein Rhizom weist »linear multiplicities with n dimensions«³⁴ auf. Das heißt, das Verhältnis zwischen Aktion und Reaktion bleibt in komplexen selbstorganisierten und selbstreflexiven Systemen nicht konstant. Kräfte in nichtlinearen Systemen überschreiten Verhältnisse von Energie/Materie oder natürlichen/menschlichen Grenzen. Es geht nicht darum, dass hier eine Verbindung am Werk ist, die auf Analogien aufbaut, sondern es wird nur behauptet, dass Energieflüsse in nichtlinearen Systemen und kulturelle Hybridisationsprozesse ähnliche Merkmale aufweisen, auch wenn sie zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen führen. Um zu begreifen, wie eine solche Vermischung im Hinblick auf die hier besprochenen Kunstwerke aussieht, sollen deren mediale Strukturen genauer betrachtet werden.

Mediale Strukturen

Um eine Ausstellung in ihrer medialen Struktur zu verstehen, braucht man nur das Ausstellungsparadigma moderner Kunst nach 1950 zu betrachten. In diesem Fall handelt es sich um Gemälde. Eine Gruppe gleich großer Leinwände, die in einer waagerechten Reihe aufgehängt wurden. Es gibt nur ein Medium: Farbe auf Leinwand. Als Diagramm lässt sich dies wie folgt in Abb. 4 darstellen.

Es wichtig festzuhalten, dass die in Abb. 4 markierte Grenze eindeutig ist. In dieser Art von Ausstellung ist es einfach festzustellen, wo die

34 Gilles Deleuze/Félix Guattari: A Thousand Plateaus. Capitalism und Schizophrenia, Minneapolis: University of Minnesota Press 1987, S. 16.

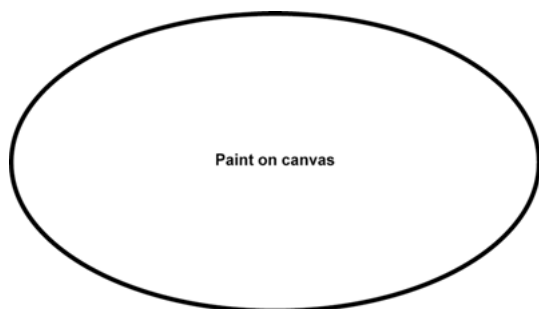


Abbildung 4: Diagramm der medialen Struktur einer modernen Ausstellung. Es zeigt eine Ordnung der Gemälde, bei der alle Bilder als Reihe gehängt wurden.

›Kunst‹ aufhört. Es handelt sich um eine sehr geordnete wenn nicht gar begrenzende Praktik. Bei solch einer einfachen medialen Struktur geht es im Vergleich zu den folgenden komplexeren und dynamischen Konstellationen nicht darum, das moderne Paradigma abzuwerten. Symbolische Figuren des modernen Ansatzes waren die Minimalisten Ad Reinhardt, Clifford Still und Mark Rothko. Eine jüngere Generation, zu denen u.a. Frank Stella, Elsworth Kelly und Leon Polk-Smith gehörten, folgten der Ein-Medium-Prämisse, obwohl Stella und Kelly einen beträchtlichen Teil ihrer späteren Künstlerkarriere mit der Anfechtung dieser Grundbedingungen in ihrem Frühwerk begonnen haben.

A Wandering Rock: [congealed] + [distributed]

Die nachfolgende Abb. 5 stellt die mediale Struktur für *A wandering Rock* dar, wie sie weiter oben bereits beschrieben wurde. Die Grenzen sind komplexer als im modernen Paradigma in Abb. 4. Die Medien sind gruppiert, mit Überlagerungen zwischen einigen Bestandteilen des Projektes, aber nicht zwischen anderen. Zum Beispiel überschneidet sich der *Ulysses*-Text mit der digitalen Druckgrafik insofern, weil das Bild vom Text abhängt. Die Kontrollbox, die das Signal der Zuschauerbewegung auslöst, steht in Verbindung mit den Bewegungssensoren, die die Bewegungen erfassen, wie auch mit den Blinklichtern, deren Leuchtsequenzen durch die unterschiedlichen Entfernungsabstände der Besucher vom Bild bestimmt werden. Dennoch steht die Kontrollbox (die natürlich im Text selbst nicht erwähnt ist) in keiner Verbindung zum *Ulysses*-Text, die Blinklichter befinden sich innerhalb des digitalen Drucks (des Bildes

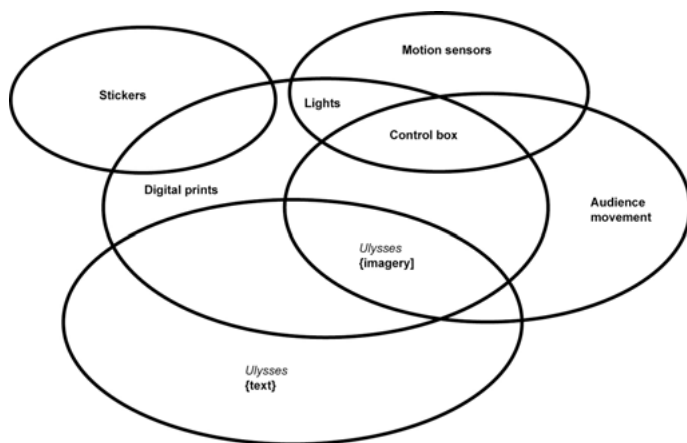


Abbildung 5: A wandering Rock, Diagramm der medialen Struktur des Projektes

Agenbite of Inwit), und die Kontrollbox ist zwischen den Überlagerungen der digitalen Prints und den Bewegungen des Publikums positioniert.

Die Verwendung von Aufklebern ergab sich aus dem [*distributed*] Aspekt (der Verteilung) des Projekts. Um den nonlinearen Charakter dieses Kunstwerks zu unterstreichen und den Eindruck des ›verteilten Herumlaufens‹ (*distributed wandering*) des Buchkapitels zu vermitteln, wurden 800 Aufkleber gedruckt und an die Besucher des Projekts sowie an Passanten auf der Straße verteilt und bei verschiedenen Anlässen, die in Verbindung mit dem Projekt stattfanden, ausgegeben. Es wurde berichtet, dass einige Freiwillige die Aufkleber auch auf Bussen in der Stadt anbrachten. Aufgeklebt auf Transportmitteln, Jacken und Rucksäcken durchzogen die Sticker Dublin, so, wie die umherlaufenden Figuren in *A wandering Rock* die Kapitel durchziehen. Die Aufkleber zeigten die gleichen Abbildungen, die bereits den [*congealed*] Teil des Projekts ausmachten, welcher in der Abtei präsentiert wurde.

Ausschließlich Aufkleber zu produzieren, hätte die mediale Struktur des Projektes zu sehr in die Nähe des in Abb. 4 dargestellten Aufbaus gerückt und wurde deshalb vermieden. Es war von Bedeutung, sowohl die [*congealed*] wie auch die [*distributed*] Aspekte konzeptuell einzusetzen, so dass sich Überlegungen zur Nichtlinearität initiieren ließen.

Der Regierungsbezirk Leistavia

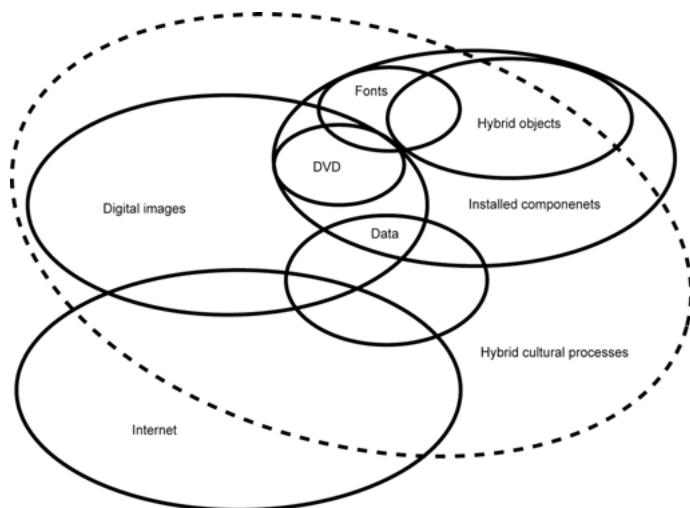


Abbildung 6: Diagramm der medialen Struktur des Projekts Regierungsbezirk Leistavia

Wie bereits ausgeführt, handelt es sich beim *Regierungsbezirk Leistavia* um ein hybrides kulturelles Gebilde, das formale Einflüsse der Pitcairn-Norfolk- und der estländischen Kulturen aufweist.³⁵ Diese Einflüsse befinden sich außerhalb der medialen Struktur in Abb. 6, da sie genaugenommen keine Medien sind, obwohl sie als kulturelle Einflüsse eine bedeutende Rolle spielen und wesentlich medial vermittelt werden. Das Projekt ist durch Prozesse der kulturellen Hybridisierung geprägt. Über eine kontrollierte Stimmabgabe und die statistische Auswertung der von der Internet-Gemeinde bevorzugten Optionen, wurde die Verfassung erstellt. Der Verfassungsentwurf resultierte aus Forschungsergebnissen über die Entstehungsbedingungen *Leistavias* und ergab sich aus den Bedingungen einer hybriden, ›dritten Räumlichkeit‹ (*third spaces conditions*). Die Entstehung der Verfassung wurde mit der Herstellung eines Kunstwerkes ermöglicht, d.h. soziopolitische Prozesse sind in das Projekt integriert.

Ein Unterschied zwischen *Leistavia* und *A wandering Rock* besteht darin, dass letzteres Projekt inhaltlich nicht unmittelbar (als Zustandsbedingung) kulturelle Prozesse adressiert. Das Dubliner Projekt beruht auf kulturellen Prozessen, doch weder befragt es diese, noch verweist es auf

35 Vgl. www.art-themagazine.com/hybridia, vom 23. September 2004.

sie oder entwickelt sie inhaltlich weiter. Die mediale Struktur des *Leistavia*-Projekts ist insofern ungewöhnlich, weil sie nicht nur Medien einbezieht, sondern auch Prozesse kultureller Hybridisierung beinhaltet. Hybride Kulturen besetzen einen sogenannten dritten Kulturraum, den sie selbst geschaffen haben und der ihre Hybridität – die sich aus den gemeinsamen Gegebenheiten der Ausgangskulturen zusammensetzt – und zugleich das Spezifische dieses Zustandes beschreibt. Dies wird in Abb. 6 durch die von der gestrichelten Linie eingefasste Fläche dargestellt. *Leistavia* weist z.B. Gegebenheiten der drei prägenden Kulturen auf, besitzt aber auch solche die aus dieser besonderen kulturellen Situation hervorgegangen sind. Artikel 6{1} der Verfassung leitet sich aus der estländischen Konstitution ab, die erst Mitte der 1990er Jahre geschrieben wurde. Die Artikel 6{2} bis 6{4} wurden direkt von den Pitcairn-Gesetzen aus dem Jahr 1838 übernommen, während Artikel 6{5} leistavisch ist. Artikel 6 lautet wie folgt:

Leistavian Constitution

Article 6 Natural Resources

{1} The natural wealth and resources of Leistavia are national assets, which shall be used sparingly.

{2} No person is allowed to cut down any trees for logs on which there are young ones growing, nor may young trees be cut if that means that within a 1km radius, there are no other examples of that tree.

{3} Any person who may want any trees to break off the wind from their plantations or houses, or holds certain trees to be special or aesthetic is to make it known; and no one is allowed to cut them down, even if they be upon their own plot.

{4} The only reason a tree can be cut is for shelter or housing. If any person cuts more wood than is actually needed, then the wood that remains is to be given to the next person who may want to build a house.

{5} Every recyclable part of any resource shall be recycled. Any business that repeatedly fails to recycle shall forfeit all profit over and above all running costs, and said profits are to be used to assist recycling schemes.

Das Ergebnis der Abstimmung über die Verfassung hat ein interessantes Profil der Online-Gemeinschaft hervorgebracht. Eine überwältigende Mehrheit gab einer Leistungsgesellschaft (59 %) und ökologisch nachhaltigen wirtschaftlichen Werten (61 %) den Vorzug gegenüber einem demokratischen Staat mit einer Geldwirtschaft. Die Überwachung der E-Mails durch die Regierung oder die CIA wurde als die schlimmste digitale Straftat angesehen (44 %) und die Gemeinschaft hat sich für eine Öffnung der Grenzen zu anderen Nationen ausgesprochen (77,3 %).

Als kreatives Projekt stellt *Leistavia* nicht nur kulturelle Ergebnisse her, sondern erfindet eine eigene kulturelle Einheit mit einem unverwechselbaren, hybriden und kulturellen Profil. Wie Abb. 6 zeigt, hat das Internet eine Ebene geschaffen, auf der Austausch und Nachforschungen zwischen den drei Orten stattfanden. Daten(mengen) spielen eine wichtige Rolle für das Projekt, denn sie stellen die Bedingung für das Projekt dar, mit der dem leistavischen Gemeinwesen seine Besonderheit gegeben wird. Diese Daten bildeten eine wichtige Ressource, auf deren Grundlage eine Reihe künstlerischer Interventionen und audiovisuelle Arbeiten entstanden sind.

In manchen Fällen werden die Daten als Bilder wiedergegeben, in anderen als Prozepte. Bilder von DVDs werden im Ausstellungsraum projiziert und bilden so einen Teil der Ausstellungsinstallation. Schriftsätze erscheinen in der Projektion sowie als Vinylbuchstaben an den Wänden des Raumes. Innerhalb der Installation trifft der Vinylschriftsatz auf die hybriden Objekte. Digitale Bilder, wie sie in Abb. 6 dargestellt sind, fließen über die Ausgangskulturen hinweg und überlagern sich. Die letzten Ausstellungen zu diesem Projekt integrierten auch Bilder von ›Abstimmungszetteln‹ für die Verfassung. Abgesehen von dem Wert dieses Verfahrens, unterscheidet sich das Projekt durch die Betonung von ›Vielheitlichkeit‹ in seiner medialen Struktur.

Ein einzelnes Bild dieses Projektes ist fotografiert, gescannt, digital gespeichert, reproduziert, verformt, manipuliert, farbig neu gefasst, erneut gesichert, verdoppelt, modifiziert, als Text präsentiert oder auf Papier (aus-)gedruckt, projiziert, direkt auf die Wand geklebt, als Text oder Bild auf eine Website gestellt oder in eine Animation eingebaut worden. Damit sind wir zurückgekehrt an den Punkt der Diskussion, an dem sich kulturelle Hybridität und Nonlinearität vereinen – zu Verschiedenheit, Vielheit und Heterogenität.

Ausblick

Der vorliegende Text hat zwei unterschiedliche Wegrichtungen eingeschlagen, um zu einem verbindenden Thema zu gelangen. Die erste Route führte über eine Diskussion zur Nonlinearität. Hierbei ging es vor allem um die Folgen für die Kreativität, um physikalische Systeme, und philosophische Ansätze um Raum-Zeit zu begreifen. Der zweite Weg verfolgte den Diskurs zur Kultur(bildung) und kulturellen Hybridisation bzw. Hybridität. In dem Aufeinandertreffen von Kultur, Philosophie und Wissenschaft sind integrative Kräfte am Werk, die eine interaktive ›Vielheit‹ erzeugen. Bedenkt man diese Situation, so wird erkennbar,

welchen wesentlichen Einfluss digitale bzw. elektronische Medien ausüben. In den von ihnen eingesetzten und angewandten kreativen Praktiken dominiert Vielheit, und damit stehen sie im Kontrast zur Singularität künstlerischen Praktiken des 20. Jahrhunderts und ihrer Einbettung in modernistische Diskurse.

Literatur

- AlSayyad, Nezar (Hg.): *Hybrid Urbanism*, Oxford: Praeger 2001.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
- Clarke, Peter: *Hell and Paradise. The Norfolk Bounty Pitcairn Saga*, New York: Viking 1986.
- Clothier, Ian: *The District of Leistavia*, www.art-themagazine.com/hybridia, vom 23. September 2004.
- Clothier, Ian: »Created Identities. Hybrid Cultures and the Internet«, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*, Winter 2005, Volume 11, Number 4, S. 44-59.
- De Landa, Manuel: *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York: Zone Books 1997.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag 1977.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1987.
- Duarte, Eduardo Manuel: »Self as Postcolonial Pastiche. Historical Artifact and Multicultural Ideal«, in: *Philosophy of Education 1997*, www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/97_docs/duarte.html, vom 15. Mai 2002.
- Europas 6: www.europas.nl/europas6/euro6_alg_e.html, vom 8. Oktober 2002.
- Gleick, James: *Chaos. Making a New Science*, London: Heinemann 1998.
- Hofstadter, Douglas: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, London: Penguin Books 1979.
- Jackson, E. Atlee: *Perspectives of Nonlinear Dynamics*, Bd. 1, Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- Mandelbrot, Benoît: *The Fractal Geometry of Nature*, New York: Freeman 1977.
- Martí-Olivella, Jaume/Valerio-Holguín, Fernando/Wayland-Smith, Giles (Hg.): (De)Constructing the Mexican-American Border, in: *Latin American Issues*, [Online] Vol 14 (1) 1998. webpub.alleggheny.edu/group/LAS/LatinAmIssues/Articles/Vol14/LAI_vol_14_intro.html, vom 11. Oktober 2004.

- O'Connell: Architecture and Identity, www.ithaca.edu/faculty/oconnell/identity/archidenthybrid.htm, vom 15. Mai 2002.
- Palmer, Elaine/Parker, David: »Understanding performance measurement systems using physical science uncertainty principle«, in: International Journal of Operations and Production Management, Vol 21, No. 7, August 2000, S. 981-999.
- Sanders, Roy: Our Island, Unpublished Thesis for Master of Arts, Auckland: University of Auckland 1953.
- The Pocket Oxford English Dictionary (online): www.askoxford.com/concise_oed/hybrid?view=uk, vom 26. Februar 2007.
- Whillock, D.E.: »Negotiable Realities. Chaotic Attractors of our Understanding«, in: David Slayden/Rita Kirk Whillock (Hg.): Soundbite culture. The Death of Discourse in a Wired World. Thousand Oaks, California: Sage 2000, S. 229-246.
- Wray, Stefan: Rhizomes, nomads, and resistant internet use. www.nyu.edu/projects/wray/RhizNom.html, vom 20. März 2002.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Kathrin Busch, ist Juniorprofessorin für Kulturtheorie an der Universität Lüneburg und promovierte zur *Gabe des Denkens bei Derrida*. Ihre aktuellen Arbeitsschwerpunkte sind: Ästhetik, Kulturtheorie, neuere französische Philosophie und die Philosophie der Leidenschaften. Zuletzt erschienen: *Pathische Repräsentationen*, in: *Handlung, Kultur, Interpretation. Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaften* (2006); *Befremdliche Räume*, in: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz* 4 (2005); *Derrida überleben* und *Das Bild zum Empfang*, in: *Journal Phänomenologie* 23 (2005).

Ian M. Clothier, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Western Institute of Technology Taranaki (Neuseeland) und Künstler. Seine künstlerische Arbeit im Bereich der Netz- und Medienkunst wurde u.a. auf der ISEA (2004), am Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe sowie in Dublin (2004) und Vancouver präsentiert. Bereits in seinem Master of Arts, den er an der Auckland University of Technology machte, befasste er sich mit dem Thema *Hybrid cultures, nonlinearity and creative practice*.

Susanne Hauser, ist Professorin für Kunst- und Kulturgeschichte im Studiengang Architektur an der Universität der Künste Berlin. Sie unterrichtete an der Universität Kassel und an der Technischen Universität Graz. Ihre derzeitigen Forschungsinteressen umfassen: Ästhetik der urbanisierten Landschaft, Identität und Ort sowie Geschichte(n) der Materialität. Zuletzt erschien von ihr (mit Christa Kamleithner): *Ästhetik der Agglomeration* (2006) und *Spielsituationen. Über das Entwerfen von Häusern und Städten*, 10. Vilém Flusser Lecture, (2003).

Annette Jael Lehmann, ist Geschäftsführerin am Zentrum für Interdisziplinäre Kunstwissenschaften und Ästhetik an der Freien Universität Berlin. Sie unterrichtete u.a. an der University of California (UCLA) sowie an dem California Institute of the Arts. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Angloamerikanischen Literaturwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts, der vergleichenden Literaturwissenschaft, sowie im Bereich Ästhetik und Kultur der Neuen Medien. Zuletzt erschienen: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (2002);

Un/Sichtbarkeiten der Differenz. Beiträge zur Gender-Debatte in den Künsten (2001).

Ryszard W. Kluszczyński, ist Professor für Cultural Studies und Media Studies an der Universität Lodz (Polen) und unterrichtet weiterhin an den Kunstakademien in Lodz und Poznan. Von 1990 bis 2001 hatte er die kuratorische Leitung für Film, Video und Multimediale Kunst am Zentrum für zeitgenössische Kunst in Warschau. Seine aktuellen Forschungsthemen umfassen: Probleme der Informationsgesellschaft, Medien- und Kommunikationstheorien, Cyberculture, zeitgenössische Kunsttheorie und Avantgarde. Zuletzt erschienen: *The Loss and Retrieval of the Body*, in: Meredith Tromble (Hg.): *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson* (2005); *Arts, Media, Cultures: Histories of Hybridisation*, in: *Convergence* 2005, Volume 11, Number 4; *screens/images/worlds_transformations of seeing*, in: *Art Inquiry* vol. V (XIV), 2003.

Meike Kröncke, ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie promoviert derzeit mit *Beyond the Family Romance* zu Konstruktionen von Gemeinschaft und Identität in der Fotografie. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: Bildwissenschaft/Visual Studies, Cultural und Gender Studies sowie Kunst- und Kulturtheorie. Zuletzt erschienen: *Polaroid als Geste – über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis* (gemeinsam mit Barbara Lauterbach und Rolf F. Nohr), Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit 2005; *Über ›Ästhetische Ökonomien und den Umgang mit Verbrauchsmaterialien* (2003).

Oliver Marchart, ist Inhaber einer SNF-Förderungsprofessur am soziologischen Seminar der Universität Luzern. Er promovierte zur Theorie und imaginären Kartographie von Kultur und Medien (in Wien) sowie zu *Politics and the Political. An Inquiry into Post-Foundational Political Thought* (in Essex) und unterrichtete an den Universitäten Wien, Innsbruck, Essex und Basel mit Forschungsaufenthalten an der Columbia University/USA und der École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris (2005). Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen: Politische Theorie/Philosophie, Sozialtheorie, Diskursanalyse, Kulturwissenschaften/Cultural Studies sowie Medientheorie. Zuletzt erschienen: *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung* (2005); »Nothing but a truth. Alain Badiou ›philosophy of politics««, in: *Polygraph. An International Journal of Culture & Politics* (2005).

Birgit Mersmann, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) »Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder« an der Universität Basel. Sie promovierte zu »Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert«. Zu ihren derzeitigen Forschungsschwerpunkten gehören: Visualität und Narration, Hypertextualität, visuelle Transkulturalität, Schriftbildlichkeit, Literatur- und Kunsttheorie. Letzte Veröffentlichungen: (mit Martin Schulz) *Kulturen des Bildes* (2006); *Ikonoskripturen. Mediale Symbiosen zwischen Bild und Schrift in Roland Barthes' L'empire des signes*, in: Silke Horstkotte/Karin Leonard (Hg.): *Sehen ist wie Lesen* (2006); *Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien*, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz u.a. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären* (2004).

Kerstin Mey, ist Professorin für Bildende Kunst am Forschungszentrum Interface: Research in Art, Technologies and Design, an der Universität zu Ulster und leitet dort außerdem das Forschungsinstitut Kunst und Design. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Gegenwartskunst, angewandten Ästhetik und kulturellen Arbeitsweisen. Sie hat zu Identitätsbildung in umstrittenen Räumen veröffentlicht. Sie ist Herausgeberin von *Art in the Making – Aesthetics, Historicity and Practice* (2004) und mit Simon Yuill von *Cross-wired: Communication–Interface–Locality* (2004). Ihr Buch *Art and Obscenity* ist 2006 bei IB Tauris erschienen.

Yvonne Spielmann, ist Professorin für Geschichte und Theorie der visuellen Medien an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich: Intermedialität, visuelle Medien und Medienkultur, mit Forschungsförderungen in den USA (*Getty Center, Cornell University, Rockefeller Foundation*), Kanada (*Daniel Langlois Foundation*) und Japan (*Japan Foundation*). Sie unterrichtet außerdem an der Universität Siegen und der FU Berlin. Zuletzt erschienen: *Video, das reflexive Medium* (2005, engl. MIT Press, 2007); *Forty Years of Video Art*, *Art Journal*, Thematic Investigation (2006); *Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects*, *Leonardo*, special section (2006).

Kultur- und Medientheorie

Christian Kassung (Hg.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und Medien-
geschichte des Unfalls

Dezember 2007, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-721-9

Marcus S. Kleiner
Im Widerstreit vereint
Kulturelle Globalisierung als
Geschichte der Grenzen

Dezember 2007, ca. 150 Seiten,
kart., ca. 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-652-6

Kristiane Hasselmann
Die Rituale der Freimaurer
Performative Grundlegungen
eines bürgerlichen Habitus
im 18. Jahrhundert

Dezember 2007, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-803-2

Susanne Regener
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus
der Psychiatrie des
20. Jahrhunderts

November 2007, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-420-1

Gunnar Schmidt
Ästhetik des Fadens
Zur Medialisierung eines
Materials in der
Avantgardekunst

November 2007, ca. 120 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 13,80 €,
ISBN: 978-3-89942-800-1

Lutz Hieber,
Dominik Schrage (Hg.)
**Technische Reproduzier-
barkeit**

Zur Kultursoziologie
massenmedialer Vervielfältigung

Oktober 2007, ca. 190 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 18,80 €,
ISBN: 978-3-89942-714-1

Geert Lovink
<zero comments>
Elemente einer kritischen
Internetkultur

Oktober 2007, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-804-9

Thomas Ernst,
Patricia Gozalbez Cantó,
Sebastian Richter,
Nadja Sennewald,
Julia Tieke (Hg.)

SUBversionen
Zum Verhältnis von Politik
und Ästhetik in der
Gegenwart

Oktober 2007, ca. 400 Seiten,
kart., mit DVD, ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-677-9

Kati Röttger,
Alexander Jakob (Hg.)
Theater und Bild
Inszenierungen des Sehens

Oktober 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-706-6

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Gunther Gebhard,
Oliver Geisler,
Steffen Schröter (Hg.)

Heimat

Konturen und Konjunkturen
eines umstrittenen Konzepts

Oktober 2007, ca. 170 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-711-0

Torben Fischer,
Matthias N. Lorenz (Hg.)

Lexikon der »Vergangen- heitsbewältigung« in Deutschland

Debatten- und Diskurs-
geschichte des National-
sozialismus nach 1945

September 2007, ca. 380 Seiten,
kart., ca. 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-773-8

Laura Bieger

Ästhetik der Immersion

Raum-Erleben zwischen
Welt und Bild. Las Vegas,
Washington und die White City

September 2007, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-736-3

Christoph Lischka,
Andrea Sick (eds.)

Machines as Agency

Artistic Perspectives

September 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-646-5

Jürgen Hasse

Übersehene Räume

Zur Kulturgeschichte und
Heterotopologie des
Parkhauses

August 2007, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-775-2

Christian Bielefeldt,
Udo Dahmen,
Rolf Großmann (Hg.)

PopMusicology

Perspektiven der
Popmusikwissenschaft

August 2007, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-603-8

Kathrin Busch,
Iris Därmann (Hg.)

»pathos«

Konturen eines
kulturwissenschaftlichen
Grundbegriffs

Juli 2007, ca. 186 Seiten,
kart., ca. 20,80 €,
ISBN: 978-3-89942-698-4

Immacolata Amodeo

Das Opernhafte

Eine Studie zum »gusto
melodrammatico« in Italien
und Europa

Juli 2007, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-693-9

Marcus Krause,
Nicolas Pethes (Hg.)

Mr. Münsterberg und Dr. Hyde

Zur Filmgeschichte des
Menschenexperiments

Juli 2007, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-640-3

Ramón Reichert

Im Kino der Human- wissenschaften

Studien zur Medialisierung
wissenschaftlichen Wissens

Juli 2007, 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-647-2

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie

Lars Koch (Hg.)

Modernisierung als Amerikanisierung?

Entwicklungslinien der
westdeutschen Kultur
1945-1960

Juli 2007, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-615-1

Marc Ries,
Hildegard Fraueneder,
Karin Mairitsch (Hg.)

dating.21

Liebesorganisation und
Verabredungskulturen

Juli 2007, ca. 248 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-611-3

Hans Dieter Hellige (Hg.)

Mensch-Computer-Interface

Zur Geschichte und Zukunft
der Computerbedienung

Juli 2007, 360 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-564-2

Thomas Hecken

Theorien der Populärkultur

Dreißig Positionen von Schiller
bis zu den Cultural Studies

Juni 2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Meike Kröncke, Kerstin Mey,
Yvonne Spielmann (Hg.)

Kultureller Umbau

Räume, Identitäten und
Re/Präsentationen

Juni 2007, 208 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-556-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de