

Aus:

MIRA FLIESCHER

Signaturen der Alterität

Zur medialen Reflexivität

der Kunst Yasumasa Morimuras

Mai 2013, 366 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-2345-1

Ausgehend von der medienphilosophischen Frage nach einer Ethik der Alterität entwickelt Mira Fliescher eine Theorie der »Signatur« als paradox-duplizitäre Bildmarke. Die Signatur sichert einerseits einen subjekt- und identitätslogischen Bilddiskurs, andererseits stört sie ihn, indem die divergenten Eigenlogiken ästhetischer und medialer Strategien radikale Alterität (des Anderen, des Ästhetischen, des Bildes) auftreten lassen.

Anhand der Kunst Yasumasa Morimuras werden systematische Probleme eines Kunstdiskurses markiert, der Alterität in diskursives Wissen wandelt. Zudem bietet die Studie eine detaillierte Diskussion der Funktion von Autorschaft und Identität – für Kunstkritik, Kunstwissenschaft und postkoloniale Theorie.

Mira Fliescher arbeitet zwischen Kunstwissenschaft und Medienphilosophie. Als Postdoktorandin forscht sie am Graduiertenkolleg »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung« (Universität Potsdam) zum Visuellen Denken.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2345/ts2345.php

Inhalt

Vorwort	9
Vorspiel – Für Dich eine Chrysantheme	11
<i>Blume(n) • Alterität • Signaturen • Es wird gewesen sein</i>	
A Kunst/Wissenschaft vor der Kunst/Wissenschaft	49
1. Mutterwitz	70
2. Welches Schweinderl hätten S' denn gern?	93
B Signaturen	115
1. <i>Autor/Künstler</i>	123
<i>Schriftliche Freiheit • Diskursive Sparsamkeit • Un/Tote</i>	
2. Unvermeidliches Subjekt/ <i>objet</i>	137
<i>Praktisches sujet • Subjektiv(iert)e Chancen</i>	
3. Fallen des Exemplars	155
<i>Ohne Ende: Wer spricht/schreibt (nicht)? • Subalterne • Kunst/Wissenschaft • Identitätslogik postkolonialer Differenz • Identifizierungslogik der Be-Stimmung • Ausfälle der auktorialen Signatur</i>	
4. Anästhetiken der Be-Stimmung	187
<i>Ethnographische Be-Stimmungen • Prosopographien • Kommunikationszwang</i>	
5. Um/Wendungen	207
C Ver/Handlungen von Signifikanz	219
1. Signifikante Körperteile	227
<i>Signifikante Unterschiede</i>	
2. Un/Sichtbare <i>sujets</i>	251
a) (Selbst)Portrait: <i>Auto(r)-Portraits</i>	<i>Voraus-Setzung des sujets</i>
b) Fahndungsphotographien: <i>Typisieren</i>	<i>Identifizieren • Irren des Be-Deutens</i>
3. Fehl/Akte	307
Aufgabe: Aus/Setzung	319
Literatur	329
Abbildungsverzeichnis	361

Vorwort

Wenn in Folge mit einigem Pathos an Arbeiten von Yasumasa Morimura eine mediale Reflexivität verfolgt werden wird, um aus einer Ethik der Alterität motiviert das Ästhetische und Rätselhafte der Kunst gegen eine postkoloniale Subjektpolitik auszuspielen, dann kann man sich fragen, warum diese Frage gerade an einer Kunst aufgeworfen wird, die eigentlich dieses Pathos nicht direkt zum Zentrum zu machen scheint: Morimuras Kunst gilt als krude, derb, keineswegs neu, eher nebensächlich, laut, bunt, einfach zu durchschauen. Es soll nicht darum gehen, dieses Klischee zu korrigieren (auch wenn es tatsächlich nur einen Teil von Morimuras Arbeit treffen mag).

Die Antwort zumindest ist: genau deshalb. Gerade weil hier nicht vordergründig ein Pathos des Ästhetischen und Rätselhaften das erste Thema zu sein scheint, gerade weil diese Kunst sich als krude, derb, keineswegs neu, eher nebensächlich, laut, bunt und einfach zu durchschauen auszusetzen scheint, gerade weil sie so leicht abzutun ist. Nicht nur ist ja die Überraschung umso größer, je weniger man so etwas wie einen Rätselcharakter der Kunst erwartet, es liegt einige Größe darin, konsequent Rätsel aufzuwerfen, ohne sie zum Selbstzweck zu machen oder sie zur Nobilitierung der Sache zu instrumentalisieren. Der erste Dank gilt somit Yasumasa Morimura dafür, dass er sich mit seinen Selbstportraits *als krude, derb, keineswegs neu, eher nebensächlich, laut, bunt und einfach zu durchschauen auszusetzen scheint* – so viel Liebe und Faszination für den Autor muss sein (wissend, dass hierin durchaus eine Verengung liegen mag).

Die Auseinandersetzung mit dem Thema begann an der Ruhr-Universität Bochum, wanderte durch ein Stipendium am DFG-Graduiertenkolleg *Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jahrhundert)* an die Universität Trier und wurde an der Hochschule für bildende Kunst Braunschweig unter dem Titel: *For You I Am a Chrysanthemum*.

Yasumasa Morimura – *Signaturen der Alterität* als Dissertation angenommen. Allen Menschen an diesen Institutionen und den Institutionen selbst sei hiermit ausdrücklich gedankt, besonders Ulrike Kaschner im Prüfungsamt der Hochschule für bildende Kunst Braunschweig, Annette Tietenberg für das Zweitgutachten, vor allem aber Katharina Sykora für die geduldige, offene und immer spannende Betreuung der Arbeit. Die vielen Orte deuten es schon an: Hier wurde lange geschrieben (oder auch nicht), bevor es zur Promotion kam. Und es gibt noch mehr Orte, Institutionen und Menschen: Nach einer Phase der Freiberuflichkeit holte mich die Anstellung am *Institut für Künste und Medien* an der Universität Potsdam in die Wissenschaft zurück. Andreas Köstler erwies sich nicht nur deshalb als der Welt angenehmster Chef, während Stephanie Rymarowicz pragmatischer Charme ebenso erhellend war wie ihr intellektueller Witz. Die Assoziierung an der ebenfalls in Potsdam angesiedelten Graduate School *Visuelle Kulturen/Visual Culture* schärfte mein Interesse an der Alterität des Bildlichen.

Viele Menschen haben rege Anteil an meiner Arbeit genommen: Ohne die Gespräche mit Daniela Dröscher, Dieter Mersch, Thomas Morsch, Julia Rintz, Änne Söll, Geraldine Spiekermann, Ronja Tripp, Barbara Wittmann, mit den Studierenden in meinen Seminaren an der Universität Potsdam und vielen mehr, hätte sich nie das entwickelt, was nun da steht. Julia Rintz und Dieter Mersch ist dafür zu danken, sprachlich schwierige Vorarbeiten geduldig gelesen zu haben. Julia Rintz hat zudem das Buch wunderbar lektoriert – sollten sich noch Fehler finden, dann, weil ich ihre Korrekturen schlecht umsetzte. Hans Kannewitz hat Buch und Cover mit großer ästhetischer Sensibilität und Umsicht gesetzt. Ohne die Galerie Luhring Augustine (New York) wäre die Bebilderung des Buches nicht so großzügig ausgefallen.

Dieter Mersch und Katharina Sykora ist für intellektuelle Begleitung und Förderung nicht genug zu danken. Und: Helene Schweizer, Werner Fliescher, Petra, Krishan und Karol Knorr waren immer da.

— Danke!

Vorspiel – Für Dich eine Chrysantheme

Chrysanthemum – For you I am a Chrysanthemum
Supernova, urgent star

Astera Compositae – For you I'll be a dandelion
a thousand flowerettes in the sky
Or just a drop in the ocean

If you know my name
don't speak it out
it holds a power – as before

[...]

Rosa, Anemone et Nymphaea alba – I'll even be a waterlily,
a marygold, a rose
or a little thistle

Euphorbia – a blue dahlia, a black tulip
that's where opinions differ
the scholars disagree

My name, should you know it
remains unspeakable
and is spoken – malediction¹

Blume(n)



Abb. 1–6: Stills aus: *Die Einstürzenden Neubauten: Blume* (English Version), Musikvideo, R: John Hillcoat, 1993.

Ein Raum, im Hintergrund Kästen, aus denen Metall-Trichter, Griffe und Kurbeln ragen. Im Vordergrund ein Podest, das sich dreht. In das Video eingeblendet: Eine Art Schriftzeichen oder Bild, beziehungsweise ein Hybrid aus beidem, das anmutet wie die archaische Stilisierung eines Menschen, der auf der Scheibe tanzt – das Logo der *Einstürzenden Neubauten* (Abb. 1–6). Die Einblendung verschwindet, das Podest rotiert weiter. An selber Stelle, jedoch als Teil des dargestellten Raums erscheint eine Frau.

1 Einstürzende Neubauten: *Blume* (Liedtext) in: dies.: *Malediction* (Booklet), London: Mute u. Rough Trade Records, 1993, o. P.

Sie dreht sich auf dem Podest, in der Hand eine Art Megaphon, das mit den Trichtern korrespondiert, die aus den Kästen ragen. Sobald ihr Rücken zur Kamera gedreht ist, nimmt sie das Megaphon zum Mund, rechts tritt engagiert im schwarzen Anzug Blixa Bargeld durch die Tür. Der Ton, bisher eine regelmäßige, langsame Folge verrätselnder Gleichförmigkeit, übergibt an eine männliche Stimme, die leicht elektronisch verzerrt wirkend das Wort »Chrysanthemum« ansagt, das zudem als Titel eingeblendet ist. Tänzeln, mit Handbewegungen, die an Beschwörungsgesten und zugleich an Versuche, etwas zu fassen gemahnen, umkreist Bargeld die Drehbühne, während der Sprechgesang einer weiblichen Stimme gleichsam zu antworten scheint: »For you I am a Chrysanthemum, Supernova, urgent star«. Es ist nicht sicher, ob die Frau auf dem Podest für das Video diese Worte sagt während Bargeld »Lalalala...« singt. Man rechnet ihr jedoch diese Stimme zu, so wie man die männliche Stimme an Blixa Bargeld knüpft.² Das Video³ zum Song *Blume* (Abb. 1–30) führt bisher gleichsam einen Dialog aus Appell und Antwort vor, der das Verhältnis von Adressierung, Namen/Benennung, Stimme/Gesicht und Anrufung problematisiert.

Vorerst sei angemerkt, dass die Zeile *For You I am a Chrysanthemum* das Motto dieser Doktorarbeit stellt, da das asiatische Gesicht der Frau und dieser Beginn des Liedtextes mit derjenigen *Blume*, die in 16-blättriger stilisierter Ausführung das *mon* (Symbol) der japanischen Kaiserfamilie und das japanische Staatswappen stellt, ausreichen, um mich beim ersten Sehen des Videos

2 Während die männliche Stimme des Liedes *Blume der Einstürzenden Neubauten* von Blixa Bargeld gesprochen und gesungen wird, wird die englische Version von *Blume* (es gibt noch je eine mit französischem und japanischem Text) von Anita Lane gesungen, die gemeinsam mit Bargeld den Text dichtete, jedoch keineswegs die Frau auf dem Podest darstellt. Die französische Version singt Diana Orlof, die japanische Etsuko Sakamaki-Haas. Es ist unklar, ob sie im Video performen. Alle Versionen werden durch dasselbe Video visualisiert. Zu den Versionen und Performerinnen von *Blume* vgl. das Booklet der EP: *Malediction der Einstürzenden Neubauten*, a. a. O., unpaginiert. *Blume* entstand als Teil einiger Aufnahmen der *Einstürzenden Neubauten* für die kanadische Tanzkompanie *La La La Human Steps* um den Choreographen Édouard Lock für das Stück *Infante* (uraufgeführt am 17. April 1991 in Paris), das eine Serie von Tanzstücken mit Live-Musik-Performances und Videos verband. Vgl. zu *Infante*: www.lalalahumansteps.com (zul. ges. 2.2.2013), zur Entstehung von *Blume*: Klaus Maeck u. Johanna Schenkel: *Liebeslieder. Einstürzende Neubauten*, Video-dokumentation (D 1993).

3 Zu sehen auf: www.neubauten.org/?q=blume-english (zul. ges. 2.2.2013). Hier finden sich auch die weiteren Versionen.

annehmen zu lassen, die Frau sei Japanerin. Folglich las ich das Video *Blume* als explizite oder implizite Verhandlung von Japanizität, in der der Rätselcharakter von Fernost mit dem der Frau derart gepaart und übersteigert wurde, dass ihre Koppelungen reflexiv zu werden vermochten. In diesem Paradigma ist fast zwangsläufig derjenige, der das Andere anspricht oder bespricht, der es aufsucht, zu begehren scheint, es mystifiziert, beschwört und benennt, europäisch, männlich und mit einem auktorialen Namen versehen (Blixa Bargeld ist der Frontmann der *Einstürzenden Neubauten* und publizierender Autor), während das beschworene Antwortende eine namenlose und wandelbare Weiblichkeit ist. Aus der Perspektive postkolonialer Kritik lässt sich *Blume* als Reflexion eines geschlechtlich codierten Raubs der Stimme der Anderen auffassen, der zwischen einer Art ethnographischen Bauchrednerei und Namensverleihung oszilliert. Gezeigt wäre so, dass die Stimme der Anderen, als deren Vertreterin die asiatisch aussehende Frau fungieren würde, aus einer Be-Stimmung resultiert, die durch ein verstummendes Begehrens- und Geschlechterverhältnis läuft.

Das Video *Blume* reflektiert jedoch auch diejenige Benennung, die für diese Kritik selbst notwendig ist, als problematische Herstellung von Identifizierungen und Positionen: Die sich permanent auf dem Podest um sich selbst drehende Position des Anderen, welche der Ursprung aller folgenden Metaphern, Blüten und fortschreitenden Be-Stimmungen wäre, erweist sich als Produkt eines Beschwörungsapparates, der um die stete Drehung/Wendung/Trope einen lustvollen Tanz der apparativ geregelten Polyvalenz gegenläufiger Identifizierungen (Eigenes/Anderes, Mann/Frau) vollführt – *und genießt*. Dass sich vor der Frau das Logo oder Signet der *Neubauten* auf dem Podest um selbst dreht, hieße, dass dieser Genuss den Ursprung der Autorisierung thematisiert: Die 1993 männlich und euro-amerikanisch besetzten *Einstürzenden Neubauten* signierten eine anthropomorphisierte Genuss-Maschinerie des Anderen, was nichts anderes als eine Geste der (Selbst) Autorisierung über die Trope des Anderen wäre.

Die (vielleicht falsche) Identifizierung einer ›Japanerin‹, die dieser Interpretation des Videos *Blume* ihre Grundlage gab, ermöglichte, sie auf eine Verschränkung von Ethnizität und Geschlecht im Feld des Japanischen zu beziehen. Jedoch ist die Frau auf dem Podest nicht identifiziert, noch nicht einmal durch ihren Namen. Die Zuschreibung einer konkreten japanischen Ethnizität an eine asiatisch aussehende Frau erweist sich selbst als wunschgeleitete projektive und ethnisierende Identifizierung, die ermöglicht, eine Paarung von Geschlecht und Ethnizität nach den eigenen Maßgaben auszudeuten. Denn da der Verhandlung von Ethnizität und

Geschlecht die Identifizierung dieser Positionen vorauszugehen hat, bringt diese Kritik durch die hierzu unvermeidlichen Identifizierungsverfahren diejenigen vergeschlechtlichten, ethnisierten oder rassisierten Stimmen und Gesichter selbst mit hervor, deren Bedeutungsproduktionen sie zugleich kritisiert.⁴ Die Kritik von ethnisierten und vergeschlechtlichten Positionierungen und Erkennbarkeiten benötigt selbst am meisten ihre Herstellung und ihre Zuschreibung auf ›Anderer‹.⁵ Dieser Hinweis auf eine eigene projektive Verwechslung macht den Bezug auf *Blume* zu mehr als einem biographischen Überbleibsel derjenigen Interessen, die jemanden bewegen, ein Thema/*sujet* zu bearbeiten und welche sich notwendig mit der weiteren Beschäftigung mit dem Gegenstand von diesem herausfordern lassen müssen. Dass sich obige Ausdeutung zunehmend als projektive Zuschreibung oder Verwechslung erwies, die zu bearbeiten ist, ist ein Effekt des Videos *Blume*, das als sperriger Gegenstand die Entwicklung des Themas weiter trieb. Es zwang beinahe dazu, von der anfänglichen Frage nach den wechselnden Codes der Überlappung von Geschlecht und Japanizität in der Kunst, die projektiv eine als Differenz ethnisierte Identität der Frau produzieren, an den Rand zu stellen, um stattdessen die *Epistemiken des Anderen* in einem kunstwissenschaftlichen Wissen zu beleuchten, das, um solche Fragen überhaupt stellen zu können, selbst Identifizierungen von ›Anderer‹ produzieren muss. Betrachtet man *Blume* von dieser Warte aus, so erweist sich das Video als Reflexion, die das Zusammenspiel von Medialität, Gegenstand, Stimme, Bauchrednerei, Anrufung, Benennung und Investigation, als merkwürdig lustvolle, zugleich hohle und übervolle *Séance* und Versteckspiel vorzeigt. Stimmen scheinen mit ethnisierten und vergeschlechtlichten Gesichtern auf konventionelle Weise verknüpft zu werden und zugleich (zwischen wissenschaft-

4 Zu dieser Begriffsverwendung: Während in Folge der Ausdruck ›Rasse‹ durchweg in Anführungszeichen gesetzt wird, um die im Deutschen (im Vergleich zum Englischen) brisantere essentialistische und biologistische Tradition des Begriffs zu reflektieren und sich von diesem Terminus zu distanzieren, werden Begriffe, die wie Ethnizität, Rassisierung oder Verethnisierung bereits den artifiziellen Charakter der Begriffe implizieren, ohne Anführungszeichen gebraucht. Da der Ausdruck ›Geschlecht‹ im Deutschen sowohl das biologische als auch das grammatische Geschlecht bezeichnet, wird er in Folge ohne Anführungszeichen gebraucht, da er selbst bereits eine produktive Unschärfe beinhaltet.

5 Gertrud Koch hat dieses Problem am Versuch der aufwertenden Repräsentation des Judentums durch die Kritische Theorie analysiert. Vgl. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, 54–120.

lichen Gattungsnamen und diese annehmenden Antworten, zwischen Bild(ern), Stimme(n), Anruf und Antwort, den Listen des Namens) auseinanderzufallen. Denn der merkwürdige ›Dialog‹, der mit dem lateinischen, wissenschaftlichen Namen einer Blume einsetzt, auf den eine Frau antwortet, dass sie diese, mit der Einschränkung: *for you*, sei, ist mit dieser ›glücklichen‹ Zusammenkunft nicht beendet. Das, was in diesem Video zwischen Bargeld und dem Wesen auf dem Podest geschehen wird, kann bald nicht mehr als Dialog gefasst werden. Das Versprechen des Dialogs wird ironisiert. Im Video kommunizieren nämlich gerade nicht zwei im Duett miteinander. Vielmehr führt *Blume* eine Verfung von unterschiedlichen medialen Strategien (Ton, Bild, Text) vor, indem es ihr Versprechen, zu konvergieren und dabei sinnvolle Konvergenzen zu erzeugen, bricht.

Das Szenario des Videos erweitert sich zur Konstellation zahlreicher Komponenten, die in einen verselbstständigten Reigen der Verkettung und Unterbrechung von Korrespondenzen versetzt werden. Es wechseln sich durch Schnitte und Blenden in unterschiedlicher Kombination ab: der leere Raum, die sich auf dem Podest drehende Frau, mal mit und mal ohne den um sie tanzenden Blixa Bargeld, nostalgisch anmutende Botanika. Die unverständlichen Apparaturen werden im Hintergrund des Raums mal von einer Art Quartett bedient, das gleichsam in sprachloser, gestischer Einigung einen regulativen Prozess auszuführen scheint, – mal stehen sie einfach da. Dazwischen flackern Aufnahmen auf von einem altmodischen Apparat, vielleicht eine Kamera, und davon, wie auf einem Stein Kreide gerieben wird. Bargeld wird mehrfach den Raum durch die Tür verlassen. Die Kamera wird sich auffällig bewegen. Es entstehen undurchdringliche Korrespondenzen der Dinge oder Komponenten untereinander, potenziert durch den Liedtext. Aus Metalltrichtern, wie sie sich als Megaphon in der Hand der Frau wie an den Apparaten befinden, werden Blumen schießen. Im Liedtext wird sich eine Fülle von Blumennamen und ihren Allegorisierungen verselbstständigen. Der Text wird die Kategorien des Namens und der Benennung problematisieren. Das Quartett erscheint als Orchestrierung des Vorgangs und als Pendant zu Blixa Bargeld, ohne dass ihr Verhältnis geklärt wäre. Die Bilder reagieren auf den Text, scheinen mit ihm zu kommunizieren, jedoch nicht auf der Ebene konventioneller Bedeutung. Alles erscheint zwingend, aber vor allem: rätselhaft. Es ist diese Verrätselung, die das Video *Blume* eigentlich interessant macht, da es sie *zugleich* vollzieht und zu reflektieren scheint.



Abb. 7–15: Stills aus: Die Einstürzenden Neubauten: Blume (English Version), Musikvideo, R: John Hillcoat, 1993.

18 Mit der zweiten Umdrehung der Frau folgt wiederum eine paradoxe Anordnung: Ansage und Titel gehen zusammen: »Astera Compositae«. Doch gezeigt wird in einer altmodisch wirkenden botanischen Illustration Löwenzahn, während der Text mit Zerbersten von Blüten in Samen ein Bild der Dissemination evoziert. Könnte man den Text zur Chrysantheme noch für eine nähere botanische Bestimmung der Art halten, fallen nun Benennung, Stimme und Bild deutlich auseinander. Fast, als sei seine Arbeit getan, verlässt Bargeld, wie ein Conferencier oder Zauberer durch dieselbe Tür, durch die er eingetreten war, den statischen Guckkastenraum, in dessen Zentrum sich die Frau weiter dreht. In Nahaufnahme erscheint einer der Trichter/Megaphone. Die Kamera fährt gleichsam in ihn hinein und wieder zurück – magische Kanäle werden durchmessen. Grammophontrichter (Verstärker der Aufnahme) und Megaphon (Verstärker der Stimme) fallen optisch in eins, dazwischen dreht sich, keineswegs glatt, ein gebasteltes Rad, das an einen Filmprojektor gemahnt. Wieder der Guckkastenraum, zur Frau gesellen sich vier Männer im Hintergrund. Sie scheinen einem Gemälde von Magritte entsprungen.⁶ Zu dieser Anreicherung des

⁶ Das Set des Videos ist Luigi Russolos *Futurist Sound Laboratory* (ca. 1913) nachempfunden.

Bühnenraums bittet der Text (wen?) um das Verschweigen des Namens, der demnach noch nicht gefallen sein kann. Die Männer im Hintergrund bedienen, teils nahsichtig zwischengeschnitten, die Kästen, aus denen die Trichter ragen. Die Gerätschaften erinnern an Auslöser für Sprengsätze und alte Kurbelkameras. Sachkundig werden sie bedient, ohne dass man sich diese Bedienung erklären könnte: Die Verrichtungen interagieren rätselhaft, sachlich und technisch, operieren mit Undurchsichtigem, wirken zwangsläufig *und* zufällig zusammengestellt. Die Kamera erfasst den Bühnenraum gleichsam in pulsierenden Zooms. Die Handlungselemente, Einstellungen und Personen wiederholen sich in Folge in wechselnden Kombinationen. Das Repertoire reichert sich an um das Öffnen einer Lochblende auf altmodische, botanische Illustrationen und das Reiben von Kreide auf Schiefer. Zum Titel/zur Ansage »Liliacea« nimmt die Frau, sich immer weiter drehend, das Megaphon zur Hand; Blixia Bargeld kommt von links (der Tür) ins Bild und umkreist sie wie gehabt; das ›Quartett‹ ist weg. Eine leichte Beschleunigung von Ton und Bild begleitet diese Anreicherung von Ebenen, die immer stärker auseinanderfallen: Botanische Namen bezeichnen nicht korrekt die botanischen Darstellungen. Die weibliche Stimme schwankt zwischen metaphorischen Anreicherungen von biblischen, literarischen und kunsthistorischen Blumensymbolen oder -metaphern und der Beschwörung, den Namen nicht zu sagen. Vollkommen ungerührt dreht ›sie‹ sich dabei um sich selbst, während Bargeld sie zwischen Verzückung, Beschwörung und Erstaunen gleichsam umzingelt. Das Spiel zwischen den Figuren des Videos scheint sich immer enger zu ziehen und zugleich immer mehr aneinander vorbei zu gehen, ebenso wie die gesamte Anordnung des Films. Neben der Disjunktion von Bild und Ton macht die Ein- und Ausblendung von Figuren selbst die innerbildliche Kohärenz zweifelhaft. Während eine metaphorische Anreicherung das alte Motiv der Untersagung der Nennung des Namens⁷ begleitet, reflektiert das Video seine Möglichkeiten zur Zerlegung und Kombination von Zeit und Raum, indem der zunehmende Zerfall der Kohärenz fortgetrieben wird: Niemand muss bei der Aufnahme tatsächlich zur selben Zeit in einem Raum gewesen sein. Die Stimmen und die Musik sind zu einem anderen Zeitpunkt aufgenom-

7 Das Motiv des unsagbaren Namens bzw. der Gefahr seiner Äußerung reicht von der negativen Theologie über Lohengrin und Rumpelstilzchen bis zu den Namen der Nambikwara, deren Funktion der *Un/Sagbarkeit* für Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* Jacques Derrida verfolgt. Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*, Leipzig: Reclam, 1988, 311 f.; u. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 187–207.

men worden. Das Video montiert diese Einzelheiten als magische Maschine, die verschoben bewusst wird, indem über eine unkonventionelle Kombinatorik von Ton, Bild, Begriffen/Namen die Schwierigkeiten der benennenden wie videographischen Kohärenz problematisiert werden: Die Knüpfung von botanischen Bestimmungen an Bilder, Metaphern, Körper, Stimmen geht fehl; eine Stimme scheint jeden Namen zu akzeptieren und zu verwenden, der ihr geboten wird, solange es nicht *ihr* Name ist, der genannt wird – das gesamte Arrangement widerspricht der Logik. Diese Ana/Logik erweist sich als überaus produktiv: Die Trichter blühen höchst wörtlich auf, immer mehr botanische Illustrationen werden eingeblendet. Auf dem Podest wechselt sich eine asiatisch aussehende Frau mit Steckfrisur mit einer europäisch aussehenden (mit offenem Haar) ab. An dieser Stelle scheint sich das Quartett gleichsam auf eine Art Halt zu einigen. Dann leert sich der Bühnenraum. Bilder verselbstständigen sich: Botanika, Aufblühen der Trichter, kurze Schnitte auf Bargeld und die (erste) Frau auf dem Podest. Zu Lauten wie Morsecodes werden die Knöpfe des archaisch wirkenden Apparates (Kamera oder Projektor?) justiert. Die Fülle der Sensationen potenziert einen Sinnentzug, der sich um einen Namen produzierenden Namen dreht, der *fehlt*. Ein ganzer Apparat, zu dem auch die Figuren der Individuen gehören, arbeitet scheinbar daran, den Namen (von dem man denkt, er könnte die Frau/die Stimme/das asiatische Gesicht bezeichnen) mittels Bilder und Bedeutungen zu verschleiern, wobei sich dieser Apparat zunehmend selbst in Bedeutungslosigkeit überführt.⁸

Die Stimme einer Frau, vielleicht die Stimme des Anderen, beharrt in *Blume* auf ihren Entzug, indem sie (zusammen mit Bargeld, dem Orchester und dem Video) in einem Apparat *und als Teil von diesem* ein Feuerwerk der Bedeutungen, ein Wuchern der Metaphern und eine Überfülle an Medialitäten heraufbeschwört, welche sich einer Kohärenz des Wissens sperren. Alles knirscht gleichsam wie Kreide auf Stein und ist zugleich im Video untrennbar eins. Denn das Video kann – sieht man davon ab, dass es in drei Sprachversionen mit unterschiedlichen weiblichen Stimmen/Interpretinnen existiert – immer nur als dieses eine auftreten und sich *darstellen*.

20

⁸ Tanzt Bargeld um ein goldenes Kalb der Bedeutungsfülle oder orchestriert er sie? Steht das ›Orchester‹ gemeinsam mit Boxen, Trichtern und Bühnenraum für den Apparat? Gemahnen die Weigerung, den Namen zu geben, und die Bitte, ihn nicht auszusprechen, an eine negative Theologie, die den Namen Gottes zum Unaussprechlichen mystifiziert oder zum analysefreien Raum erklärt? Wem gehören die Stimmen und Gesichter dieses Videos und was möchten sie sagen? Möchten sie überhaupt etwas sagen?



Abb. 16–30: Stills aus: *Die Einstürzenden Neubauten: Blume* (English Version), Musikvideo, R: John Hillcoat, 1993.

Folglich wird hier nicht allein das Rätsel der videographischen Bedeutungskonstitution und allgemeiner das Problem des (Gattungs-)Namens überhaupt so aufgestellt, dass Identifikationen und Benennungen derart in die Krise geraten, dass der Gattungsname ›Blume‹ ebenso als Fluch wie als falsche Rede oder Verleumdung – *malediction* – erscheint, wie diejenigen Versuche, an das Video einen Sinn heranzutragen. Es geschieht mehr als eine Zersetzung von Konventionen der benennenden Sinnbildung, welche ausgetragen wird, indem die Verwirrung von botanischen Klassifikationen und Illustrationen (sowie ihrer metaphorischen Austragung)

übertragen wird auf Gesichter und Stimmen (tradierte Topoi der Identität und der erkennenden Identifikation), die eine ethnisierte und geschlechtliche Differenz nahelegen. Es geschieht auch mehr, als zu zeigen, dass diese Zerschlagung selbst nur durch die Voraussetzung und Zuordnung einer ordnenden Klassifikation von Stimmen und Gesichtern ausgedeutet werden kann, die sich als projektive Fehlbenennungen erweisen müssen. Über diese nachgerade autopoietische stete Verschiebung, Zuordnung und Differenzierung von Signifikanten als Fluch oder Teufelskreis hinaus, zeigt sich das Video *Blume* zuvorderst als Einheit und als Ex-sistenz, die nur so und nicht anders ist, aussieht, klingt, unvermeidlich auf mich dringt, die mich affiziert (d. h. angeht und zufügt). Das Video markiert eine Alterität in seinem Erscheinen durch Ton, Bild und Bewegungsfolgen, die gerade jenseits aller Benennungsversuche liegt und dort verharrt. Diese Alterität ist somit schwerlich in die Sprache einer wissenschaftlichen Arbeit zu überführen, ohne ihr wiederum Gewalt anzutun. Denn sie zeigt sich zwar mittels Differenzen, ist jedoch nicht damit gleichzusetzen. Es lässt sich nur sagen, dass sie *vor* dem Sinn, seiner Andeutung oder Projektion wie *vor* seiner Zerschlagung liegt.⁹ Da sie auf die Wahrnehmung dringt, bringt sie eine Betrachtung und damit auch eine Betrachtlerin hervor, die beide ebenfalls noch *vor* dem Sinn, z. B. von Benennungen und Klassifikationen, konstituiert sind.

Man kann hier einwenden, dass für die Frage nach Bedeutungsproduktion und -verschiebung (z. B. der von Ethnizität und Geschlecht) durch Kunst eine solche bedeutungslose Alterität wenig relevant ist. Ihre Bedeutungslosigkeit hat jedoch die Pointe, über eine Medialität und Materialität in der Kunst etwas in Erscheinung zu bringen, das nicht allein passiv oder unsichtbar Bedeutung trägt. Dieses ›Etwas‹ geht der Bedeutung voraus. Es vermag sich gleichsam neben ihr als Alterität *zu zeigen*. In dieser Asymmetrie *zeigt* sie etwas über Alterität, nämlich, dass sie *nicht zu sagen* ist. Da sich diese radikale Alterität gegen Bedeutung sperrt, ist, um sich ihr anzunähern, mit der aus ihrer Wahrnehmung folgenden Bedeutungsnot umzugehen. Dazu wären die Bedingungen der eigenen Ansprüche an Kunst-Objekte zu reflektieren und das bestehende Wissensgefüge zu problematisieren. Es wären andere Fragen zu stellen. Z. B. wäre zu fragen, welche Funktion oder Funkionali-

⁹ Vgl. dazu: Dieter Mersch: *Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs*, in: *Hermeneutik der Religionen*, hrsg. v. Ingolf U. Dalfart u. Philipp Stoellger, Tübingen: Mohr Sibeck, 2007, 35–57, sowie ders.: *Performativität und Responsivität*, in: ders.: *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag, 2010, 201–308.

sierung von Alterität in einem Gefüge des Ästhetischen vorliegt, wenn sich dieses bevorzugt auf bedeutungsvolle Differenzen, z. B. von ›weiblich‹ und ›männlich‹ oder von ›westlich‹ und ›japanisch‹, sowie auf ihre bedeutungsvolle Verschiebung richtet.

Alterität

Jenseits der Bedeutungen einer labyrinthischen Allusionsfülle interessiert hier also, dass das Video einer Frage nach *Signaturen der Alterität* etwas zu zeigen vermag: Nämlich, dass die Befremdlichkeit des Videos nur in sehr begrenztem Maße aus Zeichen, Bildsymboliken, Metaphern und den darin entgegengesetzten ›Identitäten‹ bzw. den möglichen an sie zu knüpfenden Gegensätzen entspringt. Man müsste es umkehren: die Befremdlichkeit von Benennungen wird durch das Video als Hinweis auf die notwendig asymmetrische Beziehung zum Anderen sinnlich erfahrbar. Alterität wird hier nicht festgelegt, zugeschrieben oder benannt – was ihrer Aneignung entspräche. Sie entspringt hier vielmehr aus dem Zerfall konventioneller Logik und etablierter Zusammenhänge. Wenn das Video *Blume* auf minimale Weise eine klassische Bewegtbild-Narration andeutet, dann um sie zu zersetzen. Die Fraglichkeit des Namens und der Benennung, die in Korrespondenz mit einem Geschlechterverhältnis und ethnisierten Differenz versetzt wird, exponiert in der Verknüpfung von Ton und Bild einen gleichermaßen verwirren wie verwirrenden Zusammenhang der Funktionen von ›Stimme‹ und ›Gesicht‹ für anthropomorphisierende Identifizierungen von Identität, um bis zuletzt den Namen zu verweigern (in drei Versionen, in drei Sprachen, mit drei weiblichen Stimmen). Es gibt ›bloß‹ seine/ihre Erscheinung.

Aufgeworfen ist so die Frage, wer im Video oder Lied überhaupt benannt werden soll/kann. Dass es somit um den Gattungsbegriff ›Blume‹ oder um Gattungsbegriffe überhaupt gehen könnte, ist einerseits richtig und andererseits zu kurz gegriffen, wenn, wie hier vorgeschlagen, sich im Video eine radikalere (audiovisuelle) Dekonstruktion vollzieht. Wenn weder die Allusionen an den Surrealismus und an den besonderen Rätselcharakter der ost-asiatischen Frau, noch das ›Aufblühen von Technik‹ als Alteritäten aufgefasst werden können, da sie als *Metaphern des Anderen* längst etabliert sind und insofern eine bedeutsame und allzu gut bekannte Differenz repräsentieren; wenn die Differenz der Darstellungsmodi des Videos sich gut in die Affinität des Musikvideos zum Avantgardefilm und wenn die Verweigerung des Namens sich u. a. in eine negative Theologie einordnen lassen, dann kann dasjenige,

was als das Andere dieses Videos gefasst werden kann, vielleicht nur widerfahren: Es liegt in seiner *Dar-Stellung*. Dar-Stellung ist hiermit nicht aufgefasst als Repräsentation (z. B. von Mann und Frau und Asien, Europa, Blumen/Natur, Technik, zu deren Funktion eine kombinatorische Vielfalt oder ein Differenzpotential gehören), sondern als *Darbietung* im vollen Sinne von Gabe und Performanz, *bevor* sie (wenn überhaupt) Sinn machen. Jenseits von Sinn vermögen in einer solchen Auffassung von Darstellung die Medialitäten und Materialitäten reflexiv in den Vordergrund zu treten. In der Darbietung von *Blume* zerfranst das Video als etablierte Form, da sich in der paradoxen Verschränkung von videographischer Kohärenz mit ihrer Verweigerung der Widerstreit divergenter epistemischer, ästhetischer, medialer und materieller Strategien exponiert. Indem sich diese gleichsam gegeneinander verselbstständigenden, wird Alterität zum Widerfahrnis – so viel Sinn kann man gerade noch daraus machen.

Ausgehend von Widerfahrnissen der Alterität angesichts der Kunst Yasumasa Morimuras stellt diese Arbeit die Frage nach dem »Paradox der Alterität«.¹⁰ Dieses Paradox ist somit (vorerst) an einen Eigennamen geheftet. Da ›Yasumasa Morimura‹ zwischen Kunst und Wissenschaft als *sujet* (Gegenstand, Stoff, Grundlage, Subjekt) eurozentrischer epistemischer Strategien¹¹ erscheint, ist er qua Name schon als kulturell Anderer ausgewiesen. Der Eigenname ist in einen Gattungsnamen überführt. Morimura als Autor wirft so die Frage nach der Identität seiner kulturellen Fremdheit und die nach ihrem Status für seine Kunst auf. Diese vermeintliche Selbstverständlichkeit kann als Prozess einer Wissensbildung beleuchtet werden, der einer Funktion des auktorialen Namens bedarf: der »Autor-Funktion«,¹² d. h. einer *spezifischen auktorialen Signatur*. Aus dieser Perspektive ist die Frage der Identität als eine Frage nach den Prozessen, institutionellen Zwängen und Schwierigkeiten des Fortschreibens und Unterzeichnens eines *fremden sujets* in der Kunst/Wissenschaft aufgeworfen. Wie vollzieht sich

¹⁰ Vgl. dazu Dieter Mersch: *Vom Anderen reden. Das Paradox der Alterität*, in: *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*, hrsg. v. Manfred Brocker u. Heino Heinrich Nau, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, 27–45.

¹¹ Strategien bezeichnen hier eigenlogische epistemische, mediale und ästhetische Prozesse, nicht ihre Steuerung durch Strategen, auch wenn diese darin eine Rolle spielen.

¹² Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* (Vortrag, 22.2.1969), in: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1: 1954–1969, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, 1003–1041, 1003, 1015.

dies? Wer oder was unterzeichnet hier und übernimmt damit die Verantwortung für die Bedeutung der *auktorialen Signatur*?

Mit dem Terminus *Signaturen der Alterität* erfindet diese Arbeit einen Begriff oder Gattungsnamen für *unfügliche* Umschläge im Feld der auktorialen Differenz. Gerade durch den Ausgangspunkt der Frage nach einer Alterität, die *sich (nur) zeigt*, indem sie sich weigert, in einen sinngemäßen Diskurs einzugehen, besteht die Gefahr, mit dieser Erfindung eines Gattungsnamens in eine ähnlich beschwörende Umkreisung zu geraten, wie Blixa Bargeld sie um ›die Andere‹ tanzend vollzieht. Wie ist über etwas zu schreiben, das mit dem Eingehen ins Wissen verschwindet?¹³ Es werden sich nur punktuell und mit allen Problemen der Nachträglichkeit diejenigen Bruchstellen oder Modalitäten ausmachen lassen, die es vermögen, ein Widerfahrnis des Anderen aufscheinen zu lassen. Insofern wird mit der Frage nach den *Signaturen der Alterität* stets ein Zersetzungsdrang gegenüber der Herstellung von konventionalisiertem, diskursivem Wissen verbunden sein. Konventionelles Wissen drängt auf Kohärenz, Transparenz seiner Mittel, auf Eindeutigkeit und auf die Eliminierung inhärenter Widersprüche. Die dazu nötige epistemische Strategie ist, da sie vornehmlich im Sprachlichen operiert, dazu gezwungen, diskrete Unterscheidungen vorzunehmen, welche Bilder und Videos unterlaufen können;¹⁴ und genau hier unterscheidet sich u. a. *Blume* als Kunst von der Produktion diskursiven Wissens, z. B. einem philosophischen oder kunstwissenschaftlichen Traktat, ohne notwendig unwissend zu sein. Diskursives Wissen glättet die Unebenheiten der Darstellung zu einer Linie des Arguments, verkittet Brüche zwischen divergierenden medialen und ästhetischen Strategien, z. B. wenn ein Musikvideo in jeder Hinsicht mit seiner Be-Schreibung oder Indienstnahme wiedergegeben sein soll (in obiger Interpretation fehlt z. B. jede bessere Beschreibung der Musik ebenso wie – vor allem – ihr Klang). Der Divergenz zwischen den Darstellungsmodi des wissenschaftlichen Diskurses und einem Gegenstand, der sich ihm nicht nur als eine in der Deutung zu überwindende Unverständlichkeit versperrt, sondern der als konzeptionell dem Verstehen entzogen gedacht werden muss, ist auch dieser Text ausge-

¹³ Letztlich ist erst dies eine Definition des Anderen. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990; ders.: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 31–33; Dieter Mersch: *Die Frage der Alterität*, a. a. O.; u. ders.: *Vom Anderen reden*, a. a. O.; sowie: Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen*, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Sozialphänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg u. München: Karl Alber, 1983, 209–235.

¹⁴ Vgl. dazu Teil C *Ver/Handlungen von Signifikanz*.

setzt. Man ist somit gezwungen, sich diesem Problem zu widmen, indem man auszumachen versucht, welcher Kitt Ton, Bild, Wissen, Montage zum Sinn verfugt, wissend, dass man hier selbst schon gezwungen ist, zu kitten. Auch *Blumes* Sinndestruktion endet mit einem Bild der ›Maschine‹, deren Rad zwar langsam ausläuft, das jedoch jederzeit wieder anlaufen kann, z. B. indem man auf Repeat drückt, um zuerst wieder das Logo der *Einstürzenden Neubauten*, laut Blixa Bargeld ein tolttekischer Petroglyph,¹⁵ zu zeigen, das zuallererst auf dem Podest die Runde macht, um das Video gleichsam zu signieren. Was sich hier um sich selbst dreht, mögen die *Einstürzenden Neubauten*, d. h. die Künstler/innen und der Sinn, den sie (nicht?) ›machen‹, sein.

Diese Wendung zur auktorialen Selbstsetzung wirft die Frage danach auf, wie die *Signatur* als Ort von Selbstsetzung und Adressierung tradiert ist. Durch das Zitat von *Blume* ist diese Frage als antwortende Reaktion auf eine Anrufung und deren benennende, subjektkonstitutive Funktion ausgewiesen: *For You I am a Chrysanthemum*. Eine solche Wendung auf *Signaturen der Alterität* scheint zur Durchstreichung des auktorialen Eigennamens im Titel zu führen. Die *Signatur* soll im Folgenden als eine Metafigur verstanden und genutzt werden. Mit *Signatur* geht es um eine Figur der Ver Wendung, sprich: um eine Figur des Umdenkens der Frage nach den Fallen und Listen von Namen und auktorialen Strategien. Ausgangspunkt ist dabei die Kritik an einem interpretativen Kommunikationsmodell, das Strategien als intentionale oder allein zu verantwortende Handlungen von Individuen, die Aussagen signieren und darin kenntlich machen, auffasst. Dabei kommt der Wendung der *Signatur* hin zur Frage nach a-begrifflicher radikaler Alterität, die parallel und jenseits von *auktorialen Strategien* und jenseits

15 Bargeld verbindet den Gebrauch dieses Logos explizit mit Fragen des Copyrights, des Brandings und der Bedeutungslosigkeit: »Dieses Logo ist ein tolttekischer Petroglyph – die Tolteken waren eine mittelamerikanische Kultur, vor Maya, Azteken, Inkas – ein Steinzeichen. Die Frage nach der Bedeutung erübrigt sich insofern, als keine Tolteken mehr da sind, die uns das mitteilen könnten und sie auch keine Schriftkultur hatten. Insofern ist da jede Deutung offen, und ich wollte nur ein Zeichen benutzen, das erst mal nichts bedeutet, das man mit Bedeutung anfüllen kann. So hat das jetzt nach Tausenden Jahren eine Renaissance erlebt, und es bedeutet für die meisten Menschen, die dieses Zeichen kennen oder auf dem Oberarm tätowiert [sic] tragen, ›Einstürzende Neubauten‹ und was immer die damit verbinden. Es ist natürlich copyrightmäßig geschützt und kostet uns jedes Jahr viel Geld. Neulich habe ich in Frankreich ein Shampoo gekriegt: dickes Neubauten-Zeichen darauf. Du musst das für jeden Bereich schützen lassen. Natürlich haben wir Shampoos nicht schützen lassen.« Blixa Bargeld u. Karl Weidinger: *Interview*, www.kawei.at/site_vo_print_blixa.htm (zul. ges. 2. 2. 2013).

der Bedeutung von kultureller Differenz verharret, eine besondere Sprengkraft in Bezug auf die Konzeption von Differenz innerhalb der postkolonialen Hinwendung zu den »Anderen der Kunstgeschichte«¹⁶ zu. Denn darin sind *diese Anderen* vorab konzipiert – nämlich als Personifikationen einer strukturellen Positionierung oder Verortungen *als* Differenz zur hegemonialen Kunstgeschichte.

Denn so situiert sich diese Arbeit zwar innerhalb einer postkolonialen *Ästhetik der Differenz*,¹⁷ z. B. als Arbeit an »einer visuellen Kultur der Differenz, die Fremdes nicht nur toleriert, sondern als Verbundenheit mit der Welt genießen kann, ohne sie in Hierarchien umzumünzen«.¹⁸ Allerdings liegt in der hier vorgenommenen Betonung einer Nicht-Integrierbarkeit von Alterität in Sinn und Bedeutung auch ein wesentlicher Unterschied zu einer solchen *Ästhetik der Differenz* vor. Denn die hier gestellte Frage nach *Signaturen der Alterität* kritisiert das Streben einer *Ästhetik der Differenz* nach »Kunst- und Subjektbegriffe[n], die eine ästhetische Erfahrung von Differenz ermöglichen, die weniger gewalttätig sind als die, die wir kennen«,¹⁹ solange diese als Strategie auftritt, die Alterität durch eine an Künstler und Künstlerin geknüpfte, deutbare kulturelle Differenz intelligibel machen möchte.

Das Ummünzen von Alterität in differente »Kunst- und Subjektbegriffe«²⁰ erweist sich von hier aus selbst als eine problematische Form der Differenzproduktion, die das flüchtige, fragile, unfassliche Ereignis der Alterität innerhalb von Bedeutungspolitik restlos als *Begriffe* der Kunst und des Subjekts verwertet. Darin re-produziert sich ein historisches kunstwissenschaftliches Verwertungsinteresse, das sich traditionell um den Künstler als Geburtsort der Innovation, als Alternative und als Verkörperung alternativer Subjektentwürfe gruppiert. Im Künstler als *Subjekt der Differenz* (als Anderer/anderes Subjekt) verknüpfen sich ein Effizienzversprechen des Subjekts und eine Ökonomie der kunstwissenschaftlichen Interpretation. Über den ›Autor‹²¹ und seinen Namen

¹⁶ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Thema und Forschungsprogramm*, in: *Graduiertenkolleg Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jahrhundert)*, Trier: Universität Trier, 2003, 6–9.

¹⁷ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien, 2 Bde.*, Marburg: Jonas, 2010.

¹⁸ Ebenda, Bd. 1: *Texte*, 11.

¹⁹ Ebenda, 9.

²⁰ Ebenda.

²¹ Sofern ›Autor‹ eine Wissensfunktion bezeichnet, die maskulin tradiert ist, wird in Folge nicht zur gleichsam genderkorrekten Form ›Autor/in‹ gegriffen. Dies geschieht nur, sofern nicht die Funktion gemeint ist, sondern auf Personen referiert wird.

vermag diese Ökonomie kulturelle Kontexte, Unterschiede und Hierarchien zu ordnen, indem ein intelligibles Subjekt diese an einem Enuntiationsort der Differenz verankert, der entweder als Gegenstand/*objet* der Kritik oder als Vorbild dient. Die Funktion der auktorialen Signatur, den Marktwert eines ›Werks‹ zu erzeugen und zu verbürgen, indem sie den Künstler als Marke/die ›Marke‹ des Künstler vertritt, kehrt hier zurück als Marke ›seiner‹ kulturellen Differenz, wenn nicht von Differenz überhaupt. Verbürgt die auktoriale Signatur im Kunstmarkt den Wert des einzigartigen Künstlers wie Werks, so erweist sie sich in der postkolonialen Differenzpolitik als Ort einer Ökonomie des Unterschieds. Als (gutes) postkoloniales Subjekt verspricht der Künstler Innovation, Fortschritt und Einzigartigkeit im Feld postkolonialer Kritik. Er hat einen Anspruch der Theorie und des Wissens zu verkörpern und diese Verkörperung in seine Arbeiten einzutragen. In einer solchen Politik der signifikanten Differenz, die als Alterität ausgegeben wird, droht das westliche Denken in einer steten Bewegung über das Andere zu sich und in sein Primat des Sinns zurückzukehren statt sich davon anrühren und modifizieren zu lassen. Emmanuel Lévinas kritisierte diese epistemische Eroberungsstrategie als eurozentristische Abschottung gegen das Andere: Das andere Subjekt (der Kunst) das in der *auktorialen Signatur* lesbar wird, ist letztlich ein Subjekt/*Gegenstand der Unterwerfung* und ein altes Thema/*objet* der Kunstwissenschaft.

An den Rand gedrängt in dieser freundlichen Expansionsbewegung des Wissens ist, *was sich zeigt*,²² jenseits von Aussagen, Identitätsreflexionen und Intentionen, die hierdurch nachhaltig gestört werden können. Das meint nicht einfach eine Ignoranz der Kunst gegenüber, die sich in den Rezeptionen der Arbeiten Morimuras durchaus lesen ließe. Der Fokus auf die Verhandlung von kultureller und geschlechtlicher Differenz erweist sich nicht allein in postkolonialen Fragestellungen als ein besonders zäher Kitt, der das Wissen gegen solche Einbrüche des Anderen abschottet: Das erste Interesse gilt stets – mit der hartnäckigen Freundlichkeit eines »gute[n] Willen[s] zur Macht«²³ – dem, was uns die frem-

22 Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink, 2002.

23 Gegen den Gedanken der symmetrischen Beziehung des Dialogischen und der konventionellen, z. B. hermeneutischen, Überwindungsfigur gegenüber dem Nicht-Verstehen im Verstehen ist ein grundlegender Bruch auszumachen, der bereits die *Form des Bezugs* im Verstehen des Anderen in ihrem Innersten zerteilt. Vgl. Jacques Derrida: *Guter Wille zur Macht (I)*, in: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Larulle*, hrsg. v. Philippe Forget, Mün-

den Künstler/innen, die lange keine ›Stimme‹ besaßen, zu sagen haben, d. h. ›ihren‹ Verhandlungen von Identität(en) und kulturellen Eigentümlichkeiten. Mit der Präferenz für die Ausdeutung kultureller Bedeutungen, Zeichen und Unterschiede, die Geschlecht und Japanizität als lesbare oder verwirrte Differenzen verhandelt, für die (nicht nur) Morimura als *Exemplar* mit seiner Kunst einzustehen habe, eint die Rezeption das Interesse für die Verhandlung, Auflösung oder Setzung von Identitäten oder Subjektpositionen, die einer künstlerischen Position bedürfen. So bringt die Beschworung der Auflösung von Identitäten und Subjekten sie weiter (wenn nicht forciert) hervor: als ›postkoloniale Subjekte²⁴ oder Identitäten, die sich über Kunst weiter schreiben und kulturellen Sinn erzeugen, indem Signifikanten verschoben werden.

Signaturen

Die begriffliche Metafigur *Signaturen der Alterität* entstand also daraus, dass in einer Entwicklung das Interesse eine Wendung vollziehen musste. Anfänglich interessierte allein die Selbstdonstruktion des Schreibens über japanisierte und vergeschlechtlichte Künstler/innen, um dadurch Kritik an den Subjektivationsprozessen und hierarchisierten Diskursen eines globalisierten Kunstbetriebes zu üben, dass eine diskriminierende und zugleich selbstdestruktive *Bedeutungsarbeit* des euro-amerikanischen kunsthistorischen Wissens nachverfolgt wurde. Jedoch führte die Problematisierung einer semantischen Fülle von prekären Japan-Stereotypen zur Entdeckung eines *Paradoxes der Alterität*. Alterität schien nur um den Preis ihrer Tilgung zu beschreiben zu sein, wobei sie sich zugleich aber durch die Überfülle von Stereotypen hindurch asemantisch artikulierte. Von dieser Entdeckung einer radikalen Alterität aus erschien Alterität, wie sie in der ›postkolonialen Frage‹ konzipiert wurde, selbst als problematisch. Das postkoloniale Präjudiz einer personifizierten, kulturellen Differenz, die sich mit ihrer Subjektposition einen Ort der Rede gegen ihre Subalternität zu erkämpfen habe, widerspricht nämlich der Anerkennung von radikaler Alterität. Da der Grundanspruch, dass ›die Anderen‹ als ›das

29

chen: Fink, 1984, 56–58 u. ders.: *Guter Wille zur Macht (I)*, ebenda, 62–77. Vgl. zur Unverständlichkeit auch Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, insbes. 12–26, sowie zu Derrida 259–278.

²⁴ Vgl. zu dieser Konstitution von Adéagbo: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Ästhetik der Differenz*, Bd. 1: *Texte*, a. a. O., 358 f.

Andere einen bestimmbaren Enuntiationsort zu bilden haben, der von bedeutsamer Differenz gekennzeichnet ist, die sich als funktional für eine Interpretation von Differenz erweist, konnte nur erscheinen, was vorausgesetzt war. Zudem setzte sich ein höchst euro-amerikanisches Versprechen des Künstlers fort: Immer neue differente Subjektpositionen habe er einzuführen, um einen Ort der Delinquenz im weitesten Sinne zumindest in der Sonderstellung des Künstlers zu markieren. Zwar liegt in diesem Anspruch durchaus eine Leistung für eine Subjektbedeutungspolitik.²⁵ Doch vernachlässigt die euphorische Aufnahme der immer neuen Differenzen, die Künstler/innen hier ermöglichen, zwei Aspekte, die aus einer Frage der Alterität her aufgeworfen werden müssten:

1. *Eine Ethik der Alterität des Anderen*: Denn es wird zugunsten der ermöglichenden Funktionen des Subjekts ignoriert, dass jeder Subjektconstitution ein Gewaltmoment (der Identifizierung und Positionierung) innewohnt, das sich auch darin äußert, dass der Bedarf an immer neuen, vorbildlichen Subjekten einen sich verbrauchenden Verschleiß von »ausgedienten Modellen« impliziert.
2. *Eine Zählung von Alterität in intelligible, semantisierte Differenz*: So wird nicht thematisiert, inwieweit sich in dieser Form der Integration des Anderen/der anderen Künstler/innen etablierte Wissensmodelle und Zählungen von Alteritäten fortsetzen, die die Geschlossenheit des euro-amerikanischen Wissens gerade nicht aufbrechen, sondern eine Ökonomie des westlichen kunstwissenschaftlichen Wissens fortsetzen. Expandiert hier nicht lediglich die immer selbe westliche Epistemik des/der Anderen, die als Erschließung, Bekanntmachung, intellektuelle Eroberung, eine »Umschmelzung des Anderen in das Selbe« vollzieht,²⁶ welche stets nur aufs Eigene zurückführt? Die Frage nach der Dekonstruktion von Diskursen der Autorschaft wendete sich an dieser Stelle in eine Frage nach Alterität. Denn die postkoloniale Konzeption von Alterität als intelligibler Unterschied des Künstler/innen-Subjekts wies sich als Reduktion von Alterität aus. Denn kulturelle, sexuelle, postkoloniale etc. Differenzen haben im Denken bereits einen Ort und eine Funktion. Identifikationen und Identifizierungen von Personen durch die einordnende Bestimmung ihrer präjudizierten Position oder Identität setzen einen Inhalt von Alterität voraus. Differenz basiert auf Identität.

30

²⁵ Vgl. zur Zweischneidigkeit der Subjektpolitik: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 15–62.

²⁶ Emmanuel Lévinas: *Die Philosophie und die Idee des Unendlichen*, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, a. a. O., 185–208, 189. Weiterentwickelt wird diese Kritik in: ders.: *Die Spur des Anderen*, ebenda, 209–235.

Da sich die zirkuläre Struktur einer solchen ›Dekonstruktion‹ zunehmend als Problem aufdrängte, versuchte ich schriftliche Rezeptionen der Kunst Morimuras auf ihre Selbstdekonstruktionen hin zu lesen und so den Diskurs aufzusprengen. Dies hatte zu viel und zu wenig zugleich zu bieten. Der Aufweis der Unmöglichkeit einer Schließung oder eines sicheren Wissens in der Rezeption, der vornehmlich über den Unsinn im Sinn lief, drohte im Diskursiven zu verharren. So war die Medialität und Materialität der Kunst, die nicht im Sprachlichen aufzugehen vermag, ausgespart. Doch versprach das Spiel mit Sinn und Unsinn wiederum, das Diskursive so zu sprengen, dass es auf ein Anderes führte. Unsinn zeigte auf, an welchen Stellen Kunst einem etablierten oder einem sich etablierenden Diskurs Probleme stellt, indem sie eine Ver-Störung durch Anderes zulässt, das nicht in einen diskursiven Sinn wie z. B. kulturelle Differenz aufgeht. Dieses Andere macht die Verfahren von Diskurs und Diskursivierung reflexiv, indem es sie gleichsam von einem intern produzierten Außen *signiert*. Im Raum der auktorialen Signatur zwischen Kunst und Wissen(-schaft) unterzeichnet demnach stets noch etwas anderes: (Radikale) Alterität. Sie ist weder als kulturelle Fremdheit zu übersetzen noch dem personalen oder kulturellen Enuntiationsort der Äußerung, dem Autor/Künstler, zuzurechnen. Sie lässt sich auch nicht mit den etablierten institutionellen Absicherungen und Versprechen identifizieren, welche einer Konzeption der Signatur innewohnen, die sich als *différance* allein zwischen Pflanzung und institutioneller ›Schreibkanzlei‹²⁷ bewegt. Diese Alterität durchquert und konterkariert die diskursive Produktivität der auktorialen Signatur, die an die kulturelle Differenz eines auktorialen Namens gebunden wird. Denn sie bedeutet nichts, sie ist, um einen Begriff Hans Arps zu leihen, ›Ohne-Sinn‹.²⁸ Dass Kunst der Ausgang

27 Vgl. zur »doppelten Interferenz« von Derridas Schrift- und Spurbegriff in der Signatur sowie zur doppelten Bedeutung des französischen *greffe* als (veredelnde, indexikalische, erneuernde) Pflanzung wie als (konservative) Schreibkanzlei Uwe Wirth: *Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff*, in: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hrsg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, 55–81, 67 u. 66 ff.

28 »Dada ist für den ›Ohne-Sinn‹ der Kunst, was nicht Unsinn bedeutet.« Hans Arp: *Unsere täglich Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich: Arche, 1995, 50. Vgl. zum *Ohne-Sinn* als ästhetisches Konzept: Dieter Mersch: *Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens*, in: *Ästhetik Erfahrung, Interventionen* 13, hrsg. v. Jörg Huber, Zürich, Wien u. New York: Edition Voldemeer u. Springer, 2004, 41–59, 43 ff.

einer Irritation durch Alterität sein kann,²⁹ zeichnet ästhetische Strategien als Ort der Produktion reflexiver Störungen vielfältiger Verschränkungen von medialen und materiellen Strategien aus, die in der Kunstwissenschaft die Notwendigkeit einer steten Wende von Verfahren und Interessen auszulösen vermögen. Eine solche Wende soll hier in Bezug auf auktoriale Strategien vollzogen werden. ›Auktoriale Strategien‹ bezeichnen an dieser Stelle nicht allein die Strategien des Autors, sondern die *Funktion* der Autorschaft für die Produktion von Wissen. D. h. die auktoriale Strategie umfasst Wissensproduktionen mit und über Figurationen von Autorschaft in Produktion wie Rezeption. ›Der Autor‹ erweist sich so nicht als Strategie, sondern als Bestandteil einer epistemischen Strategie (einer selbst wieder eigenlogischen Wissensproduktion) der *auktorialen Signatur*. Dagegen deutet der »Ohne-Sinn«³⁰ der Alterität durch ein Anderes auf Singularität (auch auf die des Eigennamens) gerade in seiner Durchstreichung, die die Notwendigkeit markiert, in der Störung des *Schriftbilds* umso mehr aufs Sehen angewiesen zu sein.

Signaturen der Alterität dient demnach dazu, einen Umschlag begrifflich zu fassen. Er soll in auktoriale Praxis der Signatur in der Kunst/Wissenschaft eine Ver-Wendung oder eine »Wendung des Bezugs«³¹ eintragen, um dem Erscheinen der Alterität eine Chance zu geben. Damit eliminiert diese *Um/Wendung* der Signatur die Frage nach Autorschaft und Subjektivierung nicht. Sie geht vielmehr davon aus, dass eine Praxis der *Signatur* darin besteht, der Kunstwissenschaft (oder dem Wissen über Kunst) mit dem Entstehen der Kunstgeschichte als Disziplin forciert eine *epistemische Funktionalität* zu stellen, die an eine Diskurs- wie Subjektökonomie geknüpft ist. Darin verspricht die Signatur eine hermeneutisch auszudeutende und ausdeutbare Fährte des Künstlers im Bildwerk zu verkörpern, die dem sich darauf richtenden kunstwis-

29 Vgl. zu Ereignis und Kunst: Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, insbes.: 115–154, zum Verhältnis ästhetisches Ereignis und Alterität im Speziellen: ders.: *Die Frage der Alterität*, a. a. O., sowie zum Begriff des Darstellens: ders.: *Einleitung. Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens*, in: *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*, hrsg. v. dems., München: Fink, 2003, 9–49.

30 Hans Arp: *Unsern täglich Traum*, a. a. O., 50.

31 »Vom Anderen her sprechen, ihm antworten beinhaltet so zugleich einen Übergang vom Einen zum Anderen und damit vom Intentionalen zu dem, was als ›Wendung des Bezugs‹ apostrophiert werden kann.« Dieter Mersch: *Orte der Bedeutung. Sechs Thesen zu Sprache und Alterität*, <http://dieter-mersch.de/download/mersch.orte.der.bedeutung.pdf> (zul. ges. 2. 2. 2013), 7f.

senschaftlichen Interpretationsapparat einen Sinnzusammenhang, die Abgeschlossenheit und die Semantisierbarkeit des Werks als auktoriale, künstlerische Setzung garantiert. Die auktoriale Signatur ist als privilegierter Ort der auktorialen Einschreibung und Verfügungsmacht über das Werk im Sinne einer kommunikativen Schließung und Vermarktung tradiert, worin sie den Autor resp. seine Intention in der Kommunikation zu präsentieren, wenn nicht sichtbar zu machen hat. Karin Gludovatz hat in ihren Studien zur Signatur als kommentierende Metapikturalität oder Schriftbildlichkeit die auktoriale Pragmatik der Signatur bündig beschrieben und dabei auch auf die auf die Signatur gerichteten Auslegungspragmatiken der Kunstwissenschaft seit ihrer Institutionalisierung hingewiesen:³²

Zunächst zeugt sie [die Signatur, M.F.] als Spur und damit als indexikalisches Zeichen von der ehemaligen Anwesenheit eines Individuums, das sich vermittels dieser Autorisierungsgeste zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort als Autor manifestiert und mit dieser Setzung das Werk konstituierte. [...] Die Signatur fungiert demnach als sichtbares Zeichen der Kategorien Autor und Werk, welche die kunsthistorische Forschung seit ihrer Entstehung dominieren und organisieren. Bereits die simple Anbringung eines Künstlernamens

32 Gludovatz tut dies, ohne diese Pragmatik gänzlich zu verlassen. Sie versteht die Signatur als Form einer »Selbstrepräsentation«, durch die sich »innerhalb des Bildgefüges eine Position bestimmen [lässt], von der aus das auktoriale Subjekt sein Selbstverständnis als Künstler, die Darstellung und den Prozess des Darstellens kommentieren kann«. Als schriftbildliches Schlüsselzeichen für die Interpretation legt die Signatur für sie weiterhin eine lesbare Fahrte, die auf die historische Person des Künstlers und dessen Intention verweist. Karin Gludovatz: *Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsanordnungen gemalter Schrift in Marten van Heemskercks Venus und Amor (1545)*, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hrsg. v. Susanne Strätling u. Georg Witte, München: Fink, 2006, 59–72, 59. Dabei reflektiert Gludovatz die geschriebene Signatur als (im Gegensatz zu figurativen Signaturen, zu denen sie auch das Selbstportrait zählt, vgl. ebenda, 61) ein »für den Betrachter [...] ungebrocheneres Realitätspartikel« an der Schwelle zum Bildraum (ebenda), das verspricht, das einmalige Ereignis des nachvollziehbaren Strichs auf größere Dauer zu stellen (ebenda, 60), wobei der »Signatur stets ein sperriges Moment inhärent« bliebe (ebenda, 61). Trotzdem verbleibt sie in einer engmaschigen kunstwissenschaftlichen Logik der Restitution, die Jacques Derrida am Rande seiner Gegenüberstellung von Martin Heideggers Thematisierung der Bauernschuhe und Meyer Shapiros Kritik daran als Frage der Wahrheit der Verknüpfung von Bild, Schrift und Signatur verfolgt. Vgl. Jacques Derrida: *Restitutions. Von der Wahrheit nach Maß*, in: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen, 1992, 301–442, insbes. 432–441.

(bzw. auch eines fiktiven, aber durch entsprechende institutionelle Kontextualisierung als authentisch vorgegebenen Künstlernamens) an einem ausgewählten Objekt setzt, legitimiert durch tradierte Autorisierungsverfahren, dessen autoritatives Potential frei. Zugleich werden aber auch die dem künstlerischen Namenszug eingeschriebenen Brüche zwischen Subjekt und Autor, Autor und Werk sichtbar. [...] Künstlersignaturen markieren das Ende des künstlerischen Arbeitsprozesses, damit aber zugleich den Beginn bildlichen Bedeuten in der Anschauung. Mit dem Signieren schafft sich der Produzent jenseits bzw. diesseits des Dargestellten eine Artikulationsmöglichkeit. Stil, Platzierung und Wortlaut schriftlicher Signaturen bieten dem Künstler die Gelegenheit, Inhalt, Modus und Entstehung der Darstellung zu kommentieren, Stellungnahmen zum Produktionsprozess und Bildstatus einzuschreiben, ohne sie explizit sprachlich zu formulieren.³³

Hier garantiert *Signatur* eine Form der Zeugenschaft, einen Existenzbeweis, eine Autorisierungsgeste, die Konstitution und Intelligibilität von Autor und Werk und eine Auffassung des Schaffensprozesses als intentionale Schließung, an dessen Ende das Signieren als Übergabe eines fertigen (visuellen) Bedeutungskomplexes an die Deutungsarbeit und in die ökonomische Verwertung der Kunst einleitet. Besiegelt ist in dieser Auffassung der Signatur als Schwelle zur Verwertung auch die Trennung von Produktion und Rezeption. Die Signatur oszilliert zwischen dem Versprechen einer einmaligen Geste des Signierens, *Ereignis*, und der Bewahrung des Künstlers im Werk, *Nachruhm*, auktorialer Setzung, *subjektiver Autonomie*, und der Abhängigkeit von institutionellen Absicherungen und Umständen, *Heteronomie/Kontext*. So kristallisiert sich in der Signatur eine Deutungspragmatik, die neben der Privilegierung des Subjekts als *sujet* darauf zielt, eine malerische und/oder schriftliche Materialität in eine Logik des Namens, der Aussage und der Bedeutung zu überführen und ihr unterzuordnen, ein Ziel, das auch manche auktoriale Produktionslogiken anzustreben scheinen. Damit bildet die Signatur ein Indiz für die kunstwissenschaftliche Deutungspragmatik genau dort, wo sie ihre Indizien zu liefern hat. Diese epistemische Strategie der *auktorialen Signatur* strebt nach der Interpretation von Kunstobjekten unter der Ägide einer Schließung des Sinns. Sie dreht sich um Subjekte

33 Karin Gludovatz: *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer, München: Fink, 2005, 313–328, 314f.

und Subjektivation und wird zugleich durch deren Hervorbringung in ihrer Deutungspragmatik gestützt. Diese Pragmatik ist selbst dort am Werk, wo die Signatur nicht – wie vielfach in barocker Malerei – prominent vom Künstler als ›Fährte‹ ins Bild gesetzt ist, deren Spur die Rezeption zu folgen habe.³⁴ Es ist diese Deutungspragmatik, welche über die Frage nach *Signaturen der Alterität* verwendet werden soll. Im Unterschied zu Gludovatz, die die bildinhärente, schriftbildliche Signatur (auch mit Blick auf die ihr inhärenten Brüche) vornehmlich als tatsächliche Inskription innerhalb spezifischer Bildlogiken verfolgt und damit über die Signatur auch Bedeutungen des Materiellen und der spezifischen Intermedialität der Schriftbildlichkeit herstellt, wird *Signatur der Alterität* hier im verwendenden Anschluss an Jaques Derridas Schriftbegriff als Begriff zweiter Ordnung aufgegriffen. ›Signatur‹ bildet den Begriff eines Umschlages der autorschaftszentrierten epistemischen Strategien der auktorialen Signatur in ein Erscheinen von Alterität, das den epistemischen Prozess der *auktorialen Signatur* durchkreuzt und stört, und ihn so gleichsam durchstreichend *gegenzeichnet*. *Signaturen der Alterität*, die sich somit abhängig von epistemischen Strategien stets in ihren Störungen wandeln, vermögen sich nur in den Brüchen dieser Deutungslogik zu *zeigen*. Als Ereignisse sind sie zutiefst anauktorial, da jede auktoriale Verfügung einer Störung bereits aus einem geplanten Entwurf hervorgeht und damit absehbar und in den auktorialen Diskurs integrierbar wäre. Dagegen streichen sie gleichsam den auktorialen Namen als Garanten einer Einheit des Werks und einer Einheit von Sinnkonstitution und Vermittlung aus, indem sie ein Anderes unterzeichnen lassen (wie in jeder Durchstreichung ist dabei das Durchgestrichene in seiner Negation/als Negation sichtbar). Insofern ist hier die Frage von *Signatur Ereignis Kontext*³⁵ erneut aufzuwerfen, sowie die des Anderen. Das Andere ist nämlich nicht notwendig ein Anderer, schon gar nicht ein/e kulturell Different/e/r, sondern ein Ausgeschlossenes, dessen Insistieren sich gerade dort zeigt, wo Irritationen auftreten, die darauf weisen, dass die Bezugnahmen zwischen Werk und Autor über die Konstitution des Herstellers im Werk oder die des Herstellers über das Werk keineswegs bruchlos funktionieren. Anders ausgedrückt: Gerade da, wo in der Interpretation von Kunst der Rückgriff auf ein Wissen über ihre Produzent/innen notwendig wird, liegt ein Hinweis auf eine Alterität, die sich der Bedeutung sperrt. Das Springen zwischen künstlerischer

34 Ebenda.

35 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Limited Inc.*, Wien: Passagen, 2001, 15–45.

Arbeit und biographischen Kontextuierungen (im weitesten Sinn), um Kontinuität oder Plausibilität zwischen beidem herzustellen, erweist sich nicht allein als Indiz einer Störung des Bezugs *zwischen beidem*. In diesem Sprung zeigt sich auch die grundsätzliche Störung der Möglichkeit, das eine wie das andere in einen stabilen Sinn zu überführen, der es vermag, die am Werk befindlichen Divergenzen von medialen und materialen Strategien ebenso zu ignorieren, wie die Divergenzen zwischen den Strategien der Kunst und denen einer kunstwissenschaftlichen Epistemik, die auf dem Gebrauch des Bildes als Zeichen beruht.³⁶ Die epistemische Funktionalität der Deutungspragmatik der *auktorialen Signatur* ist somit stets auf die eigenen Grenzen verwiesen, sobald diese Divergenzen hervortreten. Demnach zeichnet Alterität fortlaufend den Spalt zwischen den medialen und materiellen Strategien der Arbeiten und denen ihrer (zumeist sprachlichen) Deutungen, indem sie dazwischen auftritt. Indem sie auftritt, indem sie *sich zeigt*, widerspricht sie aber auch einer dekonstruktiven Konzeption der Signatur, die sich als *différance* sogar im Entzug entzieht. Alterität signiert hier gleichsam, indem sie sich auf diese Weise ohne Namen zu erkennen gibt/sichtbar wird, den Prozess der Sinnbildung als sein Anderes. Solche *Signaturen der Alterität* erweisen sich dabei nicht als stabile Orte oder Figuren, sondern als Ereignisse, denen auch diese Arbeit nur hinterherjagen kann, ohne die eigene Nachträglichkeit umgehen zu können – *Signaturen der Alterität* sind Spuren des Anderen, keine lesbaren Fährten. D. h., *Signaturen der Alterität* sind als Spuren zwar vorhanden und indexikalisch, *aber* nicht motiviert, im Gegensatz zur Fährte, die man als eine Pragmatik der Lesbarkeit der Spur, die von einer fundamentalen Differenz zur Spur selbst gezeichnet ist, verstehen muss.³⁷ Wird eine Praxis der auktorialen Signatur an Spuren des Anderen bis hin zur Proklamation der Identität beider geknüpft oder eine Motiviertheit der Spur mittels der Fährte behauptet, wütet in diesen Übergängen stets ein Bruch der Verfung bzw. ein *Un-Fug*.³⁸ Ein sol-

36

³⁶ Die Annahme der Semiotik, durch den Zeichenbegriff ließen sich hier bruchlose Übersetzungen vornehmen, gehört zu solchen Verfahren, welche im verallgemeinerten Zeichenbegriff mediale Differenzen resp. das Erscheinen von medialen Strategien – im Unterschied zu semiotischen – tilgen.

³⁷ Mit diesem post-hermeneutischen ›Twist‹ unterscheidet sich diese Konzeption der Signatur auch von der, die Karin Gludovatz vorlegt, die eine breite und differenzierte Auslegung der handschriftlichen Signatur im Bild als gelegte Fährte und lesbare Spur unter der Ägide von Referenz unternimmt, vgl. dazu dies.: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München: Fink, 2011, insbes. 11 ff.

³⁸ Der Ausdruck ›Un-Fug‹ alludiert Martin Heideggers Diskussion des »je-

cher *Un-Fug* ist kein Fehler und auch nicht einfach ein Effekt der Verfung des Disparaten, sondern eine produktive Vorgängigkeit. Sie fordert eine Form ihrer Aufnahme, gleichsam ein »Sein-Lassen«,³⁹ und eine *Um/Wendung* des Denkens ein. Der *Un-Fug* versetzt außerdem in die Ethik, noch bevor die Bedeutung der Sache entstanden ist. Daraus folgt eine Ethik der Anerkennung der Anderen, eine Anerkennung, die gastfreundlich *nicht* nach dem Namen fragt oder einen verleiht,⁴⁰ die in der Auseinandersetzung mit Kunst, die als kulturelle Differenz verhandelt wird, eine besondere Sprengkraft entfaltet. Die Pointe einer Betonung der *Signaturen der Alterität* (Spur) gegen die Präferenz einer Deutungslogik der *auktorialen Signatur* (Fährte) liegt darin, innerhalb der Prozesse der Produktion kultureller Differenzen eine produktive Störung auszumachen, die die Logik der auktorialen Signatur als Vermittlungsmodus einer Politik der Anerkennung von kultureller Differenz fortwährend herausfordert.⁴¹ Zu fragen ist ausgehend von dieser Herausforderung, inwiefern eine *Signatur radikaler Alterität* die kunst/wissenschaftliche Voraussetzung, Produktion und Produktivität fremder auktorialer *sujets* (als sinnvolle ethnographische oder kunstwissenschaftliche Gegenstände) zu durch-

weilig anwesenden Wesen im Un-Fug«. Vgl. Martin Heidegger: *Der Spruch des Anaximander. Gesamtausgabe*, III. Abteilung: *Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes*, Band 78: *Der Spruch des Anaximander, Manuskript einer nicht vorgetragenen Vorlesung, geschrieben vermutlich Sommer/Herbst 1942*, Frankfurt am Main: Klostermann, 2010, 167 ff. Gemeint sind damit die nicht sinngemäßen Risse in der Vernunft. Indem diese sich präsentieren, werfen sie die Frage der Präsenz jenseits der Vernunft auf. Derrida versteht dies als »Unverfugte[s] (*la disjointure*) in der Anwesenheit des Anwesenden selbst«. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 49. Mehr stützt sich diese Arbeit jedoch auf die von Dieter Mersch im Anschluss an Heidegger weiter entwickelte Kategorie des *Unfüglichen* in Bezug auf eine Kunst des Performativen. Vgl. Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, a. a. O., 185.

39 Alexander Garçia Düttmann: *Von der Übersetzbarkeit*, in: *Übersetzen: Walter Benjamin*, hrsg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, 131–146, 146.

40 Dies wäre eine Ethik unbedingter Gastfreundschaft, vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft. Mit einer Einladung von Anne Dufourmantelle*, Wien: Passagen, 2001, 24–25 u. 29.

41 Diese Ansicht folgt insofern einer dekonstruktiven »Idee einer unendlichen Gerechtigkeit«, die stets als nicht-erfüllt, als »im Kommen« zu denken ist. Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der ›mystische Grund der Autorität‹*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 51 f. In diesen Ethos ordnet Alexander Garçia Düttmann das »Problem der Dekonstruktion« ein, wenn er Derridas Dekonstruktion als Herausforderung beschreibt, vgl. Alexander Garçia Düttmann: *Derrida und ich. Das Problem der Dekonstruktion*, Bielefeld: transcript, 2008, 11–74.

kreuzen vermag. Alterität in diesem Sinne geht nicht in Sinn auf, sie vermag sich nur zu zeigen. Sie erscheint im und als ein Ereignis, das *widerfährt*.⁴² Alterität ist zugleich keineswegs als vollkommen unabhängig von der Produktion fremder kunst/wissenschaftlicher *sujets* zu denken. Sie erscheint innerhalb *und* mittels eines (nicht nur ethnographischen) *Paradoxes einer Wissenschaft von Fremden*,⁴³ das engstens mit dem *Paradox der Alterität* verflochten ist. In der Ausstellung der paradoxalen Verschränkungen einer Wissenschaft vom Fremden vollzieht radikale Alterität zum einen eine Kritik an der Besetzung von Alterität durch kulturelle Differenz. Zum anderen weist sie auf das Erscheinen eines *Antlitz' des Anderen* und pocht auf seine ethische Voraussetzung vor jeder Bedeutung und Subjektivität.⁴⁴ Inwieweit mit welchen Folgen für Morimura, der nur in den seltensten Fällen auf der Bildvorderseite mit seinem Namenszug signiert, das Selbstportrait als Signatur eintritt, um die Frage nach dem Antlitz aufzuwerfen und zu *verwenden*, ist ein roter Faden, der hier nur in Aussicht gestellt wird.

Es wird gewesen sein

Aus einer Ethik der Alterität motiviert wird so eine medienästhetische Perspektive verfolgt, um radikale Alterität als zentrales Problem ernst zu nehmen. Denn der *Anderer als Anderer*, so Emmanuel Lévinas, tritt nur ›in Erscheinung‹, indem er sich weigert, in Sinn einzugehen.⁴⁵ Eine Ethik des Anderen, der gerade nicht als intelligibles Subjekt, sondern als Singularität auftritt, problematisiert eine von der postkolonialen Kunstwissenschaft betriebene Subjektlogik. Dabei geht es nicht um eine Ethik der Alterität der Anderen, sondern auch um die Alterität des Bildlichen und um

38 42 Vgl. zum Widerfahrnis des Anderen: Dieter Mersch: *Orte der Bedeutung*, a. a. O., 8.

43 Als *Paradox einer Wissenschaft von Fremden* bezeichnen Eberhard Berg und Martin Fuchs den Widerstreit von Identität und Differenz, den die ethnographische Krise der Repräsentation auf allen Ebenen des ethnographischen Unterfangens feststellte. Vgl. Eberhard Berg u. Martin Fuchs: *Vorwort*, in: *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, hrsg. v. Eberhard Berg und Martin Fuchs, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 7–9, 7; sowie als Überblick über die vielfältigen Positionen dieser Krisenverhandlung den gesamten Band der Herausgeber, welcher allerdings Positionen der Geschlechterforschung auslässt.

44 Vgl. dazu: Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen*, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, a. a. O.

45 Ebenda.

die Alterität des Ästhetischen gegenüber dem Diskursiven.⁴⁶ Diese Frage nach Alterität rückt das Verhältnis epistemischer, medialer und ästhetischer Strategien als *systematisches Problem* in den Vordergrund.

Yasumasa Morimura als alternatives, postkoloniales Subjekt der Kunst einzuführen und zu diskutieren heißt nämlich bereits, ihn als einen intelligiblen Anderen vorauszusetzen, der verethnisiert, rassisiert und vergeschlechtlicht vorausgesetzt ist. Und es bedeutet, Alterität in einen begrifflich markierten Unterschied umzumünzen. Doch bildete diese Kritik nur den halben Zugang. Denn eine solche Frage nach den Subjektlogiken eines kunstwissenschaftlichen Schreibens hat nämlich die Frage nach der *Kunst* immer noch nicht gestellt. Wenn – so der Ausgangspunkt – Alterität als Ereignis oder Widerfahrnis des Anderen jeweils singular aus den Divergenzen zwischen medialen, szientifischen und ästhetischen Strategien und ihren Materialitäten hervortritt, dann geht es mit der Frage nach dem Anderen *als Anderen* auch um die Alterität von Medialitäten, Materialitäten und um die der Kunst selbst. Sprich: es geht damit um die Andersheit des Anderen am Beispiel von Morimura, sowie um die Andersheit der Kunst *und* um die Alterität des Bildlichen gegenüber dem Diskurs, der ihnen gilt.

Eine Alterität, die erscheint, *ohne* zu bedeuten, ist nicht direkt zu adressieren oder in Sinn zu überführen. Sie stellt dem Schreiben ein systematisches Problem, denn ein Sprechen vom Anderen ist nur als *Wendung des Bezugs* zu vollziehen, die ausgehend von der Irritation, die Alterität auslöst, das bestehende Wissen wendet.⁴⁷ Das bedeutet im Falle Morimuras nicht nur, auf jede Zuschreibung und Vereindeutigung des ›Japanischen‹, Hybridisierten oder Postkolonialen zu verzichten, sondern es heißt, dagegen auf die sperrige Andersheit der Kunst gegenüber jeder notwendig identifizierenden Beschreibung zu beharren. Es wäre von den Irritationen auszugehen, die sich bei Morimuras Bildern dort einstellen, wo sie ihrer glättenden Aneignung in eine identifizierende Sprache widerstehen. Die ausführlichen Diskussionen des Kunstdiskurses (und anderer) zielen deshalb nicht einfach um bloße diskursanalytische, historische und begriffsgeschichtliche Klärungen. Vielmehr zeigen sie an verschiedensten Stellen unvermeidliche Aporien des Kunstdiskurses auf, die aus einer durchaus ermüdenden Wieder-

⁴⁶ Während der Terminus *Subjektlogik* sich durchaus an Foucaults Diskursanalyse anlehnt, ist mit dem Diskursiven nicht Foucaults Diskurs gemeint, sondern eine *mediale Praxis*, nämlich eine sprachliche Abhandlung *über* etwas, z. B. ein *sujet*, mittels argumentativer Strukturen.

⁴⁷ Vgl. Dieter Mersch: *Die Frage der Alterität*, a. a. O.

holungsstruktur an Bewältigungs- und Identifizierungsstrategien gegenüber Alterität aufscheinen.

Dieser Widerstand soll also mit der Meta-Figur einer Duplizität der Signatur zwischen der epistemischen Strategie der *auktorialen Signatur* und *Signaturen der Alterität* indirekt adressiert werden. Diese zunächst abstrakte Begrifflichkeit soll darauf weisen, dass Bezugnahmen zwischen Kunst und Sprache oder dem AutorSubjekt und Kunst keineswegs bruchlos funktionieren. *Signatur* ist hier als Terminus attraktiv, da die gemalt-gezeichnete Signatur tradiert ist als Abschluss des Werks durch die (auch kommentierende) Einschreibung des Künstlers in dieses mit seinem Namen. So sei das Werk als geschlossene auktoriale Setzung in einen kommunikativen Prozess entlassen, den das auktoriale *fecit* bestimme. Als schriftbildliche Sinnschließung im Bild verspricht die Signatur, eine sichtbare Marke eines intelligiblen, stabilen Enuntiationsortes zu sein, die das Bildliche des Bildes ans Diskursive bindet. Dies, was sowohl Kunstproduzierenden als auch der Deutungspragmatik ein Vehikel der auktorial verfügbaren Bedeutung ins Bild zu setzen verspricht, nenne ich epistemische Strategie der *auktorialen Signatur*.

Zugleich muss eine Signatur im Bild ansichtig werden und materiell ausgeführt sein. So liegt da, wo die Interpretation von Kunst oder Bildern auf das Wissen über ihre Produzent/innen zurückgreift, um Sinn zu stiften, der Hinweis darauf, dass sich hier etwas im Sichtbaren der Bedeutung sperrt und als Alterität die Weisen der Bedeutungskonstitution gleichsam gegenzeichnet. Das Springen zwischen künstlerischer Arbeit und biographischer Kontextuierung (im weitesten Sinn), um eine Kontinuität oder Plausibilität zwischen beidem herzustellen, zeugt ja von der Störung des Bezugs *zwischen beidem*. In diesen Störungen zeichnen *Signaturen der Alterität* die Wissensproduktion gleichsam gegen. Denn hier zeigt sich, dass Kunst gegenüber ihrer Diskursivierung stets etwas eigenlogisch Anderes, eine *Alterität*, bleibt, welche sich gleichsam in Gestalt von *Signaturen* in den Brüchen von diskursiven Deutungslogiken anzeigt, um die Divergenzen zwischen Medialitäten und Materialitäten zu indizieren. Als Ereignisse erweisen sich *Signaturen der Alterität* als *anauktorial*, da sie den auktorialen Namen ausgerechnet am prominenten Ort seiner diskursiven Herstellung und Deutungslogik wieder austreichen. Sie lassen sie gewissermaßen das Bildliche als Anderes ›unterzeichnen‹. Signaturen eignen so ein Spiel zwischen Sagen, Zeigen und Sich-Zeigen, in dem sich die Spannung zwischen diskursiven, bildlichen und ästhetischen Strategien am Namen des Künstlers austrägt. *Signaturen der Alterität* sollen somit für Morimuras Selbstportraits eine Alterität

anzeigen, die die Motive und die Schlüssigkeit derjenigen auktorialen Identität unterbricht, die an sie geknüpft werden sollen. Diese Umwendung weg von auktorialen Strategien hin zu einem Interesse am Bildlichen und Ästhetischen ist ausgelöst durch ein Widerfahrnis, das sich aufdrängt, das sich *unfüglich* dazwischenschiebt und so eine nicht zu bändigende Alterität anzeigt.

Allerdings evozieren Morimuras Arbeiten solche *Signaturen* nur auf sehr spezielle Weise. Denn Morimura signiert gar nicht bzw. nur in den seltensten Fällen auf der Bildvorderseite. Er signiert vielmehr mit seinem Körperbild: ›Sein‹ Gesicht, ›sein‹ Körper oder zumindest Körperelemente sind in Nachstellungen bekannter Bildvorlagen gleichsam eingesetzt. Als Selbstportraits, wie Morimura seine Arbeiten, Serien oder auch Ausstellungen auch vielfach direkt betitelt, gleichen sie *Ganzbildsignaturen*, die statt mit einem Schriftbild mit Körperbildern operieren, die zudem auf andere, in den Vor-Bildern gegebene Bildkörper anspielt. Die Bindung des Bildes ans Diskursive, die die schriftbildliche Signatur verspricht, ist hiermit weiter ins Bildliche verschoben als bei einem Namenszug im Bild und zudem ans Körperbild des Künstlers gebunden.

Da es mit der Frage nach Alterität um die *unmögliche Möglichkeit* gehen soll, *vom Ereignis zu sprechen*,⁴⁸ werden *Signaturen der Alterität* weniger in eine feste Formel gegossen, als vielmehr in partikularen Lektüren, in Konstellationen, entwickelt, die das Problem von verschiedenen Seiten angehen und rahmen. *Signaturen der Alterität* sind eher zu umkreisen oder zu entfalten, statt sie im Begriff oder einer letztgültigen Definition festzustellen. Im Versuch einer negativen, umschreibenden Annäherung soll verfolgt werden, wie Alterität zwischen den Diskontinuitäten schriftlicher, skulpturaler, installativer, bildlicher und videographischer Strategien *erscheint*, und zwar nicht allein als ihr *Effekt*, sondern als *Einbruch des Anderen* in die Bestimmung von Fremdheit durch das Geschlecht, die Kulturalität oder Ethnizität der Autorschaft. Indem *dieses* Signieren der Alterität (letztlich nicht mehr und nicht weniger als das Ereignis der Gewahrung eines Entzugs) ein stets wandelbares, zuvorkommendes Außen artikuliert und offenhält, durchkreuzt es im Ereignen von punktueller, fragiler, unwillkürlicher, nur negativ zu fassender Präsenz eine Konzeption von Alterität, die sie im Wissen von der Kunst auf intelligible kulturelle Fremdheit beschränkt. *Dieses* Signieren von Alterität zeigt ein dem Wissen innewohnendes konstitutives Nicht-Wissen und eine der Sichtbarkeit inhärente konstitutive Un-Sichtbarkeit an.

⁴⁸ Vgl. dazu Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve, 2003.

Sinn und *Ohne-Sinn* sind konstitutiv verflochten. Denn Sinn ist nicht selbstgenügsam, ohne Medialitäten und Materialitäten, die ihm ein widerstehendes Anderes sind, ist er nicht zu konstituieren. Da auch in der Kommunikation der Andere und das Andere darin verharren, Anderes zu sein, vermögen sie die Rückbindung des/der Anderen auf ein intelligibles fremdes, ethnisiertes und verge-schlechtlichtes *sujet* kommentierend zu unterlaufen.

Nachzuzeichnen ist demnach, welche Spannungen und Produktivitäten sich *zwischen* den Wissens- und Subjekteffekten der ethnisch und geschlechtlich bestimmten Signaturen des/der fremden Künstler/in/Kunst entfalten. Dabei kommen Prozesse des *Signierens einer Alterität* in den Blick, die sich in ihrer *Aisthesis* jeder Bestimmung entzieht, indem sie sich zeigt. Dies postuliert, dass die radikale *Produktivität* der Arbeiten von Morimura gerade im Erscheinen von Einbrüchen des Anderen in die jeweiligen auf Stabilität und Schließung zielenden materialen, medialen und ästhetischen Strategien von Kunst, Medialitäten und Wissen bestehen könnte. Diese Produktivität ist jedoch nicht notwendig der auktorialen Verfügung des Künstlers zuzurechnen. Sie ist vielmehr in den paradoxalen Verflechtungen von szientifischen, ästhetischen und medialen Strategien zu verorten. Eine solche *Produktivität von Dis/Kontinuitäten* zwischen Kunst, Wissenschaft und Medialität soll durch *close readings* der Konstitutionen von Wissen über Kunst, Ethnizität und Geschlecht nachgezeichnet werden, in denen sich *Signaturen der Alterität* nur negativ als Antrieb, Störungen, Unschärfen und Verkehrungen ihrer Logiken ausmachen lassen.

Wenn Alterität sich allein durch die Präsenz ihrer Inintelligibilität vollzieht, d. h. wenn sie ein unfassliches Widerfahrnis darstellt – wie kann sie überhaupt in einer wissenschaftlichen Arbeit umrissen werden? Die Frage forciert sich, wenn man mit der Achtung der Alterität nicht allein anstrebt, eine Mystifizierung eines Ereignisses zu behaupten, das sich jeder Analyse entzieht. Hier soll vielmehr die Notwendigkeit aufgezeigt werden, Alterität zwar nicht direkt zu semantisieren, sie würde hierdurch ja nur verschoben werden, aber sie zumindest als den Ausgang aufnehmen, *von dem man spricht*,⁴⁹ d. h. dessen Irritation zur (wissenschaftlichen) Sprache und zur Modifikation des Denkens zwingt, ohne darin eingefangen zu sein. Man kann diesen Ausgang lediglich nachträglich umstellen und unterschiedlich von verschiedenen Seiten aus angehen. Der Zugang kann somit lediglich ein konstellativer sein, da er sich auf ein präsenten Sein vor der Erfahrung richtet:

42

⁴⁹ Statt über oder mit ist, so auch Dieter Mersch, *vom Anderen zu reden*. Vgl. Dieter Mersch: *Vom Anderen reden*, a. a. O.

Wer deutet, indem er hinter der phänomenalen Welt eine Welt an sich sucht, die ihr zugrunde liegt und sie trägt, der verhält sich wie einer, der im Rätsel das Abbild eines dahinter liegenden Seins suchen wollte, welches das Rätsel spiegelt, wovon es sich tragen läßt: während die Funktion der Rätsellösung es ist, die Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben, nicht hinter dem Rätsel zu beharren und ihm zu gleichen. Echte philosophische Deutung trifft nicht einen hinter der Frage bereit liegenden und beharrenden Sinn, sondern erhellt sie jäh und augenblicklich und verzehrt sie sogleich. Und wie Rätsellösungen sich bilden, indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Figur zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet –, so hat Philosophie ihre Elemente, die sie von den Wissenschaften empfängt, so lange in wechselnde Konstellationen, oder, um es mit einem minder astrologischen und wissenschaftlich aktuelleren Ausdruck zu sagen: in wechselnde Versuchsanordnungen zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird [...] ⁵⁰

Der Vorteil eines konstellativen Verfahrens besteht einerseits darin, nicht wieder eine falsche Kohärenz oder Vollständigkeit zwischen Ebenen, Bereichen, epistemischen, ästhetischen, medialen Strategien zu behaupten, sondern vielmehr die Ränder ihrer Bruchstellen zu bearbeiten, zwischen denen Alterität hervortreten mag. Ein konstellatives Verfahren ist insofern reflexiv, als es die eigenen Grenzen im Verfahren ausstellt und auch Alterität *in sich* zulässt. Die folgende Rahmung eines Theorieteils durch zwei Formen der Lektüre (erst eine essayistische, dann eine analytische) verdankt sich so der Unfassbarkeit des Gegenstandes ›Alterität‹. Diesem Vorgehen entspricht auch, in der Konstellation dieser beiden Lektürefahren (A, C) und dem allgemeineren diskurskritischen Theorieteil (B) die Irritation durch Alterität und die Probleme, welche ihre Gewahrung für das Wissen aufzuwerfen mag, anzuzeigen, um zudem aufzuzeigen, dass man am Punkt der Irritation und des destruierten Wissens nicht stehenzubleiben hat. Vielmehr ist mit der Irritation die Notwendigkeit markiert, das bestehende Wissen und seine konventionalisierten Verfahren (d. h. die existie-

⁵⁰ Theodor Wiesengrund Adorno: *Die Aktualität der Philosophie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Philosophische Frühschriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 325–344, 335.

renden epistemischen Strategien selbst) in den Blick zu nehmen, um sie ausgehend von der Irritation der Alterität, neu zu ordnen. Das Vorgehen lässt sich am ehesten einem dekonstruktiven Differenzdenken zuordnen, das jedoch zugleich versucht, dieses durch die Frage nach der *Alterität des Bildlichen* auf Differenzen im Medialen selbst zu mobilisieren. So geht es in der Markierung systematischer Probleme des Kunstdiskurses darum, mit der Alterität der Anderen auch das *Bildliche und das Ästhetische als Alteritäten* des Diskursiven erscheinen zu lassen.

Die folgenden drei Teile jeweils die Verflechtung der folgenden drei, sich kreuzenden Aspekte diskutieren hierzu: 1. Eine Wissenschaftskritik der Subjekteffekte, Ökonomien und Aporien des feministischen und postkolonialen Kunstdiskurses. 2. Die Figuren, Ökonomien und Aporien einer Verankerung der Deutung von Kunst in Autorschaft und in der Autorität künstlerischer Intention und Identität. 3. Das Verhältnis der Ökonomien und Aporien sowohl diskursiv-szientifischer als auch bildlich-epistemischer Identifizierungspraktiken zu den ästhetischen und medialen Strategien der Kunst Morimuras.

Die drei Teile umstellen die Frage der Alterität wiederum von drei Seiten: *Teil A* reißt das Problem der Alterität zwischen Kunst und Kunstwissenschaft als medienästhetische Frage auf. *Teil B* vermittelt zwischen theoretischen Texten zur Autorschaftskritik, zur Signatur und der postkolonialen Kunstwissenschaft. Hier wird *Signatur* als Spannung zwischen den epistemischen, diskursiven Strategien der *auktorialen Signatur* und den unfüglichen *Signaturen der Alterität* entfaltet, wobei der Fokus auf einer Wissenschaftskritik der postkolonialen Kunstwissenschaft liegt. *Teil C* widmet sich der Duplizität der Signatur anhand der Problematik von scheinbar harmlos ans Bild angelegten identifizierenden Zuschreibungen von Körperteilen, die auf Geschlecht und Ethnizität hinweisen sollen. Hier stehen diejenigen systematischen Schwierigkeiten im Zentrum, die die Alterität des Bildlichen solchen Identifizierungen und Be-Nennungen, die nur über die diskursive Figurierung des Künstlers stabilisiert werden können, bereitet.

44

Teil A Kunst/Wissenschaft vor der Kunst/Wissenschaft geht der Gegenüberstellung von künstlerischer Arbeit und kunstwissenschaftlicher Kunstkritik im *artforum* nach, um das Erscheinen von Alterität für Morimuras Kunst als witzig-unfügliches Ereignis zu konturieren. Hier interessiert der Widerstand, den ein »Ohne-Sinn der Kunst«⁵¹ solchen Interpretationsstrategien entgegenstellt, die versuchen, sich dem Anderen (seiner Kultur, Hybridität, Ethnizität

51 Hans Arp: *Unsern täglich Traum*, a. a. O., 50.

usw.) anzunähern, indem sie Alterität in Sinn überführen und bändigen. Norman Brysons Interpretation von *Mother (Judith II)* bildet hierfür den Ausgangspunkt. Denn dessen Layout im *artforum* präsentiert Text und Bild in egalitärer Gegenüberstellung als spannungsreichen *Show Down*, während Bryson auf engem Raum besonders dicht all diejenigen Motive verhandelt, die eine postkoloniale Kunstwissenschaft an Yasumasa Morimura wälzt: Mimikry, Maskerade, Parodie, Hybridität, das Ethnographische, die Annäherung an die Anderen, Fremderfahrung, kulturelle Differenz, Hierarchisierungen des Anderen, kunsthistorische Selbstreflexion, Globalisierung, Kapitalismus, Kanonisierung, Postkapitalismus, Postkolonialismus, Moderne oder Postmoderne. Diese Thematiken, die den semantischen Rahmen der Rezeption Morimuras bilden, werden an dieser Stelle auch angerissen, da diese inhaltlichen Fragen im Weiteren an den Rand gesetzt werden.

Brysons lavierende Manöver im Umgang mit einem Bild Morimuras, das einem Witz gleicht, weisen auf ein systematisches Problem gängiger kunstwissenschaftlicher Diskussionen um Parodie und Pastiche. Ihr Drängen auf abschließende, verallgemeinerte Sinnbildung, das weit über Brysons Versuche hinausgeht, stellt durch die Konstitution von auktorialen Intentionen, die mit auktorialer Identität verknüpft werden, das Destabilisierungspotential von Witz, Parodie oder Pastiche still. So wird die Frage danach, wie überhaupt zu urteilen ist, die das Witzige massiv aufzuwerfen vermag, einer sinnvollen Pointe untergeordnet, um Witz und Parodie immer wieder dem Modell einer in propositionalen Sätzen verwertbaren Aussage zuzuführen, welche angeblich die Künstler/innen äußern. Die folgende, detaillierte Auseinandersetzung mit den Theorien des Witzes zeigt dagegen auf, dass der Witz das Schließungsbestreben und die Ökonomie der Theorie vor ein systematisches Problem stellt, da er sich als *ohne-sinnige* Alterität epistemischen Strategien verschließt. Insofern musste der witzige *Ohne-Sinn* von bestehenden Witz-Definitionen abgehoben werden, die verlangen, dass der Witz als »Sinn im Unsinn«⁵² noch Sinn macht. *Ohne-Sinn* ist jedoch auch nicht bloße Verneinung des Sinns oder Unfug: Er weist, unverfügbares Ereignis, in dem Medialitäten und Materialitäten in ihren Eigenlogiken *unfüglich* aufscheinen, auf die Eigenlogik der Kunst. Da in der philosophischen Ästhetik, Psychoanalyse und Dekonstruktion die Theorie des Witzes vornehmlich an sprachlichen Witzen abgehandelt wird, musste

52 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), in: *Freud-Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer, 1970, 13–219, 15.

dagegen aufgezeigt werden, dass der Witz nicht allein sprachlich, sondern vielmehr mit dem reflexiven Auseintreten divergenter Medialitäten operiert, die als Ton, Wort, Schriftbild auch in der Sprache wirksam sind. Sie sollen im konventionellen Gebrauch glatt verfugt in ihren Differenzen nicht erscheinen, um dem Sinn zuzuarbeiten. Im Witz sind sie dagegen so in ein differentielles Spiel versetzt, dass sie in ihrem Eigensinn erscheinen.

Im Durchgang durch neuere literatur- und kunstwissenschaftliche Theoretisierungen des Autors oder Künstlers verfolgt *Teil B Signaturen*, dass in der darin vollzogenen Wiederbelebung des Autor/Künstlers sowohl die von Barthes angedeutete Problematik einer Tilgung der Eigenlogiken des Medialen als auch die von Foucault prononcierte Ökonomie der Verknappung des Diskurses, die auf Kosten des Subjekts geht, fortbestehen. Ihre ›Verabschiedungen‹ des Autors erfahren in dieser Beständigkeit ihre Aktualität. Denn neuerdings wird einerseits die Unabdingbarkeit ›des Autors‹ als Instrument von Sinnbildung und Bezugnahmen so verteidigt, dass die Frage nach Subjekteffekten vollkommen abgetrennt wird. Andererseits wird in der Entdeckung von Autorschaft als Reflexionsfigur des Subjekts und des Diskurses die Frage nach einer Eigenlogik von Medialität, Materialität und Kunst der Diskurspolitik des Subjekts vollkommen untergeordnet.

Hier soll keineswegs die Frage nach Autorschaft komplett desavouiert werden. Denn die epistemische Strategie der auktorialen Signatur ist kaum zu umgehen, jedoch stets in ihren Effekten zu reflektieren. Denn sie hat zwischen der Alterität des Künstlers, der Alterität der Kunst und dem kunstwissenschaftlichen Diskurs auf eine Weise zu vermitteln, die weder für das ›Subjekt der Kunst‹, noch für die Kunst selbst harmlos ist. Auf dem Spiel steht stets ihre diskursive Zurichtung. Auch dieses Buch entzieht sich dem durch die schlichte Geste der Durchstreichung eines Namens auf dem Cover nicht. *Teil B* verfolgt deshalb, wie die Indienstnahme der Anderen in der postkolonialen Kunstwissenschaft die Alterität der Anderen, die des Medialen und die des Ästhetischen gleichermaßen verstellt. Ihre *prosopographischen* Lektüren kreisen um eine doppelte Be-Stimmung der Alterität der Anderen, der ›die Anderen‹ weiter als hierarchisierte Differenz hervorbringt. Selbst im Gewand einer »Ästhetik der Differenz«⁵³ läuft dies auf ein Identitätsdenken zurück, das aber, wo es von systematischen Aporien durchkreuzt ist, auch immer das Drängen der Frage der Alterität aufzeigt.

C *Ver/Handlungen von Signifikanz* verfolgt ein projektives (Fehl)Identifizieren, das anhand von Morimuras Serie *Selfportrait (Actress)/After ...* besonders virulent die Frage nach der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung des auktorialen Körpers im Selbstportrait aufwirft. Hierbei werden *Unfüglichkeiten* zwischen divergenten Medialitäten reflexiv, womit sie Ausgang dazu bieten, die Divergenzen von epistemischen, ästhetischen und medialen Strategien bei visuellen Identifikationsverfahren vom Erscheinen der Alterität her zu durchdenken. Dieser Teil legt das Augenmerk auf das Erscheinen der Divergenzen zwischen Wort und Bild. So handelt er in erster Linie von den Bildern: Gegen die Weise, wie Bild-Details markiert und identifiziert werden, wird die produktive Widersetzlichkeit ihrer Andersheit gehalten. Mit der Dekonstruktion von systematischen Aporien einer identifizierenden Kunstkritik gegenüber Morimuras Serie *Selfportrait (Actress)/After [...]* wird betont, dass deren Paradoxien den chronischen Divergenzen von Wort und Bild und von Diskurs und Kunst geschuldet sind. *Weil* die Sprache nicht anders kann, als zu identifizieren, unterläuft die Kunstpraxis sie dort, wo das Bild *anderes* kann. Während sprachlich unvermeidlich Körper und Körperteile als etwas zu benennen sind, und man sich zwischen *entweder* Penis *oder* Attrappe, japanisch *oder* europäisch entscheiden muss, da beides nicht in einem zu sagen oder zu schreiben ist, sind solche Unterscheidungen im Bild nicht am Werk. Wo sprachlich diskrete Merkmale zu identifizieren sind, steht dem die Fähigkeit des Bildes entgegen, in chronischer Indeterminiertheit ohne diskrete Unterscheidungen immer nur Singuläres zu zeigen.

Eine *Sperrigkeit* des Bildlichen lässt sich auch für den Gebrauch der Photographie innerhalb der spezifischen Identifizierungspraktiken der Erfassungsverfahren für Delinquenz, Rasse und Geschlecht um 1900 ausmachen. Mit diesem ›Exkurs‹ zeigen sich die Divergenzen zwischen Gebrauchsweisen der Photographie für Identifizierungspraktiken auf, die den Gedanken einer historischen Linie stereotyper Erfassung in der Photographie zwischen Portrait und Diskriminierung verkomplizieren. Auch gegen die epistemischen Gebräuche von Bildern in diesen Identifizierungs- und Identitätspraktiken erscheint ein Eigensinn des Bildlichen. Dabei zeigt sich auch, dass diese epistemischen Verfahren sich von der benennenden Praxis der Kunstwissenschaft schon dadurch unterscheiden, dass sie im Verbund der Photographie mit diskursiven, metrischen, und weiteren ikonischen Verfahren (wie Kurven und Tabellen) ihren Eigensinn immerhin dadurch reflektieren, dass sie ihn durch weitere Verfahren zu kompensieren suchten. So ist, wenn auch anders, auch an Identifikations-Verfahren eine Sperrig-

keit des Bildlichen beleuchtet, die zuvor nur für den kunstwissenschaftlichen Diskurs und das Verhältnis von Bild und Sprache reklamiert wurde. Setzen sich die Reflexionen bisher primär mit dem charakteristischen Fehlgehen des kritischen Kunstdiskurses vor dem Bild selbst auseinander, geht es hiermit darum, die Inkonsistenzen in epistemischen Praktiken auszumachen, die durch eine bestimmte Art von Bild etwas abgrenzend identifizieren möchten.

Mit dem Ausgang vom Diskurs wird auch hier *gerade* herausgestrichen, dass das Bild immer anderes zeigt und ein Anderes ist, das sich nicht der identifizierenden Praxis der Sprache fügt. In der Präsenz seines Entzugs durchkreuzt es sie vielmehr und tritt so als Eigenartigkeit hervor. Insofern entzündet sich auch diese Analyse der intrinsischen Problematiken identifikatorischer Verfahren an der Auseinandersetzung mit dem Bild und an der *unfüglichen* Andersartigkeit des Bildes. Denn mit der duplizitären Struktur der Signatur geht es um einen kritischen ›Metadiskurs‹. Er handelt von der Besonderheit des ›Materials‹ dadurch, dass er die kunstwissenschaftliche ›Arbeit am Material‹ als fortwährende diskursive Bearbeitung dieses Materials aufzeigt, die es (unvermeidlich) immer schon zugerichtet haben wird.

Zwischen diesen Lektüren erweist sich, dass das produktive Moment der *Signatur* nicht darin liegt, eine auktoriale Setzung des Sinns zu re-konstruieren. Vielmehr liegt die Produktivität der Signatur darin, dass sie eine *Aus/Setzung* darstellt, die die Kunstwissenschaft in eine Ethik des Anderen vor die unendliche Aufgabe stellt, die Signatur als Auf/Gabe einer a-personalen radikalen Alterität zuzulassen (*Aufgabe: Aus/Setzung*). Für eine Ethik des Anderen wäre Alterität also anders als identifizierend aufzunehmen. Die Signatur wäre als Spannung zwischen der *Aus-Setzung* einer künstlerischen Arbeit an die identifizierende Arbeit des diskursiven Sinns und einem *Aus-Setzen* (oder einer Störung) des Sinns durch ein Anderes zu betrachten. Hierin liegt eine Öffnungsarbeit an den Verhärtungen der identifizierenden Sprache, die mit den Chancen *des* Anderen die Chancen *der Anderen* eröffnet. Anstatt die grundsätzliche Asymmetrie im Verhältnis zum Anderen durch eine Moral der Intelligibilisierung der Anderen zu verdecken, die annimmt, dass sie ihnen so in gerechter Weisen die Münze des Diskurses zurückerstattet, wäre Alterität als Herausforderung des Anderen stets nur indirekt zu adressieren, sprich: sie *sein zu lassen*.⁵⁴

54 Alexander García Düttmann: *Von der Übersetzbarkeit*, a. a. O., 146.