

Interikonische Suchprozesse: Markierungen im materiell- diskursiven Feld

Im Sinne der ausgeführten grundlegenden Umorientierung wird das *Interikonische* im Folgenden als materiell-diskursives Feld eröffnet. Entscheidend ist dabei, dass das *Interikonische* eine materiell-diskursive Gemengelage darstellt, in welcher materielle und diskursive Momente nicht voneinander getrennt vorliegen. Als materiell-diskursives Feld weist das *Interikonische* die Vorstellung von „ontologisch disjunkten Bereiche[n] von Wörtern und Dingen“¹ zurück. Stattdessen folgt das *Interikonische* in der Konzeption als materiell-diskursives Feld jener Sichtweise, die Karen Barad in ihrem *Agentiellen Realismus* ausführt:

Die Beziehung zwischen dem Materiellen und dem Diskursiven ist eine Beziehung der wechselseitigen Implikation. Weder Diskurspraktiken noch materielle Phänomene sind ontologisch oder erkenntnistheoretisch vorgängig. Keine von beiden können in Begriffen der jeweils anderen erklärt werden. Keine sind auf die anderen reduzierbar. Keine haben einen privilegierten Status bei der Bestimmung der anderen. Keine von beiden sind beim Fehlen der anderen artikuliert oder artikulierbar; Materie und Bedeutung sind wechselseitig artikuliert.²

In diesem Sinne lässt sich für das materiell-diskursive Feld des *Interikonischen* von einer „innige[n] Beziehung zwischen Begriffen und Materialität, Materie und Bedeutung“³ ausgehen. Das *Interikonische* beruht auf der Grundannahme einer „materiell-diskursive[n] Eigenart von Beschränkungen, Bedingungen und Praktiken“.⁴

Das materiell-diskursive Feld des *Interikonischen* wird in der nachfolgenden Ausarbeitung strukturiert anhand von spezifischen Kategorien. An diesen Kategorien wäre mit Rosalind Krauss ihre „kritische Funktion“ hervorzuheben, die darin besteht, dass sie „die Kategorien, in denen die Kunstgeschichte im allgemeinen [sic!] ihr Thema denkt[,] [theoretisiert]“.⁵ Als Kategorien, als „Minimalrahmen“⁶ (Dieter Mersch) von Kunstgeschichte, werden im Weiteren berücksichtigt: Produktion, Rezeption, Räumlichkeit, Materialität, Zeitlichkeit, Performativität und Imagination.

1 Barad 2017, S. 15.

2 Ebd., S. 41. Gegen die Priorisierung von Materialität oder Diskursivität argumentiert sie auch hier: ebd., S. 85.

3 Ebd., S. 34.

4 Ebd., S. 42.

5 Krauss 1998a, S. 16.

6 Dieter Mersch verwendet den Begriff in vergleichbarem Zusammenhang für den Medienbegriff. Dieter Mersch, „Res medii. Von der Sache des Mediale“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 19–38, hier S. 19.

Diese einzelnen Kategorien lassen sich verstehen als Suchbewegung, deren Produktivität weniger in einer festgelegten, vereinbarten Bedeutung liegt, auf die man sich berufen könnte. Eher besteht ihre Produktivität darin, in einem (teilweise vorgebliche Fachgrenzen überschreitenden) Suchprozess vielfältige Gegenstandsbereiche aufeinander zu beziehen. Ein Mangel an semantischer Präzision wird also ausgeglichen durch einen Gewinn an unerwarteten und bislang unbeachteten Zusammenhängen:⁷

- In der Kategorie „Produktion“ wird Jeff Walls *Double Self-Portrait* untersucht, um das Selbst als Aushandlungsbewegung zwischen dem „I“ und dem „Me“ darzustellen. Weiterhin wird anhand von Martin Liebschers *Picasso 2*, das mit Gertrude Steins literarischen Picassoporträts konfrontiert wird, eine ironische Perspektive auf Identitätsdiskurse entwickelt. An drei Arbeiten von Idris Khan, Nicholas Nixon und Lucy McKenzie werden außerdem psychische, kollektive und mediale Individuationsprozesse nachvollzogen. Schließlich wird an der Ausstellung *Lucy McKenzie - Prime Suspect* Autor:innenschaft als gemeinschaftlicher Arbeitsprozess gedacht, an dem verschiedene Kompliz:innen beteiligt sind.
- Die Kategorie „Rezeption“ befragt den Blick als relationale Praxis zwischen dem:der Sehenden und dem:der Gesehenen anhand von Carsten Höllers *Light Wall*. Ferner wird die körperliche Dimension der Bilderfahrt über Arbeiten von Mona Ardeleanu entfaltet, indem der Zusammenhang von Sehsinn und Tastsinn dargestellt wird. Letztlich werden die partizipativen Strategien in Jeppe Heins Ausstellung *This Way* im Hinblick auf Handlungs- und Geschehensqualitäten betrachtet.
- Mit Thomas Struths *Prado Project* wird in der Kategorie „Räumlichkeit“ zunächst der Bildraum im Verhältnis zu den angrenzenden Räumen betrachtet. Danach wird am *Prado Project* ein Raumverständnis überprüft, welches in Ordnungsmomenten begründet ist. Dass Raum über Bewegungszusammenhänge verstanden werden kann, wird an Beate Gutschows photogrammetrischer Serie *HC* dargelegt. Schließlich wird ein im „Third Space“ transzendiertes Raumverständnis anhand von Sofie Thorsens *Whoose Sleves?* untersucht.
- In der Kategorie der „Materialität“ wird Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* im Hinblick darauf betrachtet, ob das verwendete Material als „plural“ und als „plastisch“ reflektiert ist. Die konzeptuelle Di-

7 Diese Vorstellung ist angelehnt an diejenige Christopher Balmes vom Begriff der „Figuration“. Vgl. Christopher Balme, „Vorwort“, in: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Ge- füge*, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 8–9, hier S. 8.

mension des Materials wiederum wird anhand von Robert Barrys *Something that needs something else to survive* dargelegt.

- Die Kategorie „Zeitlichkeit“ erläutert für die *Reisezeit* von Michael Wesely die in den Fotografien vorherrschenden Zeitverhältnisse („Eigenzeit“). Weiterhin wird die Kunstgeschichtlichkeit der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* untersucht, indem die Trajektorien von Versionen des Schwarzen Quadrats betrachtet werden. Für das Bild-Ensemble *Dorian Gray* von Yinka Shonibare CBE werden weiterhin der Moment der Präsentation sowie der sich abzeichnende zeitliche Verlauf besprochen.
- Über Pierre Huyghe's *Chantier Barbès-Rochechouart* wird in der Kategorie „Performativität“ deren realitätssetzende Wirkung perspektiviert. Diese wird in Aufführungsakten und ihrer fotografischen Überformung sowie Rahmungsprozessen ausgemacht. Außerdem wird deren Handlungsdimension anhand von *Zwischen anderen Ereignissen* (Elmgreen & Dragset) ausgeführt. Dabei wird eine Umperspektivierung von der kommunikativen Unterbrechung zur ästhetischen Eröffnung anvisiert.
- In der Kategorie „Imagination“ wird Bertien van Manens *Berlin* im Hinblick auf Erinnerungsprozesse und ihr Verhältnis zu Gedächtnisbildern befragt. Weiterhin werden zwei verschiedene Varianten der Fantasie anhand von Susanne Kühns *Beastville* unterschieden. Schließlich wird *Boy in Burnt-Out Furniture Store* von Arthur Tress aus der Serie *Dream Collector* herangezogen, um zu untersuchen, wie der Traum cineastisch verarbeitet ist.

Die hier vorgeschlagenen Suchkategorien sind jedoch als eine offene Liste zu verstehen. Diese lässt sich selbstverständlich um weitere Suchkategorien – wie Distributions- und Kurationsfragen, Medialität, Digitalität, Technizität, Machtverhältnisse oder Sammlungswesen – ergänzen.

Sowohl diese möglicherweise perspektivisch hinzugefügten als auch die im Weiteren ausgearbeiteten Suchkategorien sind freilich aufs Engste miteinander verschränkt.⁸ Um dem in einer Abhandlung zu begegnen, ist es nicht notwendig, wie Wittgenstein an dem Anspruch zu scheitern, die Gedanken in einer „natürlichen und lückenlosen Folge“ zu einem „Ganzen zusammenzuschweißen“. Statt mit den „mißglückten Versuchen“⁹ dieses Vorhabens zu hadern, gilt es, die Situation produktiv anzunehmen. Denn die

8 Vgl. Mersch 2011a, S. 113.

9 Wittgenstein [1953] 1984, S. 231.

Perspektiven lassen sich zu analytischen Zwecken separieren und sind gerade dadurch als „konnektive Kategorien“¹⁰ (Dieter Mersch) lesbar.¹¹

Das bedeutet in diesem Fall, wie Rosalind Krauss unter dem Titel *Das Photographische* einzelne Essays zusammenzustellen¹² oder wie Martina Dobbe unter dem Titel *Fotografie als theoretisches Objekt* eine Aufsatzsammlung zur Diskussion zu stellen.¹³ Durch einzelne Beiträge, die ein stets neu ansetzendes Nachdenken darstellen, werden – den Perspektiven entsprechend – punktuelle Markierungen innerhalb des Feldes vorgenommen. Die Markierungen der einzelnen Beiträge können in variabler Reihenfolge gelesen werden. Sie machen das *Interikonische* mit fortschreitender Lektüre zunächst in seiner Flächenausdehnung erfahrbar und lassen es allmählich gegenständlich werden. So entwickelt sich das *Interikonische* schrittweise zu einem vieleckigen Gebilde, dessen beschriebene Ecken die entsprechenden Verbindungsstrecken mitaufscheinen lassen. Diese bilden sich als unbestimmte Negativformen ab, in welchen sich die Immensität des *Interikonischen*, welche letztlich niemals vollständig einholbar ist, andeutet.

10 Mersch 2011a, S. 113.

11 Eine vergleichbare Vorgehensweise wählt Peter Bexte in *Konjunktion & Krise*. Vgl. Bexte 2019, S. 21f.

12 Diesen Ansatz erklärt Krauss selbst in der Einleitung. Vgl. Krauss 1998a, S. 15.

13 Vgl. Dobbe 2007, o. S.