Auch wenn die Kulturwissenschaften gemeinhin als neue Leitwissenschaft innerhalb der Geisteswissenschaften ausgerufen werden, so fehlt es ihnen doch nach wie vor an einer klaren theoretischen Profilierung und an einem festumrissenen Forschungsfeld. Mieke Bal sucht mit ihren an dekonstruktivistische wie an ideologiekritische Positionen anschließenden Kulturanalysen dieses Dilemma zu überwinden. Sie schlägt einen entscheidenden Wechsel in der Orientierung vor: den Einsatz von Konzepten als Theorien *en miniature*, die sie jeweils in enger Verzahnung mit den zu analysierenden Gegenständen entwickelt. Der vorliegende Band versammelt neben grundlegenden theoretischen Überlegungen eine Reihe ebenso prägnanter wie weitreichender Einzelanalysen. Sie spannen den Bogen von einer Narratologie des Sammelns über die Semiotik des Ausstellens als eines Exponierens von Argumenten bis zu einer photographischen Lektüre Prousts oder einer »widersinnigen« Geschichte des Barock.

Mieke Bal war Gründungsdirektorin der Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), wo sie als Professorin für Literaturtheorie lehrt.

Mieke Bal
Kulturanalyse

Herausgegeben und
mit einem Nachwort versehen
von Thomas Fechner-Smarsly
und Sonja Neef

Aus dem Englischen
von Joachim Schulte

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1801
Erste Auflage 2006
© der Originaltexte Mieke Bal
© der deutschen Ausgabe
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlag nach Entwürfen von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Satz: Bibliomania GmbH, Frankfurt am Main
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
ISBN 3-518-29401-6
ISBN 978-3-518-29401-7

1 2 3 4 5 6 – 11 10 09 08 07 06

Inhalt

1. Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien.
Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse 7
2. Das Subjekt der Kulturanalyse 28
3. Zu Tode erschrocken 44
4. Sagen, Zeigen, Prahlen 72
5. Vielsagende Objekte.
Das Sammeln aus narrativer Perspektive 117
6. Alle/s in der Familie.
Familiarität und Entfremdung nach Marcel Proust 146
7. Traumkunst 184
8. Ekstatische Ästhetik. Bernini metaphert 224
9. Erinnerungsakte. Performance der Subjektivität 263
10. Preisgabe der Autorität oder Plädoyer
gegen den Begriff der Intention 295

Nachwort:
Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef: Kulturanalyse.
Zur interdisziplinären Methodologie Mieke Bals 335

Literatur 357

1. Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien

Von den cultural studies *zur Kulturanalyse*

Wenn ich darüber nachdenke, wie man die sogenannten *cultural studies* »betreiben« – vor allem: wie man sie lehren – sollte, besteht meine erste Reaktion unweigerlich darin, daß ich mich schon gegen den Namen dieser (Trans-)Disziplin wehre. Er klingt zu allgemein. Er spezifiziert weder einen Gegenstandsbereich (wie die Literaturwissenschaft etwa) noch einen methodologischen Ausgangspunkt (wie die Kunstgeschichte). Beim Nachdenken über die Vorstellung, die ich mir von so etwas wie den *cultural studies* machen möchte, kam mir die Bezeichnung »Kulturanalyse« in den Sinn. Mit der Chance, anläßlich dieser deutschen Veröffentlichung einer Auswahl aus meinen Arbeiten über die Zukunft der *cultural studies* zu reflektieren, erhalte ich nun die Möglichkeit zu einem Versuch, den meines Erachtens bestehenden Unterschied zwischen den beiden Bezeichnungen zu artikulieren und auszuführen, warum dieser Unterschied von Bedeutung ist. Ausgehend von dem Vorschlag, die Kulturanalyse sei eine Tätigkeit der eingehenden Beschäftigung mit kulturellen Objekten, werde ich im folgenden anhand des Beispiels der visuellen Poetik erörtern, welche Rolle die Begriffe in der Kulturanalyse spielen.

Das Aufkommen der *cultural studies* bedeutet nach meinem Dafürhalten eine völlig unerläßliche Öffnung der geisteswissenschaftlichen Fächerstruktur. Durch Infragestellung methodologischer Dogmen sowie elitärer Vor- und Werturteile haben die *cultural studies* zwar nicht überall Veränderungen erzwungen, aber sie haben in einzigartiger Weise dazu beigetragen, der akademischen Gemeinschaft das Konservative ihrer Bemühungen – ihr einverständliches Mitwirken an einer elitären, weiß-männlichen Politik der Ausschließung und der darauf folgenden intellektuellen Abschottung – zum Bewußtsein zu bringen. Alles Kritische, was ich über die *cultural studies* zu sagen habe, muß als Fußnote zu dieser übergeordneten Anerkennung betrachtet werden.

Es konnte nicht ausbleiben, daß diese neue Interdisziplin an den unvorhersehbaren Nachteilen krankt, die keinem bahnbrechenden Unternehmen erspart bleiben. Die *cultural studies* trotzen den Fä-

chergrenzen, und dabei müssen sie sich mit drei Problemen herumschlagen, die heute den fortwährenden intellektuellen Elan dieser Wissenschaft in Gefahr bringen. Um Klarheit zu schaffen, möchte ich diese Probleme recht unverblümt und ohne die nötige Nuancierung formulieren. Erstens ist es den *cultural studies* als einem traditionellen Ansätzen abgeneigten Fach nicht (ausreichend) gelungen, eine eigene Methodologie zu entwickeln – eine Methodologie mit fest verankerten Verifikations- und Falsifikationsmechanismen, die das Fach davor bewahren könnten, sich im Parteigängertum zu verhaspeln. Zweitens haben sie die destruktive Kluft zwischen *les anciens* und *les modernes* nicht überwunden, sondern vertieft und damit eine binäre Struktur gefestigt, die so alt ist wie die Kultur selbst und tendenziell einen ödipalen psychosozialen Mechanismus verstärkt, der keineswegs dazu angetan ist, bei der Veränderung vorherrschender Machtstrukturen mitzuwirken.[1] Drittens, in einer Zeit der wirtschaftlichen Krise hat die den *cultural studies* innewohnende – aber methodologisch ungenügend ausgearbeitete – Interdisziplinarität den Verwaltern der Universität ein Mittel zur Zusammenlegung und Abschaffung von Fachbereichen in die Hand gegeben, das sich verheerend auswirken könnte auf die breite Fundierung, ohne die auch die *cultural studies* nicht auskommen können.[2]

Wieso sollte die Idee der »Kulturanalyse« zur Lösung dieser drei Probleme beitragen? Ich möchte behaupten, daß diese geringfügige Änderung der Terminologie – die auf einen entscheidenden, programmatischen Wandel der methodologischen Orientierung hindeutet – tatsächlich eine Richtung angibt, in der man nach einer Lösung suchen kann. Argumente für diesen Standpunkt werde ich weiter unten nennen und mich dabei auf meine eigene Erfahrung stützen. In erster Linie ist meine Argumentation methodologischer Art. Durch eine grundlegende Veränderung der Art und Weise, in der wir die Methodologie in den verschiedenen Fächern »denken«,

1 In den USA und in Kanada ist die Entwicklung anders verlaufen als in Europa. Wenn ich verallgemeinern und ein wenig spekulieren darf, würde ich sagen, daß sich die Machtstruktur in Europa gar nicht verändert hat, während in Nordamerika ein entscheidender Durchbruch erzielt wurde.

2 Zu den verschiedenen Auffassungen von Interdisziplinarität und deren Folgen im Bereich der Verwaltung siehe Newell, *Interdisciplinarity* (1998).

ist es möglich, die drei hauptsächlichen, ja gefährlichen Nachteile der *cultural studies* zu überwinden.

Aufgrund mannigfaltiger Umstände und Überzeugungen habe ich im Laufe der letzten zwanzig Jahre in vielen verschiedenen Gebieten oder Fächern gearbeitet: mehr oder weniger »offiziell« im Bereich der französischen Literatur, der vergleichenden Literaturwissenschaft, der Frauenforschung, der Bibelforschung und der Kunstgeschichte – und in meinen Schriften habe ich von Philosophie, Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte Gebrauch gemacht. Doch stets sind meine Interessen, wie sehr sie sich auch entwickelt haben mögen, in einer an Besessenheit grenzenden Weise konstant geblieben. Durchweg wichtig gewesen sind mir – einerlei, um welches »Anwendungsgebiet« es sich handelte – Begriffe, Intersubjektivität und kulturelle Prozesse. Sollte ich die Kulturanalyse als etwas von den *cultural studies* Verschiedenes definieren, würde ich dabei diese drei Themen in den Brennpunkt stellen. Im vorliegenden Beitrag möchte ich mich dafür aussprechen, daß die ernsthafte Beschäftigung mit Begriffen als ein von den Problemen der *cultural studies* freier Zugang zur Praxis der Kulturanalyse dienen kann.

Anfangs bestimmte mein Interesse an Begriffen als einem Mittel der – zunächst vor allem literaturwissenschaftlichen – Analyse meine intuitive Entscheidung für das *Narrative* als mein Spezialgebiet. Schon früh habe ich die Theorie des Narrativen – die Narratologie – gerade deshalb als relevanten Forschungsbereich angesehen, weil das Narrative keine Gattung, sondern ein Modus ist; weil es nicht bloß eine literarische Form, sondern als kulturelle Kraft lebendig und aktiv ist; weil es ein vorrangiges Reservoir unseres kulturellen Gepäcks ausmacht, welches uns dazu befähigt, aus einer chaotischen Welt und den in ihr stattfindenden unverständlichen Ereignissen Sinn herauszuholen; und letztlich, aber nicht letztrangig: weil das Narrative zur Manipulation benutzt werden kann. Kurz, es ist eine kulturelle Kraft, mit der man rechnen muß.[3]

Intersubjektivität ist ein Anliegen, das Verfahren mit Macht und Ermächtigung verknüpft, mit Pädagogik und der Vermittelbarkeit von Wissen, mit Ausschließung und Integration. Geläufig wurde

3 Neben meinem Lehrbuch *Narratology* (1997) habe ich vor einigen Jahren eine Sammlung von Essays publiziert, in denen verschiedene Beispiele für das Narrative als kultureller Prozeß angeführt werden.

der Begriff im akademischen Bereich im Kontext der in den 1960er Jahren – in denen Popper als Papst der Methodologie galt – aufkommenden Versuche, die Geisteswissenschaften zu verwissenschaftlichen.[4] Danach habe ich mich zwar, ebenso wie alle übrigen Forscher, anderen Dingen zugewandt, doch diesen Begriff habe ich mir zu eigen gemacht und gehegt, weil er die demokratische Wissensverteilung akzentuiert. Ich interessierte mich für die Entfaltung von Begriffen, auf die wir alle uns einigen und von denen wir Gebrauch machen konnten, um das, was man »Theorie« nennt, jedem an der Kulturanalyse Beteiligten in- und außerhalb der akademischen Welt zugänglich zu machen.[5] Intersubjektivität bleibt der wichtigste Maßstab für das Lehren und Schreiben. Was immer ein Unterfangen wie die *cultural studies* sonst noch leisten mag, sie schulden es ihren antielitären Grundsätzen, diesen Maßstab ernst zu nehmen.

Begriffe sind die Werkzeuge der Intersubjektivität, allerdings nur unter der Bedingung, daß sie explizit, klar und in solcher Weise definiert sind, daß sie von jedermann hergenommen und gebraucht werden können. Jeder Begriff gehört zu einem Rahmen, zu einer systematischen Menge von Unterscheidungen – *nicht* von Gegensätzen –, die man zwar manchmal ausklammern oder sogar außer acht lassen kann, bei denen jedoch weder Verstöße noch Widersprüche möglich sind, ohne der jeweils anstehenden Analyse ernstlich zu schaden. Begriffe – bzw. jene Worte, die von Außenstehenden als Fachjargon angesehen werden – können überaus fruchtbar sein. Sie tragen dazu bei, ein Verständnis zu artikulieren, eine Interpretation mitzuteilen, die wild gewordene Phantasie zu zügeln und eine auf gemeinsamer Terminologie basierende Diskussion zu ermöglichen. Sie helfen dabei, Fehlendes und Ausgeschlossenes wahrzunehmen. Daher ist ein Begriff nicht bloß ein Etikett, das ohne weiteres durch ein geläufigeres Wort ersetzt werden kann.

Begriffe, die als Etiketten gebraucht (mißbraucht) werden, verlieren ihre Wirkungskraft. Sie unterliegen der Mode und werden schnell bedeutungslos. Vor wenigen Jahren war »unheimlich« ein solches Etikett. Heute ist »kulturelles Gedächtnis« eines und

4 Besonders bekannt ist Poppers *Logik der Forschung*, ¹1935, erweiterte Neuausgabe 1982.

5 Dieses Anliegen war die Triebkraft, die mich dazu veranlaßte, das Buch *Narratology* zu schreiben.

auch – was beunruhigender ist – »Trauma«, ein Begriff mit präziser, spezifischer Bedeutung, dessen Verständnis wirklich benutzt werden kann, um Menschen mit ernstem Kummer zu helfen, aber nicht dazu taugt, die Überflutung mit Fernsehnachrichten sinnvoll zu kennzeichnen.[6] Doch Begriffe können, sofern sie ständig überprüft werden, ein dritter Partner bei der sonst völlig unverifizierbaren Interaktion zwischen Kritiker und Objekt werden, und zwar nicht durch Anwendung auf, sondern durch Konfrontation mit den kulturellen Objekten, die man verstehen möchte, die dem Wandel zugänglich und die dazu geeignet sind, historische und kulturelle Unterschiede zu erhellen. Das (und nicht das zwanghafte Pochen auf dem »richtigen« Sprachgebrauch) ist der Grund, weshalb jedes akademische Fach – und besonders eines, das in puncto verbindliche Traditionen so wenig aufzuweisen hat – seriös mit ihnen umgehen sollte.

Begriffe sind allerdings nichts ein für allemal Feststehendes. Sie wandern: zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaftlern sowie zwischen historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften. Im Verhältnis zwischen den Fächern müssen ihre Bedeutung, ihre Reichweite und ihr operationaler Wert nach jedem »Ausflug« von neuem bewertet werden. Was das Verhältnis zwischen den einzelnen Wissenschaftlern betrifft, schwankt jeder, der einen Begriff verwendet, ständig zwischen unreflektierten Voraussetzungen und drohenden Mißverständnissen bei der Kommunikation mit anderen. Wenn Begriffe von einer Periode zur anderen wandern, reisen ihre Kontexte mit und bringen spätere Verwender mitunter in Verlegenheit. Ein Beispiel hierfür ist der Terminus »Hybridität« – für kurze Zeit ein Lieblingsbegriff eines Multikulturalismus, der sich der Wurzeln dieses Ausdrucks in der puristischen Biologie nicht mehr erinnerte. Geographisch gesehen hat jede akademische Gemeinschaft ihre eigenen Traditionen, in denen Begriffe jeweils anders fungieren. Der Vergleich zwischen den *cultural studies* in den USA bzw. in Groß-

6 Ein Trauma ist weder Schock noch Gram und erst recht kein normales Trauern; im Gegenteil, das Trauma steht der Trauer im Weg. Nicht der Tod von Lady Di, sondern der Holocaust war ein Trauma. Zur aufschlußreichen Erörterung des Begriffs »Trauma« siehe van der Kolk und van der Hart, »The Intrusive Past« (1995), sowie van Alphen, *Caught by History* (1997, insbesondere Kapitel 2).

britannien ist schon aufschlußreich, doch erst wenn man die deutschsprachige Tradition der »Kulturwissenschaften« hinzunimmt, kann man sich ein richtiges Bild machen.

In den kulturbezogenen Fächern wird eine Vielfalt von Begriffen benutzt, um die diversen Analysen einzurahmen, zu artikulieren und zu spezifizieren. Besonders verwirrend sind die überwölbenden Begriffe, die wir so zu gebrauchen geneigt sind, als wäre ihre Bedeutung ein klar umrissenes, normales Beispiel für ein beliebiges Wort in einer beliebigen Sprache. Je nach der Überlieferung, in der der betreffende Analytiker geschult wurde, und je nach der kulturellen »Gattung«, zu der das betreffende Objekt gehört, setzt jede Analyse tendenziell einen bestimmten Begriffsgebrauch voraus, mit dem andere vielleicht, aber vielleicht auch nicht übereinstimmen oder den sie womöglich nicht einmal als spezifisch genug wahrnehmen, um sich darüber zu streiten. Ein überzeugendes Beispiel ist der Begriff »Text«. In der Alltagssprache verbreitet, in der Literaturwissenschaft selbstverständlich, in der Anthropologie metaphorisch gebraucht, in Kunstgeschichte wie Filmwissenschaft ambivalent zirkulierend und in der Musikwissenschaft vermieden, zieht dieser Begriff Auseinandersetzungen und Kontroversen auf sich, die wunderbar anregend sein können, wenn sie »aufgearbeitet« werden. Doch wenn keine derartige Aufarbeitung stattfindet, können die gleichen Verwendungen des Begriffs »Text« zur Quelle von Mißverständnissen werden oder – schlimmer noch – zu unverstandener Parteinahme verlocken, wozu auch ein auf den Grundlagen des eigenen Fachs basierender Konservatismus gehört.[7] Weitere Begriffe oder Begriffsmengen, die einem hier in den Sinn kommen, sind: Geschichte (und deren Verhältnis zur Gegenwart); Identität und Andersheit; Subjekt(ivität) und Handlungsvermögen; Hybridität und Ethnizität; individuell, singulär, anders; kognitive, wissenschaftliche und technische Metaphern; Medium, Modus, Genre, Typus; Tatsache und Objektivität; und – last but not least – Kultur(en).

Begriffe sind wichtige Bereiche der Debatte. Im Umkreis der Begriffe kann die Kulturanalyse aus meiner Sicht einen Konsens erzielen, der sich mit der paradigmatischen Konsistenz vergleichen ließe, von der die herkömmlichen Fächer lebendig, wiewohl – zur gleichen Zeit – dogmatisch gehalten werden. Darum ist die Erörterung der Begriffe meines Erachtens eine methodologische Alternativbasis für die *cultural studies* bzw. die Kulturanalyse. Mein erster Punkt besagt daher, daß man aus folgenden Gründen für die Zentralität der begrifflichen Reflexion plädieren sollte: Begriffe sind niemals bloß deskriptiv. Sie sind programmatisch und normativ. Daher hat der Gebrauch von Begriffen bestimmte Wirkungen. Begriffe sind nicht stabil. Sie hängen mit einer Tradition zusammen, aber ihr Gebrauch weist nie schlichte Kontinuität auf; Tradition ist nicht das gleiche wie ein Paradigma (à la Kuhn). Begriffe sind niemals unkompliziert. Ihre verschiedenen Aspekte sollten entfaltet und die in ihrem gängigen Gebrauch miteinander verschmolzenen Verzweigungen, Traditionen und Geschichten auseinandergehalten und Stück für Stück bewertet werden. Begriffe werden nie in genau dem gleichen Sinn verwendet. Folglich kann man über ihre Gebrauchsweisen debattieren und diese zurückbeziehen auf die verschiedenen Traditionen und Schulrichtungen, aus denen sie hervorgegangen sind, um auf diese Weise die Gültigkeit ihrer Implikationen zu taxieren. Das käme der Diskussion zwischen den beteiligten Fächern sehr zugute. Begriffe sind nicht bloß Mittel. Vielmehr werfen sie die zugrundeliegenden Fragen hinsichtlich Instrumentalismus, Realismus und Nominalismus ebenso auf wie die Frage nach der Möglichkeit der Wechselwirkung zwischen Analytiker und Objekt.

Nun möchte ich fortfahren und ein spezifisches Beispiel nennen. Der *Blick* – in der Erforschung des Visuellen ein Schlüsselbegriff – ist genau einer jener Begriffe, bei denen ich es für wichtig halte, daß man penibel mit ihnen umgeht. In Bereichen, die zu den *cultural studies* gehören, wird dieser Begriff häufig gebraucht. Norman Bryson hat das Leben dieses Begriffs in der Frauen- und Gender-Forschung untersucht, und seine Analyse belegt zur Genüge, daß die Reflexion darüber von Nutzen ist.[8] Zu Recht betont Bryson, daß sich der Feminismus maßgeblich auf die Erforschung des Visuellen ausgewirkt hat. Die Filmwissenschaft stünde ohne den Feminismus nicht einmal in der Nähe des Orts, an dem sie

7 Zur Erörterung des Widerstands gegen den Textbegriff in der Kunstgeschichte siehe Bal, *Double Exposures* (1996).

8 Siehe Brysons Einleitung zu dem Buch *Looking In: The Art of Viewing* (2001). Manche Überlegungen der vorliegenden Arbeit führen einige meiner Bemerkungen im Nachwort zum selben Band weiter aus.

sich heute befindet. Die Filmwissenschaft wiederum ist in ihrer erweiterten Form (die auch das Fernsehen und die neuen Medien einschließt) zu einem Schlüsselbereich der *cultural studies* geworden. Durch diese Verbindung zwischen feministischer Theorie und Filmwissenschaft ist der Begriff des Blicks in den Mittelpunkt der *cultural studies* gerückt.

Der Begriff des Blicks hat verschiedene Ursprünge. Im Lacanschen Sinn (Silverman 1996) ist er sicher ganz verschieden von seinem üblicheren Gebrauch als Äquivalent für das Sehen oder eine spezifische Spielart des Sehens.[9] Kulturkritiker, darunter auch Anthropologen, interessieren sich seit kurzem für den Gebrauch der Photographie in der historischen und ethnographischen Forschung; und bei dieser Art von Analyse ist der Blick offensichtlich ebenfalls ein Zentralbegriff.[10] Indem er die Analyse nichtkanonischer Objekte vom Typ der Momentaufnahmen ermöglicht, trägt dieser Begriff außerdem zur Überwindung der Grenzen zwischen Elitekultur und Gesamtkultur bei. Da er zwischen allen diesen Verwendungsweisen wandert, ist eine produktive Untersuchung dieses Begriffs demnach durchaus am Platz.

Zwischen dem Begriff des Blicks und dem von mir im Rahmen der Theorie des Narrativen entwickelten Begriff der Fokalisation gibt es Gemeinsamkeiten, ohne daß die Begriffe deshalb identisch wären. Daher bietet sich hier ein geeignetes Beispiel für eine eingehendere Untersuchung der Methodologie in den interdisziplinären *cultural studies*. Rückblickend zeigt sich, daß mein Interesse an der Erarbeitung eines brauchbareren Begriffs anstelle dessen, was in der Literaturwissenschaft »Perspektive« oder »Blickpunkt« heißt, in dem Gefühl wurzelt, dem Sehen komme auch in der im höchsten Maße sprachlich fundierten Kunst kulturelle Bedeutung zu. Die linguistisch inspirierten, aus dem Strukturalismus übernommenen und auf der Struktur des Satzes basierenden Mittel waren mir keine Hilfe bei der Erklärung dessen, was sich zwischen den Charakteren einer Erzählung oder den Figuren eines Bilds und den Lesern beider zuträgt. Die starke Betonung des übermittelbaren Inhalts stand meinem Interesse im Wege, das sich

9 Siehe Bryson, *Vision and Painting* (1983). Dort unterscheidet der Autor zwischen *gaze* und *glance* als zwei Spielarten des Sehens (*look*).

10 Siehe z.B. Hirsch, *Family Frames* (1997), *The Familial Gaze* (1999).

darauf bezog, wie und mit welcher Wirkung und welchem Zweck solche Inhalte mitgeteilt werden.

Ein Grund, weshalb die Mobilität der Begriffe – ihre »Wanderschaft« durch Raum, Zeit und Fächer – wichtig ist, betrifft das Verständnis der Verbindungen, Vermächtnisse und teilweisen Erinnerungen, die bei der Entfaltung und beim Einsatz dieser Begriffe eine Rolle spielen. Als ich z.B. damit beschäftigt war, den Begriff der Fokalisation auszuarbeiten – aber auch später, als ich mit dem Blick zusammenhängende Fragen untersuchte –, ließ ich mich in linguistischer Hinsicht von einer Person anregen, die am Rand der strukturalistischen Bewegung stand und das Visuelle nie rundheraus erörtert hat. Trotz späterer Entwicklungen bin ich stets froh, den grundlegenden Einfluß herauszustreichen, den Emile Benveniste auf meine Arbeit gehabt hat. Benveniste ist eigentlich der am wenigsten anerkannte unter den französischen »Meisterdenkern«, die nachhaltig auf die Geisteswissenschaften gewirkt haben. Beim Hinweis auf diesen Einfluß geht es nicht um akademische Redlichkeit, sondern um intellektuelle Kraft und Konsistenz. Die Arbeiten von Benveniste sind von entscheidender Bedeutung, wenn man verstehen will, was Lacan mit dem Freudschen Erbe angestellt hat, was es auf sich hat mit Derridas Dekonstruktion des Logozentrismus – des Vorurteils zugunsten des Inhalts – und Foucaults Definitionen von Episteme und Macht/Wissen[11], aber auch mit Entwicklungen innerhalb der analytischen Philosophie, insofern sie durch den Begriff der Performativität in die Untersuchung der Literatur und der Künste eingesickert sind.

Es ist zwar bekannt, aber nicht genügend aufgearbeitet, daß der Begriff des Bezugs oder der Referenz – nach Benveniste (1966) der linguistische Terminus für »Inhalt« – im Verhältnis zur Deixis, also zu der ein referentielles Karussell konstituierenden »Ich-du«-Interaktion, sekundär ist. Benvenistes Schriften sind völlig klar und erhellend.[12] Seine Gedanken habe ich bei meinen Analysen

11 Zu diesem Begriff, der meinem über eine formalistische Methodologie à la Popper hinausgehenden Interesse an der Intersubjektivität zugrunde liegt, siehe Spivaks Kapitel »More on Power/Knowledge« in: *Outside in the Teaching Machine* (1993).

12 Kaja Silverman ist eine der wenigen Wissenschaftlerinnen, die Benvenistes Vermächtnis ernst genommen haben. Siehe ihr Buch *The Subject of Semiotics* (1983) sowie meine diesbezügliche Rezension, abgedruckt in *On Meaning-Making* (1994).

und in meinen theoretischen Überlegungen oft mit großem Gewinn heranziehen können. Aber es war keiner von seinen Begriffen, der entscheidend gewirkt hat. Vielmehr hat sein Grundgedanke dazu beigetragen, daß ich den Begriff, von dem ich wirklich Gebrauch machte, weiter ausgestalten konnte.

In meinem Begriff der Fokalisation, den ich anders verwende als nach dem Muster von Gérard Genette (1972), fand ich ein Werkzeug, um Inhalt und Kommunikation miteinander zu verbinden und dadurch das subjektkonstitutive Element des Diskurses zu erklären, auf das ich durch die Sprachtheorie von Benveniste hingewiesen worden war. Verfehlt ist die in der Literaturwissenschaft häufig vertretene Annahme, der von mir befürwortete Begriff der Fokalisation könne als ein Gemisch aus Genettes Verwendung und meiner eigenen angesehen werden. In Wirklichkeit sind sie völlig unvereinbar. Als ich eine kritische Würdigung ihrer Unterschiede sowie ihrer methodologischen und politischen Rahmen schrieb, erkannte ich zum erstenmal die weitreichenden Implikationen dessen, was nicht mehr zu sein scheint als penibles und nebensächliches Getue um einen Terminus, ein Stück Fachjargon. Die winzigen Unterschiede standen in Zusammenhang mit Fragen wie: Blinde Akzeptanz ideologischer Machtstrukturen oder kritische Analyse dieser Strukturen? Ist es möglich, den starren Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden? Sollte man politische Fragestellungen – etwa bezüglich der Klassenzugehörigkeit – in eine formale oder strukturale Analyse einbeziehen, oder sollte man sie ausschließen? Und vielleicht besonders wichtig: Wie steht es mit der Möglichkeit, einen Text nicht nur zu paraphrasieren und grobmaschig zu rubrizieren, sondern zu analysieren?[13] Diese Einsicht hing völlig davon ab, daß man die performative Auffassung der Sinnstiftung in der Subjektivität und durch die Subjektivität bejahte, und ich zumindest war von Benveniste dazu angeregt worden, obwohl er sich nicht der Terminologie Austins bediente. Das war nicht nur für den Begriff der Fokalisation, den ich im weiteren ausarbeitete, entscheidend, sondern auch für die Bedeutung, die aus meiner Sicht der Begriff der Einrahmung im Hinblick auf den Begriff der Fokalisation angenommen hat.

13 Zu dieser Erörterung siehe Bal, *On Story-Telling* (1991); *Narratology* (1997).

Bei dieser theoretischen Arbeit am Begriff der Fokalisation wurde mir immer wieder klar, daß Analyse nie das gleiche sein kann wie die »Anwendung« einer theoretischen Maschinerie. Theorie ist genauso beweglich, dem Wandel unterworfen und in historisch wie kulturell verschiedenartige Kontexte eingebettet wie die Objekte, in bezug auf die sie zur Geltung gebracht werden kann. Das ist der Grund, weshalb die Theorie – jede spezifische Theorie, die von ihrem Schutzgürtel der Zweifelsenthaltung umgeben ist und somit dogmatischen Status erlangt – nicht dazu geeignet ist, in der analytischen Praxis als methodologische Richtschnur zu dienen. Dennoch ist auch die Theorie unentbehrlich. Die Schlüsselfrage, die demnach über die Kulturanalyse entscheidet, lautet also: Sind Theorie und eingehende Analyse in der Praxis der Kulturanalyse nicht der einzige Prüfstand für Methodologie wie Relevanz? Damit ist meine zweite Behauptung aufgestellt. Wenn man aus theoretischer Perspektive *detaillierte* Analyse praktiziert, wird man dazu bewogen, sich gegen pauschale Aussagen, Parteinahme und reduktionistische Klassifikationen zu wehren.

Überwindet man diese verhängnisvollen Übel, die sowohl den *cultural studies* als auch traditionellen Fächern anhaften, und bedient sich statt dessen der von einer Theorie zwar geprägten, aber nicht zur Gänze gesteuerten eingehenden Analyse, bei der Begriffe als primärer Prüfstand fungieren, so wirkt das der Verwechslung von methodologischer Tradition mit dogmatischem Anspruch entgegen. Es sieht so aus, als wäre es eine überaus verantwortungsvolle Tätigkeit für Theoretiker, wenn sie Begriffe, die allem Anschein nach offensichtlich richtig sind oder zu bedenklich wirken, als daß man sie weiterhin verwenden könnte, in Frage stellten, um sie auf diese Weise nicht zu verwerfen, sondern zu revidieren. Interessant ist, daß jene Begriffe, die von der Infragestellung scheinbar gar nicht berührt werden, womöglich problematischer sind als solche, die empfindlich reagieren. Manche Begriffe gelten als dermaßen selbstverständlich und besitzen eine derart allgemeine Bedeutung, daß sie bei der wirklichen analytischen Praxis keinen Nutzen haben. Das ist der Punkt, an dem die Frage der Analyse ansetzen kann.

Die weiter oben genannten drei Prioritäten der Kulturforschung – kulturelle Prozesse, Intersubjektivität und Begriffe – kommen in der praktischen Ausübung dessen zusammen, was

man nach meinem Vorschlag »Kulturanalyse« nennen sollte. Ich als professionelle Theoretikerin möchte behaupten, daß Theorie im Bereich der Kulturforschung nur dann Sinn haben kann, wenn sie in enger Interaktion mit den Objekten, um die es ihr geht, zum Einsatz gebracht wird. Auf diese Weise können methodologische Streitfragen bezüglich der Begriffe auf einer Basis entschieden werden, die weder dogmatisch noch freischwebend ist. In sachnaher, detaillierter Analyse erprobte Begriffe können eine Art von Intersubjektivität herstellen, die nicht nur zwischen dem Analytiker und seinem Publikum besteht, sondern auch zwischen dem Analytiker und seinem »Objekt«. Das ist nach meinem Vorschlag der Grund, weshalb es besser ist, die *cultural studies* als Kulturanalyse aufzufassen.

Die Regel, an die ich mich halte, zu der ich meine Studenten anhalte und die sich als die spannendste und fruchtbarste Einschränkung erwiesen hat, die mir je vorgekommen ist, besagt, daß man niemals bloß »theoretisieren«, sondern dem Objekt stets die Möglichkeit geben soll, »Widerworte zu geben«. Objekte werden durch pauschale Aussagen über sie oder durch ihren Gebrauch zu bloßer Exemplifizierung stumm. Eine detaillierte Analyse, bei der ein Zitat nie als Illustration dienen kann, sondern stets eingehend und bei gleichzeitiger Außerkraftsetzung aller Gewißheiten im Detail überprüft wird, widersteht der Reduktion. Es liegt auf der Hand, daß Objekte nicht sprechen können, doch sie können im Hinblick auf ihre Komplexität und ihre nicht zu lüftenden Geheimnisse mit genügend Respekt behandelt werden, damit sie die Möglichkeit erhalten, die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenken und zu komplizieren. Das gilt nicht nur für Objekte, die wir Kunst nennen, sondern für Objekte überhaupt, die in einer Kultur im weitesten Sinne des Wortes kursieren – die also ein soziales Leben haben, wie Arjun Appadurai (1986) es an einer bekannten Stelle formuliert hat. Auf diese Weise bereichern die von uns analysierten Objekte sowohl die Interpretation als auch die Theorie. So kann sich die Theorie wandeln und vom starren Oberdiskurs zu einem eigenständigen, lebendigen Objekt der Kultur werden. Bei diesem Verfahren können wir von den Objekten, die unseren Untersuchungsbereich bilden, etwas lernen. Das ist auch der Grund, warum ich sie für Subjekte erachte.[14]

14 Wie ich schon oft geschrieben habe – am deutlichsten vielleicht im Einleitungskapitel meines Buchs *Reading »Rembrandt«* (1991) –, kann der Urheber eines Objekts nicht für es sprechen. Die Intentionen des Urhebers vermitteln keinen direkten Zugang zum Sinn, sofern diese Intentionen überhaupt erkennbar sind (wir wissen immerhin genug über das Unbewußte, um sagen zu können, daß auch eine wachsame, intellektuelle Künstlerin die eigenen Intentionen nicht zur Gänze kennen kann).

Diese kombinierte Bindung an theoretische Perspektiven oder Begriffe einerseits und an textnahe Lektüre *(close reading)* andererseits führt logischerweise zu einem ständigen Wandel der Begriffe. Das ist eine weitere Hinsicht, in der sie wandern, nämlich nicht nur zwischen den Disziplinen sowie in geographischer und zeitlicher Hinsicht, sondern auch innerhalb ihrer eigenen Konzeptualisierung. Das läßt sich anhand der im Anschluß an meine Arbeit über die Fokalisation vorgelegten »visuellen Poetik« zeigen. Das ist kein Begriff, sondern ein Ansatz, bei dem sich zusammenhängende Begriffe wie Fokalisation, Blick und Rahmen summieren und zu etwas mehr werden als bloßen Begriffen, nämlich zum Gerippe einer Theorie. Erkundet habe ich die Möglichkeiten einer solchen visuellen Poetik in meiner Untersuchung zu Proust, die im vorliegenden Buch durch ein Musterkapitel vertreten ist (Kapitel 6). Zu betonen ist meines Erachtens, daß die visuelle Poetik ein nützlicher Teilbereich der Kulturanalyse ist, denn sie ist zutiefst interdisziplinär.

Gerade aus diesem Grund kann es hilfreich sein, zwischen den traditionellen Fächern und der Kulturanalyse Brücken zu bauen. Prousts Roman war ja das zentrale Objekt, anhand dessen die Narratologie während der Zeit des Strukturalismus ausgearbeitet wurde. Daher erscheint es nur recht und billig, dort anzusetzen, wo der Hauptvertreter dieser Richtung seinerzeit aufhörte.[15] Über die visuelle Poetik sind zwei Mißverständnisse im Umlauf und richten großen Schaden an, der sowohl diese Poetik als auch die interdisziplinäre Kulturforschung generell betrifft. Erstens ist zu sagen, daß zwischen visueller Poetik und »hoher Kunst«, Malerei oder sonst irgendeinem anerkannten visuellen Genre gar kein Zusammenhang besteht. Es gibt auch keinen privilegierten Zu-

15 Genette, *Figures III* (1972), brachte den von Henry James übernommenen Begriff der Fokalisation ins Spiel. Aber weder Genette noch James machten nähere Angaben über die Konsequenzen, die sich aus diesem Begriff für eine Begegnung zwischen Literatur und visuellen Bildern ergeben.

sammenhang mit der Sprache als einem sinnerfüllten Zeichensystem. Zweitens, diese Poetik verlangt eine Erörterung in semiotischem Rahmen, und diese Erörterung beginnt man am besten mit der Feststellung, daß der im Rahmen eines weiteren Mißverständnisses so häufig auf das Visuelle angewandte Ausdruck »ikonisch« ebenfalls nicht zur »Lektüre« der Objekte herangezogen werden kann.[16]

Genauso wie sich die Fokalisation nicht ohne weiteres vom Bereich des Narrativen auf visuelle Bilder projizieren läßt, so geht es auch nicht an, die Ikonizität mit Visualität gleichzusetzen. Doch in Untersuchungen über den Beitrag des visuellen Gebiets zum Bereich dessen, was offenbar sein systemischer Kontrapunkt ist – nämlich zum Bereich der Literatur –, kommt die Ikonizität unweigerlich zum Vorschein. Freilich gibt es bekannte Fälle von Ikonizität in der Lautmalerei, in der visuellen Poesie à la Apollinaire sowie in Romanen, in denen eine frei gelassene Seite ein Verbrechen verbirgt (Robbe-Grillet, *Le voyeur*) oder einen unermeßlich langen Schlaf (Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*).[17] Aber der Begriff der Ikonizität nützt nicht viel, wenn versucht wird, das Eindringen eines Sinns – des Sehvermögens – in das Reich eines anderen Sinns mit Hilfe semiotischer Begriffe zu erklären. Die Richtung der Semiotik geht doch gerade dahin, eine intermediale Perspektive anzubieten, ohne jedes Medium auf genau einen der semiotischen Begriffe festzunageln. Die Aufteilung der Peirceschen Begriffe auf die verschiedenen Medien bringt ihr kritisches Potential zum Erlöschen. Wenn Ikonizität mit dem Visuellen und Symbolhaftigkeit mit dem Literarischen gleichgesetzt werden, so läßt sich daraus überhaupt kein Gewinn schlagen.

16 Der Gebrauch des Ausdrucks »ikonisch« fürs Visuelle ist sogar unter bekennenden Semiotikern überaus weit verbreitet. Siehe z.B. Louis Marin, der trotz aller Brillanz erstaunlich konfus ist, wenn es um das Ikonische geht (»The Iconic Text« [1983]), und deshalb mitunter enttäuscht (z.B. »Towards a Theory of Reading in the Visual Arts« [1988]). Marins postumer Band (1993) konzentriert sich weniger auf die verfehlten Versuche, das Sehen mit Sprechakten gleichzusetzen, und enthält infolgedessen weit profundere Äußerungen über den visuellen Diskurs.

17 Für eine »intermediale« Analyse der Peirceschen Begriffe »Ikonizität« und »Indexikalität« in den Bereichen des Visuellen und des Auditiven am Fall der avantgardistischen Poesie Paul van Ostaijens verweise ich auf Neef, *Kalligramme* (2000), 3. Kapitel.

Mein Interesse hingegen gilt einer Untersuchung darüber, in welchem Maße und in welcher Weise die *Begegnung* der Sinne mit den sich kreuzenden Begriffen zwischen den Medien stattfindet, wobei das dominante Medium – hier: die Sprache – an Ort und Stelle bleibt, und ferner gilt es der Einschätzung der Wichtigkeit des anderen Mediums als anderes. Als Spielfeld für eine solche Untersuchung ist der Proustsche Text so gut geeignet, daß es kaum zu glauben ist. Während er reich an Beschwörungen des Visuellen ist, zeichnet er sich nicht durch eine sonderliche Fülle an Ikonen aus; und die Ikone, die er tatsächlich enthält, sind öfter auditiv als visuell. Andererseits wimmelt es darin von visuellen »Takes« und Reflexionen darüber, was *sehen* heißt. Außerdem handelt es sich zwar um eines der literarischen Meisterwerke des Abendlands, doch der Proustsche Text bringt, wie ich darlegen werde, Einsichten aus der »Popularkultur« zum Einsatz, um seine Poetik zu entfalten. Letztens, aber nicht als Geringstes ist zu nennen, daß dieses Werk in diffiziler Weise mit der Fokalisation spielt und dabei eine »Straßen-Sicht« zitiert, während es in ärgerlich elitärer und nichtvisueller Terminologie über visuelle Kunst redet.

Es gibt eine bekannte Stelle, an der Peirce die drei Kategorien von Zeichen nach Maßgabe ihres *Grundes* definiert, wobei der Grund einem Code ähnlich, aber nicht damit identisch ist. Diese Stelle hat, ebenso wie diverse kanonische Beispiele aus der literaturwissenschaftlichen Theorie, darunter gelitten, daß man sie zu oft zitiert, aber nicht genau genug gelesen hat. Sie verdient es jedoch, zitiert zu werden, um uns daran zu erinnern, daß zwischen Ikonizität und Visualität kein spezieller Zusammenhang besteht:

> Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es signifikant wird, auch dann besitzen würde, wenn sein Objekt keine Existenz hätte, wie etwa ein Bleistiftstrich als Darstellung einer geometrischen Linie. Ein *Index* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es zum Zeichen wird, sofort verlöre, wenn ihm sein Objekt genommen würde, ohne diese Eigenschaft jedoch zu verlieren, wenn es keinen Interpretanten gäbe. So verhält es sich z.B. mit einem Gußstück, das als Zeichen für einen abgegebenen Schuß ein Einschußloch enthält; denn ohne den Schuß hätte es kein Loch gegeben; es ist aber ein Loch da, einerlei, ob irgend jemand so schlau ist, es auf einen Schuß zurückzuführen, oder nicht. Ein *Symbol* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, durch die es zum Zeichen wird, verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. Das gilt für jede sprachliche Äußerung, die

das, was sie bedeutet, nur dadurch bedeutet, daß sie als etwas verstanden wird, was diese Bedeutung hat.[18]

Im Fall des Ikons ist es das Zeichen selbst, das seinen »Grund« besitzt; und weit davon entfernt, zu jener Form von Realismus zu führen, welche die Gleichsetzung des Ikons mit dem Bild prägt, fordert diese auf Ähnlichkeit basierende Definition, daß das Objekt – nicht der Bezugsgegenstand, sondern der Signifikant bzw. die Bedeutung – gar nichts zu sein braucht (»auch wenn sein Objekt keine Existenz hätte«).

Was den Strich als Ikon definiert, ist, daß er ein Strich *ist*, dem wir einen anderen Namen geben: eine Linie. Um ein anderes Beispiel zu nennen: Auch die Unterschrift ist ein Ikon, denn sie ist in sich abgeschlossen; ihren ontologischen Status verdankt sie nichts außer sich selbst. Ein effektives Zeichen ist sie, weil sie zur *Lüge* befähigt, um Ecos bekannte Definition zu zitieren (*Zeichen* [1977], S. 66). Sie ist auch ein Beispiel für den Index (»ein Gußstück, das als Zeichen für einen abgegebenen Schuß ein Einschußloch enthält; denn ohne den Schuß hätte es kein Loch gegeben«). Die Unterschrift ist der Anlaß dafür, daß Anwälte darüber brüten und sie mit der Lupe betrachten, um ihre visuelle Ähnlichkeit mit der »echten« Unterschrift zu beurteilen, die verbürgt, daß der existentielle Ursprung im Körper jener Person liegt, deren Signifikat sie ist. Nach Peirce ist hier kein *Interpretant* nötig.

Ist Ikonizität mit Ähnlichkeit, Analogie, Konformität verknüpft? Darüber sagt Peirce nichts. Es handelt sich jedoch um ein Zeichen, das eine Eigenschaft seiner Bedeutung besitzt. Das kann dann und nur dann zu Ähnlichkeit führen, wenn die Eigenschaft hauptsächlich visuell ist, selbst wenn das für das Zeichen als Ganzes nicht gilt.[19] Das von Peirce genannte Beispiel ist weder mehr noch weniger visuell als das Beispiel für den Index. Doch ohne die Existenz des Objekts hat man keinen anderen Maßstab als eine *vermutete* Ähnlichkeit – eine Ähnlichkeit, die weder ontologisch noch total ist und die keine Verschiedenheit ausschließt.

18 Peirce, in Innis, *Semiotics* (1984, S. 9f., Hervorhebungen im Text).

19 Siehe Ecos einschlägige Kritik (*Zeichen* [1977]) der motivierten Zeichen – Ikon und Index –, in deren Rahmen die Ähnlichkeit in höherem Maße auf ontologischer Basis definiert wird, als sich meines Erachtens im Hinblick auf Peirce rechtfertigen ließe.

Das Wichtige an der Definition des Ikons ist vor allem ihre Negativität, welche die Ontologie des Objekts in der Schwebe läßt. Das Ikon wird vom Leser konstruiert oder ersonnen, von jenem Entzifferer der Zeichen, der jeder von uns in seiner Eigenschaft als *homo semioticus* ist. Mit anderen Worten, wichtig wird der Begriff der Ikonizität für das Lesen nicht dadurch, daß das Ikon zu einem vorgegebenen, »wirklichen« Urbild hinführt, sondern dadurch, daß es eine *Fiktion* hervorbringt. Das leistet es, indem es das ikonisch bezeichnete Objekt – à la Benveniste – subjektiviert und indem es dieses Objekt – à la *cultural studies* – kulturell einrahmt. Außerhalb einer kulturellen Umwelt, in der Geometrie und Handschrift gang und gäbe sind und auf Linien basieren, wäre man außerstande, den Strich irgend etwas bedeuten zu lassen. Daher besteht das zweite wichtige Merkmal des so verstandenen Ikons darin, daß es nur aus einer zugrundeliegenden Symbolhaftigkeit hervorgehen kann. Sobald der Bleistift von der Hand geführt wird, welche den Strich zieht, bleibt dieser als *Spur* zurück. Die Unbeständigkeit der Kategorien ist in ihren Definitionen angelegt. In diesem Sinn kann der Peircesche Grundbegriff für eine Analyse der literarischen Visualität oder der visuellen Poetik von Nutzen sein, doch das ist nur möglich, wenn er mit Hilfe von Benvenistes Subjektivierung des Diskurses uminterpretiert wird.

Das alles scheint uns weit weg zu führen von den Zwillingsbegriffen der Fokalisation und des Blicks. Ich möchte behaupten, daß das Nachdenken über eine visuelle Poetik ersprießlicher ist, wenn es weder von Definitionen noch von Abgrenzungen ausgeht. Aber wenn man die Vertreter der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Fächer nicht verschrecken möchte, funktioniert eine solche Poetik am besten, wenn ihr primärer Ausgangspunkt – allerdings nicht ihr Ergebnis – die unbestreitbare ontologische Grenze bleibt, durch die visuelle von sprachlichen Äußerungen getrennt werden. Bewiesen wird das schon durch die Versuche, intermediale Texte hervorzubringen, und die Existenz von wesentlich gemischt-medialen Texten (wie Kino- und Video-Film) widerspricht dem überhaupt nicht. Außerdem läßt sich der visuelle Aspekt der Textualität im allgemeinen – der visuelle Akt des Lesens – zwar nicht bestreiten, doch durch bloßes Hinschauen läßt sich die Textualität nicht erfassen. Obendrein ist das Hinschauen kein von selbst einleuchtendes Verfahren zum Erfassen des Bilds.

Das Sehen bleibt die Basis der Unterscheidung zwischen einem hauptsächlich räumlichen und einem hauptsächlich zeitlichen Objekt, auch wenn keine der beiden Dimensionen ohne die andere existieren kann. Der Unterschied ist jedoch kein ontologischer, sondern wirksam wird er nur im Gebrauch der Objekte. Ungelesen bleibt ein Roman ein stummes Objekt; ungelesen bleibt auch ein Bild ein ebenso stummes Objekt. Beide benötigen Zeit und Subjektivität, um semiotisch aktiv zu werden.

Daher ist es am besten, die Frage nach dem Visuellen im literarischen Bereich – die Frage nach einer visuellen Poetik – nicht durch Definition und Begrenzung zu beantworten, also nicht durch eine Art von Klassifikation, von der Unterschiede in Gegensätze und »Familienähnlichkeiten« in hierarchische Polarisationen verwandelt werden. Die Frage lautet nicht, *ob* literarische Texte eine visuelle Dimension haben können, sondern *wie* sich das Visuelle selbst schreibt und wie es ein literarischer Schriftsteller anstellen kann, bei seinem künstlerischen Projekt Visualität zum Einsatz zu bringen. Eine Analyse, die sich nicht zu Definitionszwecken auf semiotische Begriffe beruft, sondern um stumpfsinnige Definitionen zu überwinden, und die den Verflechtungen der drei niemals »reinen« Peirceschen Modi der Sinnstiftung folgt, kann zu einem volleren Verständnis einer Poetik beitragen, die sich nicht auf eine sprachliche Struktur zurückführen läßt, obwohl sie ihrerseits etwas irreduzibel Sprachliches ist.

Sobald die Gleichsetzung von Ikonizität und Visualität aus dem Weg geräumt ist, muß man mit jener anderen häufig bejahten Gleichsetzung zurechtkommen: In einer theoretisch unzureichend unterfütterten »Sprechakttheorie des Sehens« kann das Betrachten eines visuellen Gegenstands – eines Gemäldes etwa – nicht mit dem Sprechen gleichgesetzt werden.[20] Sehen entspricht als Akt nicht dem Sprechen oder Schreiben, sondern dem Zuhören oder Lesen. Es ist keine Äußerung, sondern eine Form des Rezipierens. Das Subjekt des Sehens ist das Objekt des visuellen Akteurs, von dem es zum Sehen genötigt wird; die Lacan-Anhänger sprechen hier vom »Blick«. Aber durch seine tätige Leistung bestimmt es zugleich seine Parasynonyme.

20 Siehe meine Argumentation gegen diese Gleichsetzung in *Reading »Rembrandt«* (1991, Kapitel 7). Dort setze ich mich mit Marin und seinen Anhängern auseinander, unter anderem auch mit John Searle, der es als Sprechakttheoretiker eigentlich besser wissen müßte.

Doch um die Fokalisation-als-Blick weiter zu historisieren und zu »kulturalisieren«, wollen wir fragen: Wie steht es mit jenem visuellen Medium, das vor allem wegen der Art und Weise, in der es sich aufgrund seiner größeren Zuverlässigkeit in puncto Realitätsdarstellung von der Malerei unterscheidet, so wichtig wurde, nämlich mit der Photographie? Die Photographie erschwert es ein wenig, diese Subjekt-Positionen und deren illusorische Gegenstücke auseinanderzuhalten. Sowohl wenn man als einzelner bestimmten Bildern gegenübersteht als auch bei visuellen Erzählungen, wie sie von Autoren wie Proust geschrieben werden, ist der Betrachter eine zweite Person, die vom Bild oder vom expositorischen Akteur angesprochen wird. Das Subjekt des Gemäldes ist der expositorische Akteur, der seine Sicht im Gemälde so *darstellt*, daß er sie als Identifikationsmodell proponiert. Von dieser Aufforderung, den gleichen Standpunkt einzunehmen wie der Meister, geschmeichelt, neigen die Wissenschaftler dazu, sich hineinzuversetzen und sich mit dem Subjekt zu identifizieren, wobei sie annehmen, daß sie sehen – und selbst ersinnen –, was ihnen gezeigt wird. Damit verzichten sie auf ihre eigene Subjektivität und räumen den Platz des »Du«.

Das ist entschieden *nicht* das, was die Zuschreibung von Handlungsfähigkeit nach sich zieht. Man braucht das Sehen ebensowenig als Äußerung anzusehen, wie man ein Bild als Objekt betrachten muß. Man braucht sich auch gar nicht dafür zu interessieren, wie Photographien verfertigt werden, mit anderen Worten: Es ist nicht nötig, sich für die Betrachtung der Beziehung zwischen dem Stellvertreter des Malers und dem Bild zu interessieren – eine Beziehung, die wir als indexikalische sehen. Was einige literarische Verwendungen des Sehens – für die mir hier Proust als keineswegs allein mögliches Beispiel dient – derart besonders, derart zwingend und fruchtbar macht, daß man von einer Poetik sprechen kann, ist die – *gleichzeitig vollzogene* – Erkundung des Sehvermögens und der Handlungsfähigkeit des Bilds im Rahmen eines unauflöslichen, folgenschweren Spannungsverhältnisses.

In diesem Beispiel für den fächerübergreifenden Blick habe ich bisher eine allgemein semiotische Perspektive zum Einsatz gebracht, die es dem Literaturwissenschaftler offensichtlich ermög-

licht, zu einem anderen semiotischen System überzugehen. Es klingt vielleicht aberwitzig, doch was ich hier unter Berufung auf Proust vorschlage, ist eine Rückkehr zur Literatur mitsamt dem Gepäck, mit dem man durch derartige Ausflüge ausgerüstet wird. Ein semiotisches, vielleicht sogar »literarisches« Verständnis dessen, wie Bilder etwas »meinen« und wie sie etwas »schaffen«, kann in gewundener Weise zu einer weiteren Erhellung der Literatur beitragen. Aber nicht nur der Literatur.

Das ist der Ort, an dem Literaturwissenschaft und Erkundungen des Visuellen im Hinblick auf Begriffe zusammenfinden können – und zugleich ist es der Ort, an dem die *cultural studies* ins Spiel kommen, nur um sich in Kulturanalyse zu verwandeln. Vielleicht kann dieser Umweg über eine kulturwissenschaftliche Perspektive leisten, was der literaturwissenschaftlichen Theorie so schwer gefallen ist, nämlich die Dichotomie zwischen »Hochkunst« und Populärkultur zu überwinden, indem man die Photographie in ihrer ganz normalen Verwendung zur Aufnahme von Schnappschüssen in den Mittelpunkt rückt. Vielleicht bedarf es auch einer eingehenderen Analyse, als sie gemeinhin von den *cultural studies* geboten wird, und eines offeneren Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt der Untersuchung, um den dogmatischen Status der Linearität der Sprache zu überwinden. Es geht nicht darum, den Unterschied zwischen Sprache und Bildern zu bestreiten, sondern es geht darum, zu verstehen, wie jede der beiden Seiten die jeweils andere in sich beherbergt. Sofern eine Poetik der postmodernen Literatur möglich ist, gibt Proust Aufschluß darüber, wie sie artikuliert werden kann. Doch um diesen doppelten Gewinn zu erzielen, muß man eine bestimmte Perspektive einnehmen, und zwar eine Perspektive, die den Beschränkungen der herkömmlichen Fächereinteilungen entkommt und die Grenzen der *cultural studies* – vor allem ihren Mangel an methodologischer Genauigkeit – überwindet.

Es ist dieses detaillierte Sondieren des Begriffs der Fokalisation und seines visuellen Gegenstücks (aber nicht Äquivalents!), nämlich des durch Zeiten, Medien und Kontinente gewanderten Begriffs »Blick«, das nach meiner These dazu beiträgt, die Grenzen der verheißungsvollsten geisteswissenschaftlichen Innovation des letzten Jahrzehnts zu überwinden. Einteilungen und Programme lassen sich nicht ohne verhängnisvolle Verluste an Expertenwissen

und Erkenntnissen verschmelzen oder tilgen, es sei denn, sie werden durch andere praktische und theoretische Einteilungen ersetzt, die nicht auf uralten Dogmen des Fachs beruhen, sondern auf Reflexionen über Begriffe. Es geschieht also nur zugunsten der *cultural studies*, daß ich dieses Plädoyer für einen Wechsel der Gangart und der Orientierung halte, so daß wir das nächste Jahrtausend zielstrebig mit dem Programm der Kulturanalyse einleiten können.