

theoretische grundlagen

Repräsentation als wirkmächtige Produktion von Bedeutung und Wirklichkeit zu denken, hat theoretische Grundlagen. Um die Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Semiologie und Diskurstheorie anschaulicher zu erläutern, greife ich exemplarisch auf Situationen und Beobachtungen meiner Arbeit als Kunstvermittler im Bereich der Gegenwartskunst sowie als Forscher in diesem Feld zurück. Ausgehend von diesen Beispielen gilt es, einen Transfer in andere Bereiche der visuellen Kultur, in die unterschiedlichen Felder der Kulturproduktion und -analyse sowie zur eigenen Praxis zu leisten.

Zeichen bedeuten

Als Kunstvermittler bin ich oft mit der Uneindeutigkeit bzw. Deutungsoffenheit von zeitgenössischer Kunst konfrontiert und bspw. bei Führungen im Museum davon herausgefordert. Besucher_innen richten – mal direkt, mal indirekt – in solchen Situationen die Frage an mich, was soll diese künstlerische Arbeit denn bedeuten, was stellt das Gezeigte dar oder welcher Sinn steckt dahinter. Als Einstieg in ein gemeinsames Gespräch formuliere ich dann manchmal die Vermutung, dass in diesem Moment nicht ein Zuwenig an Sinn und Bedeutung das Problem ist, sondern es vielleicht um ein Zuviel an möglichen Bedeutungen gehen könnte. Ein Sammeln von ersten Assoziationen – und das sind meist recht viele – zu der betreffenden künstlerischen Arbeit bestätigt dies in vielen Fällen. Dann wird jedoch recht schnell die Frage angeschlossen: Ja, aber was meint die Künstler_in denn damit? Diese Intervention in das assoziative Sprechen über Kunst kann als ein Begehren nach Eindeutigkeit gelesen werden oder als ein Wunsch nach der 'richtigen' Interpretation eines Kunstwerkes. Mit der hier geschilderten Situation aus der musealen Praxis sind wir schon mitten in der Auseinandersetzung um Repräsentationsprozesse, mitten in der Aushandlung von Autorität sowie Definitionsmacht und berühren damit bereits die theoretischen Grundlagen um Repräsentation, welche für den Ansatz der visual cultural studies wichtig sind. Die Idee, dass Zeichen Bedeutungen produzieren, besitzt ein theoretisches Fundament. Dieser Ansatz kann an eine semiologische Denktradition rückgebunden werden, wo Zeichen als etwas, das bedeutet, verstanden werden. Roland Barthes schreibt dazu: „Bedeuten heisst, dass die Objekte nicht nur Informationen transportieren, sonst würden sie mitteilen, sondern auch strukturierte Zeichensysteme bilden ...“ (Barthes 1988: 187). Zeichen – und damit sind im Rahmen der Semiologie nicht nur sprachliche gemeint – entstehen aus dem Zusammenspiel von *Signifikant* und *Signifikat*. Mit Signifikant ist das Bezeichnende gemeint – also bspw. ein geschriebenes Wort, eine Fotografie, ein Strassenschild, eine Geste – und mit Signifikat das Bezeichnete – also ein Begriff/Konzept/Vorstellungsbild, das mit dem Signifikant verknüpft wird. Das Signifikat *Freude* oder



Lächeln kann neben den soeben benutzten Wörter auch mittels der Grafik vergewenwärtigt werden. Schrift und Grafik fungieren dabei als Signifikanten. Diese binäre – also zweiteilige – Strukturierung des Zeichens geht auf die konzeptionelle Arbeiten des Linguisten und Zeichentheoretikers Ferdinand de Saussure zurück, welcher damit das Fundament für semiologische Ansätze schaffte. Den Zeichen ist ihre Bedeutung bzw. ihr Sinn nicht immanent, sondern entsteht aus einem aktiven Verknüpfungsprozess zwischen Signifikant und Signifikat. Bedeutungsproduktion muss somit als eine soziale Praxis verstanden werden.

Roland Barthes formuliert hinsichtlich der Bedeutungsproduktion von Zeichen eine – nicht unkritisierte – Annahme. Es unterscheidet zwischen der Ebene der Denotation, was er als eine Art einfache, beschreibende Ebene von Bedeutung versteht. Zeichen werden auf denotativer Ebene von vielen Personen auf die gleiche Art und Weise gedeutet – bspw. der Stoff auf dem menschlichen Körper als *Kleidung*. Konnotationen sind Bedeutungen, die über diese 'Grundbedeutung' hinausgehen. Ein

Kleidungsstück kann somit bspw. als *Anzug* gelesen werden, was weitere Verknüpfungen mit Vorstellungsbildern wie *Eleganz*, *Arbeitskleidung*, *Exotisches*, *Wohlstand*, *Männlichkeit* uvm. hervorrufen kann. Es entstehen so Lesarten, die von der Situiertheit der Interpretierenden und dem kulturell-historischen Rahmen mitbestimmt sind. Problematisiert wurde bei diesem Ansatz jedoch, dass auch eine scheinbar denotative 'Grundbedeutung' immer schon durch den kulturell-historischen Kontext gerahmt wird und Denotation eben nicht als eine allgemeingültige Bedeutung verstanden werden darf.

Repräsentationen – wie Zeitungsartikel, Plattencover oder Videoclips – werden im Rahmen dieses semiologischen Ansatzes als ein lesbarer *Text* behandelt. Das ist vielleicht zunächst irritierend, da somit sowohl sprachliche als auch bildlich-visuelle Elemente 'gelesen' werden. Doch das ist das grosse Potential dieses Ansatzes, nämlich beide Formen als Zeichensysteme zu begreifen, in denen bestimmte Signifikanten mit Signifikaten verknüpft werden und so Bedeutungen entstehen. Diese Verknüpfungsarbeit ist ein produktiver und machtvoller Herstellungsprozess, wozu Susanne Lummerding bemerkt: „Insofern funktionieren Bild und Sprache gleichermaßen als Text nicht in rigidem linguistischen Sinn als bloße Codierung und Decodierung, sondern als Prozeß der Bedeutungsproduktion, die gleichzeitig eine Produktion von sozialen Gruppen, Subjekten, Positionen, Werten, Grenzen und damit Ausdruck und Konstitution von Macht- und Marktverhältnissen ist, welche gleichermaßen Wert und Inhalt symbolischer Produkte bestimmen“ (Lummerding 1994: 14f.). Hierin liegt auch die Annahme begründet, Repräsentationen als Dar- und gleichzeitig Herstellungen von etwas – bspw. von sozialen Gruppen ... – zu begreifen. Zur wirkmächtigen Fixierung von Bedeutungen kann es durch sich tradierende Repräsentationsweisen kommen, wo sich durch Wiederholung und Ritualisierung des Zu-sehen-Gebens Konventionen – also eine verfestigte Verknüpfung zwischen Signifikant und Signifikat – herausbilden.

Da das Thema Zeichen und Bedeutungsproduktion in der Semiologie noch viel differenzierter, komplexer und spannender ist als hier bis jetzt dargelegt, schlage ich zur eingehenderen Auseinandersetzung die einführende Lektüre von [Hall 1997](#) und [Schade/Wenk 2011](#) vor. Letztere greifen in ihrer Einführung in *Studien zur visuellen Kultur* die Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys kunstwissenschaftlichem Konzept der Ikonographie/Ikonologie auf und denken dies u.a. mit semiologischen Ansätzen weiter.

[zeichen](#), [signifikat](#) [signifikant](#), [text](#), [bedeutungsproduktion](#)

Zum Zeichen werden

Der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure – als ein wichtiger Wegbereiter semiologischer Theorie – beschreibt Semiologie als Wissenschaft, welche sich mit dem Leben von Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens beschäftigt (vgl. [Saussure 1967](#)). Wichtig ist, dass damit nicht nur sprachliche Zeichen in den Fokus rücken – wie es in einem enger gefassten linguistischen Sinne der Fall ist – sondern wie Roland Barthes bemerkt, es um alle Zeichensysteme geht (vgl. [Barthes 1988](#)). Das öffnet somit auch das Feld der visuellen und materiellen Kultur für semiologische Analysen, da Fotografien oder Kleidung ebenfalls Bedeutung produzieren.

Im Bereich der musealen Vermittlungsarbeit ist Kleidung ein wichtiges Element, wodurch Vermittler_innen repräsentiert werden und ihnen Bedeutung verliehen wird. Im Buch zur Vermittlungsarbeit bei der *documenta 12* haben meine Kolleg_innen Beispiele festgehalten, wo ihr Erscheinungsbild bei Führungen nicht mit den (sexistischen und klassistischen) Vorstellungen – wie Vermittlerinnen 'richtig' auszusehen haben – von einzelnen Besuchern übereinstimmte. Einige Besucher empfanden bspw. die Kleidung meiner Kolleg_innen als zu unweiblich oder unseriös, was Irritationen und sogar Beschwerden provozierte (vgl. [Mörsch u.a. 2009](#)). Es wurde aus Sicht dieser Besucher sozusagen ein falscher Signifikant (T-Shirt statt Bluse) mit dem Signifikat Vermittlerin verknüpft – was ihre Bedeutungsproduktion entscheidend störte. Denn diese Art des sich Kleidens

verbanden diese Besucher nicht dem Subjekt *Kunstvermittlerin*, welches eine Kunstinstitution repräsentieren und aus ihrer Sicht 'ansprechende' Führungsarbeit leisten sollte. Der Begriff *Dress-Code* ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, wenn es um die scheinbar 'richtige', akzeptierte Verknüpfung vom Signifikant *Kleidung* mit dem Signifikat *Kunstvermittler_in* geht.

[dress](#), [code](#), [kunstvermittlung](#)

Codes und das Fliesen von Bedeutung

Um Verständigung, um Verstehen möglich und effizient zu machen, bedarf es Codes. Diese beruhen auf sozialen Konventionen – also Übereinkünften – und geben der notwendigen Interpretation von Zeichen eine geordnete Richtung. Codes sind die Verknüpfung von einem bestimmten Signifikat mit einem bestimmten Signifikanten, mit dem Effekt, dass bspw. alle Verkehrsteilnehmer_innen wissen, dass eine rote Ampel *Stopp* bedeutet. Codierung kann als eine Form der Festsetzung der Vieldeutigkeit von Zeichen verstanden werden. Das Gemälde [La Trahison des Images](#) (Der Verrat der Bilder) des Künstlers René Magritte kann in diesem Zusammenhang als ein Beispiel angeführt werden, wo mit Codierungsprozessen gespielt und die selbstverständliche, verinnerlichte Routine der Verknüpfung von Signifikat und Signifikant gezielt gestört wird. Denn hier wird unter der grafischen Darstellung einer Pfeife der Satz *Dies ist keine Pfeife* platziert (vgl. dazu auch die Ausführungen in [Foucault 1997](#)).

Bei Museumsbesucher_innen sind auch Missverstehen resp. Missinterpretationen von Zeichen zu beobachten. So ist es für die 'geübten' Besucher_innen – als Teil der musealen Gemeinschaft – selbstverständlich, dass bspw. die Linie auf dem Boden vor einer künstlerischen Arbeit die Bedeutung *Stop! Abstand halten!* trägt. Doch nicht alle Besucher_innen eines Museums sind mit diesem Code vertraut resp. haben diesen verinnerlicht. Die Linie hat für diese dann keine oder eine andere Bedeutung – bspw. kann sie als ein Dekorationselement zur Verschönerung des Raumes gedeutet werden. Eine Konfrontation mit diesen musealen Codes gibt es spätestens dann, wenn ich als Museumsmitarbeiter darauf hinweise, dass diese Linien nicht übertreten werden sollen und so versuche, ein Fehlverhalten ausgehend von einem Missverstehen zu korrigieren oder diesem vorzubeugen.

Die Mächtigkeit und Willkürlichkeit dieser musealen Codes wurde mir beim Betrachten einer Fotografie, welche im Rahmen des Vermittlungsprojektes [Vermittlung zersetzende Mikropraktiken](#) bei der documenta 12 aufgenommen wurde, aufs Neue vor Augen geführt. Durch das gezielte Missinterpretieren von scheinbar selbstverständlichen Zeichen im Ausstellungsraum – wenn aus einer Stopplinie eine Startlinie wird – werden die Gebote und Verbote, wird das richtige Verhalten und die damit verknüpften Wertigkeiten des Museums offen gelegt.

Trotz Codes – also sozialen Übereinkünften über Bedeutungsproduktion – ist die Bedeutung von Zeichen nie absolut fixiert. Sie besitzen einen Bedeutungsüberschuss. Interpretationen von Zeichen(-systemen) führen somit nicht zwangsläufig zum selben Ergebnis. Die Bedeutung eines Zeichens *fliesst* bzw. ein Zeichen ist polysem (vieldeutig), da aufgrund mehrerer Bedeutungsebenen unterschiedliche Lesarten möglich werden. Diese Annahme ist auch die Grundlage für Stuart Halls medientheoretisches Modell des *Kodierens/Dekodierens* von medialen Texten. Bei Filmen, Nachrichtensendungen, aber eben auch bei der Darstellung von Kunstvermittlung stellt der institutionelle wie soziale Hintergrund der Produzent_innen wie der Rezipient_innen eine entscheidende Grösse in Bezug darauf dar, wie Zeichen gelesen, wie mediale Texte gestaltet und Aussagen ver- bzw. entschlüsselt werden (vgl. [Hall 2004](#): 66f.). Hall unterscheidet dabei drei mögliche Lesarten: eine ideologisch bevorzugte, eine ausgehandelte und eine oppositionelle. Angelika Bartl weist in diesem Zusammenhang drauf hin, dass diese Lesarten nie in 'Reinform', vorkommen, sondern eine Lektüre immer auch von Brüchen und Widersprüchen durchzogen ist (vgl. [Bartl 2012](#): 69f.). Gerade für eine repräsentationskritisch informierte Kunstvermittlung kann die Aufforderung

nach einem 'Mehr Sehen' ein Leitgedanke sein, wo es laut Schade/Wenk darum geht, „das semiologische Wissen, d.h. die Arbitrarität [Willkürlichkeit, S.F.] und Konventionalität der Verknüpfung von Vorstellungsbild und Lautbild und die Arbeit der Entnaturalisierung von Bedeutungen ernstzunehmen, um durch Verschiebung von Konnotationen und Kontext zur Verschiebung von Bedeutungen beizutragen“ ([Schade/Wenk 2011](#): 120).

[code](#), [lesarten](#), [museum](#), [kunstvermittlung](#)

Ohne Diskurs keine Bedeutung

An dieser Stelle möchte ich einen Übergang von der Semiologie zur Diskurstheorie gestalten, welche sich ebenfalls mit Bedeutsamem im Sinne von Diskursen, Wissen/Wahrheit und Macht beschäftigt. Da es unterschiedliche Diskurstheorien gibt, sei hier auf den Versuch einer Anknüpfung an die (post)strukturalistische Denktradition von Michel Foucault hingewiesen.¹⁾ Der Ansatz der Diskurstheorie ist so einfach wie radikal: Es gibt keine Bedeutung ausserhalb des Diskurses. Oder anders formuliert, es ist nichts ohne die Diskurse. Der Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger findet dafür eine gute Beschreibung:

„Man könnte also sagen: die Wirklichkeit ist bedeutungsvoll, sie existiert in der Form, [...] als ihr von den Menschen, die alle in die (sozio-historischen) Diskurse verstrickt und durch diese konstituiert sind, Bedeutung zugewiesen worden ist und weiter zugewiesen wird. Ist letzteres nicht mehr der Fall, ändern sich die Gegenstände, sie ändern oder verlieren auch ihre Bedeutung. Sie läßt sich dann allenfalls nachträglich rekonstruieren – als ehemalige Bedeutung, die sich mit anderen Bedeutungen verschränkt hat oder die aufgehört hat, am Leben zu sein. Selbst wenn man den Sternenhimmel betrachtet und darin bestimmte Sternbilder sieht, so ist dies die Folge eines Diskurses“ ([Jäger 2000](#): o.S.).

Der Diskurs – bspw. von Kunstvermittlung – kann als ein Bündel von legitimen Aussagen verstanden werden. Bei der Herstellung dieser Aussagen übernehmen gesellschaftliche Institutionen eine wichtige Funktion, welche autorisiertes Wissen über Kunstvermittlung produzieren. Also bspw. die Hochschule mit ihrer speziellen wissenschaftlichen Disziplinen, die Kulturpolitik oder die Museen. Das was Kunstvermittlung 'ist', das was Kunstvermittlung bedeutet, wird über diese Aussagen hergestellt. Eine dieser Aussagen ist bspw. *Kunstvermittlung ist Bildungsarbeit*. Es wird deutlich, dass diese Aussagen und die Produktion dieser Aussagen als regulierende Kraft verstanden werden können. Denn wenn an keiner Stelle des Diskurses mehr die Aussage *Kunstvermittlung ist Bildungsarbeit* produziert wird oder dies keine anerkannte Aussage mehr darstellt, verändert sich das, was Kunstvermittlung ist.

Diskurse bringen Subjekte hervor, was ich mit einem historischen Beispiel aus Deutschland skizzieren möchte. Ab den 1970er Jahren tauchten dort Äusserungen zu *Museumspädagogik* auf, welche zur Auseinandersetzung mit *Kunsterziehung* oder *ästhetischer Bildung* im Verhältnis standen bzw. diese ergänzten. Mit dem Auftauchen von Museumspädagogik wurden auch Aussagen über das Subjekt Museumspädagoge bzw. -pädagogin möglich. Es kann gesagt werden, diese Subjektposition bzw. diese mögliche Existenzweise wurde in diesem Moment durch den Diskurs geschaffen. Als Anfang der 1970er Museumspädagogik als eigenständiges Arbeitsfeld in Museen definiert wurde, ging dies bspw. mit diesbezüglichen Stellenausschreibungen einher. In dieser Form war das Museum an der Produktion von Äusserungen darüber beteiligt, was Museumspädagogik sei und was die Aufgaben sowie Fähigkeiten von Museumspädagog_innen darstellen (vgl. [Nuissl 1987](#)).²⁾ Ohne dieses diskursive Ereignis würde kein solches Subjekt existieren. Hier wird das Regulative und Gewaltsame dieser diskursiven Einrichtung von 'Welt' deutlich. Die Subjekte werden bestimmten Regeln unterworfen, wie sie – als Museumspädagogen und -pädagoginnen – zu sein haben, um als solche (an)erkannt zu werden. Aber im Moment der Unterwerfung erlangt das Subjekt zugleich Freiheit in Form von Handlungsmöglichkeiten (vgl. [Subjektivierung](#)).

Wichtig ist der Aspekt, dass Diskurse dabei nicht die totale Kontrolle über die Individuen besitzen, sondern selbst wiederum durch die Individuen hervorgebracht und verändert werden. Dieses scheinbare Paradox bezeichnet Foucault als eine *zweifache Unterwerfung* – „die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Individuen“ (Foucault 2003: 29). Daraus lässt sich ableiten, dass die Individuen als unterworfenen Subjekte nicht autonom und selbstbestimmt sind, sondern durch die Diskurse regiert werden – was für einen poststrukturalistischen Begriff von Individuum/Subjekt bedeutsam ist. Die Aussage, *es gibt nichts ausserhalb des Diskurses*, ist dabei leicht misszuverstehen. Die Auseinandersetzung von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau mit dem Begriff *Diskurs* veranschaulicht aus meiner Sicht sehr gut, wie Dinge/Materie zwar existieren, aber erst durch deren Diskursivierung zu bedeutenden Gegenständen werden können (>>).³⁾

[diskurs](#), [diskurstheorie](#), [subjekt](#), [kunstpädagogik](#)

←

1)

Einen weiteren diskurstheoretischen Ansatz entwickelte bspw. der Soziologe Jürgen Habermas.

2)

Wichtig ist die Unterscheidung, dass diese Stellenausschreibungen als Texte zunächst Äusserungen machen und wenn ähnliche Äusserungen an unterschiedlichen Stellen des Diskurses wiederholt werden, diese sich zu spezifischen Aussagen verdichten können.

3)

Vgl. zum Diskursbegriff auch *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht* in [Hall 1994](#): 137f.

From:

<https://wiki.zhdk.ch/repraesentation/> - **Repräsentation und Repräsentationskritik**

Permanent link:

https://wiki.zhdk.ch/repraesentation/doku.php?id=wiki:text:theoretische_grundlagen

Last update: **2012/12/18 00:53**

