

Inleitung

NADJA ELIA-BORER, CONSTANZE SCHELLOW, NINA SCHIMMEL,
BETTINA WODIANKA

Die Welt mit ihren überschüssigen Möglichkeiten erschließt sich nur einem *schrägen* Blick und einer *schrägen* Rede, in denen das Eigene sich nachhaltig verfremdet [...].

BERNHARD WALDENFELS

Angesichts des kaum überschaubaren Feldes an Bezugnahmen verschiedenster Wissenschaftsdisziplinen und Praxisfelder auf Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie«, lassen sich folgende, kritische Fragen zweifelsohne nicht umgehen: Wie rechtfertigt sich ein weiteres Buch dazu? Wirkt sich das Konzept überhaupt produktiv auf die kulturwissenschaftliche Diskussion aus oder ermöglicht die Denkfigur Foucaults ein bloßes, rein assoziatives Nebeneinander heterogener Ansätze im Raum – schwebend und voneinander isoliert? Wir stellen uns diesen Fragen einleitend und ganz bewusst: Was könnte der anhaltenden und in zahllose Disziplinen ausufernden Debatte um die Heterotopien noch hinzuzufügen sein?

Es handelt sich bei den folgenden Aufsätzen keineswegs um Beiträge zu einer Fortführung der an anderer Stelle erschöpfend geleisteten Aufarbeitung der Rolle und Bedeutung der »Heterotopie« innerhalb der Philosophie Foucaults (Chlada 2005). Allein dazu, ob man von ihr überhaupt als einem »Konzept« sprechen kann, das Eigenständigkeit und Konsistenz beansprucht, divergieren die Ansichten in der Forschung. Es wird im Rückblick gar die Vermutung laut, ob nicht die »Karriere« des Begriffs in den verschiedensten Kontexten am Ende damit zusammenhängt, »dass die Konzeptualisierung der Heterotopie-Idee bei einem sonst so systematischen und schulbildenden Denker wie Michel Foucault bemerkenswert assoziativ geschieht« (Tafazoli/Gray 2012: 7). Aus dieser Perspektive wären es gerade die fragmentarische und assoziative Form, in der die

Heterotopie in Foucaults Werk Gestalt annimmt, sowie eine aus dieser Fragmentenhaftigkeit folgende theoretische Offenporigkeit, welche die Adaptation, Variation und teils auch Instrumentalisierung des Begriffes nahe legen und gewissermaßen provozieren.

Von ihrer ersten Erwähnung im Vorwort zu *Lets Mots et les Choses* (1966) über den Radiovortrag »Les utopies réelles ou »Lieux et autres lieux« in einer Sendereihe zu Fragen der Utopie in der französischen Kultur auf *France Culture*, ausgestrahlt am 16. Dezember 1966¹, bis hin zur Freigabe einer Version dieses Vortrags zum erstmaligen Abdruck als »Des espaces autres« im Jahr 1984, kurz vor dem Tod des Philosophen, ist bei Foucault keineswegs Heterotopie gleich Heterotopie. Daniel Defert, der sich mit der Genealogie des Begriffs innerhalb des foucaultschen Denkens und den diskursiven Wanderbewegungen im Laufe seiner sich stetig intensivierenden Rezeptionsgeschichte seit den 1960er Jahren eingehend beschäftigt hat, spricht von einer Autorisierung »in letzter Minute«: Sie allein habe der Heterotopie in philosophischer Hinsicht anfangs »eine legitime Existenz« im Rahmen der weiteren Foucault-Rezeption gesichert (1997: 274).

Verfolgt man die Transformation, die das »Konzept« der Heterotopie bei Foucault durchläuft, lässt diese sich grob als Bewegung von Fragen der Sprache hin zu Fragen des Raumes skizzieren (vgl. ebd.; Urban 2007). Unmittelbar anschließend an die berühmte, »eine gewisse chinesische Enzyklopädie« (Foucault 2008: 21; vgl. Borges 1966: 212) zitierende Passage von Jorge Louis Borges, die als Inspiration für und als Einstieg in *Die Ordnung der Dinge* dient, ist die destabilisierende Wirksamkeit der Heterotopien in diesem Text eine stark sprachbasierte:

»Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird, weil sie gemeinsame Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die »Syntax« zerstören, und nicht nur die,

1 Dieser wird im Originalwortlaut 2005 unter dem Titel *Les Hétérotopies* in einer französisch-deutschen Ausgabe samt der Originalsendung auf Audio-CD bei Suhrkamp publiziert (Foucault 2005). Daniel Defert, damals der Verfasser des Nachwortes, gibt die beiden Vorträge als eigenständige Publikation erst 2009 in einem französischen Verlag heraus (Foucault 2009). Auffällig ist, dass Defert sie ihrer chronologischen Abfolge im Radio nach anordnet, den Band also mit »Le Corps Utopique« eröffnet, während die Suhrkamp-Publikation »Les Hétérotopies« an den Anfang stellt. Diese Entscheidung lässt sich so interpretieren, dass hierfür der unbestritten größere Bekanntheitsgrad des Heterotopien-Vortrags den Ausschlag gab.

die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) »zusammenhalten« läßt.« (Foucault 2008: 24)

Es ist besonders die »Heimlichkeit« im Wirken der Heterotopien, die diese gewissermaßen *unheimlich* macht. Ihnen wohnt ein Moment der Destabilisierung inne, das an der Oberfläche eingeführter Ordnungen angreift, sich dabei aber einem direkten Zugriff entzieht. Im Fall von Borges' Kategorisierung der Tiere in Gattungen von »a) Tiere, die dem Kaiser gehören« bis »n) [Tiere,] die von weitem wie Fliegen aussehen« (ebd.: 21; Borges 1966: 212) wird ein formal klar strukturierendes Ordnungssystem etabliert, das in seiner Konsequenz durch die radikale Verschiebung des ordnenden Prinzips jedoch de facto »alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert« (Foucault 2008: 21). Entsprechend ist auch die Aussage zu der gegensätzlichen Wirkungsweise von Utopien und Heterotopien zu verstehen: Dass die »Utopien trösten«, während »[d]ie Heterotopien beunruhigen«, liegt daran, dass erstere »Fabeln und Diskurse« gestatten, während letztere »das Sprechen aus[trocknen]« (ebd.). Von Ortlosigkeit ist in diesem Zusammenhang vorerst nur im Sinne einer fundamentalen »Ortlosigkeit der Sprache« die Rede (ebd.: 23).

Dieser beunruhigende oder eben »heimlich-unheimliche« Effekt der Heterotopie bildet die Konstante, wenn Foucault in seinem Radiovortrag dazu übergeht, den Begriff auf konkrete Räume, oder wie er sagt »wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind« (1992: 39), anzuwenden. Erneut ist seine Denkfigur durch einen paradoxalen Zug gekennzeichnet. Entwarf Foucault die Heterotopie zunächst als eine »Unordnung, die die Bruchstücke einer großen Zahl von möglichen Ordnungen [...] aufleuchten lässt« (2008: 24), bezieht er sie nun auf »Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können« (1992: 39). Es ist dieses Paradox und die sich daran anschließende Frage, welchen Status das »Andere« in diesen wirklichen, wirksamen, in den Raum der Gesellschaft eingeschriebenen und dabei so fundamental »anderen Räumen« eigentlich hat und potenziell haben kann, die der theoretischen Rezeption von Foucaults Konzept bis heute zu schaffen macht.

Davon zeugt beispielsweise die anlässlich einer aktuellen Neu-Übersetzung von »Des espaces autres« ins Englische geführte Diskussion, inwiefern das »autre« – der »autres lieux« (1966) bzw. »espaces autres« (1984) – adäquat als »other« oder »different« zu übersetzen sei. Lege »difference« eine relationale Definition nahe, impliziere »otherness« eine absolute (Ab-)Trennung (vgl. Dehaene/de Cauler 2008: 22f.). Wolle man also der Tatsache Rechnung tragen, dass bei Foucault die Heterotopie nicht einfach als Freiheit von jeglicher Normativität bestimmt wird, sondern dass sie einen Ort innerhalb einer normativen Ordnung

darstellt, an dem deren Normen suspendiert werden (und nur in dieser Hinsicht kann die Kolonie ebenso Heterotopie sein wie das Kino oder der Friedhof), müsse der Betonung der Relationalität der Vorzug gegeben werden. Im besagten Sammelband entscheidet man sich in letzter Konsequenz doch wieder für den eingeführten englischen Titel »Of other spaces«, vor allem, wie es heißt, um zu betonen, auf welche Weise die »anderen Räume« innerhalb eines je konkreten gesellschaftlichen Raumes in einer Beziehung der Reflexion und Inversion zu dessen übrigen Räumen stehen (ebd.: 23).

Aufgrund der terminologischen Gegensatzpaare, mit und in denen Foucaults Denkfigur der Heterotopie operiert, mutet sie auf den ersten Blick beinahe dialektisch an. Dabei erschöpft sie sich keineswegs in der bloßen Opposition von ›wirklich‹ und ›unwirklich‹, ›Ordnung‹ und ›Unordnung‹. Im Gegenteil: Die Heterotopien, wie wir sie im Kontext von Reflexionen im Feld der intermedialen Ästhetik verstehen, »sind [...] Ausnahmen im buchstäblichen Sinn; sie nehmen sich aus den Räumen aus« (Tafazoli/Gray 2012: 9). Die Arbeit dieses *Sich Ausnehmens*, die eine initiativ herbeigeführte Bewegung beschreibt, berührt Fragen politischer Handlungsfähigkeit ebenso wie Überlegungen zu der Möglichkeit wissenschaftlicher Disziplinen, eine kritische Analyse ihrer eigenen methodischen Begrenzungen zu leisten, und sie betrifft nicht zuletzt jede Form medialer (Selbst-)Reflexivität im atopischen Raum des »Dazwischen« (Tholen 2002: 169ff.) als dem Ort intermedialen Sprechens. Dieses *zwischen* den Medien weist dabei in seiner Beschaffenheit und Erscheinung zwischen An- und Abwesenheit, konturlos wie konkret, als Ort wie Nicht-Ort Parallelen zu einer Öffnung des Begriffs der Heterotopie nach Volker Roloff auf: »Heterotopien schaffen nicht nur Passagen zwischen verschiedenen Räumen, sondern auch zwischen scheinbar unvereinbaren Kategorien, Zwischenräumen und Spielräumen, die Grenzüberschreitungen, überraschende Verwandlungen und Substitutionen ermöglichen« (2003: 109). Dieses Zur-Erscheinung-bringen als Negation der Norm und in seiner Potenzialität einer alternativen Ordnung entzieht sich einer klaren Benennung und Deutung – sonst würde es wohl auch seinen beunruhigenden bzw. ›heimlich-unheimlichen‹ Effekt einbüßen.

Nicht nur, weil im vorliegenden Band Denkbewegungen u.a. der Medienwissenschaft neben solchen der Tanzwissenschaft, der Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft stehen, bietet es sich an, die Bewegung zur Beschreibung des Wesens der Heterotopie heranzuziehen. Schließlich macht diese es mittels ihrer Zäsur möglich, »die Spuren [...] einer Bewegung, die sich vom homogenen Raum her nicht rekonstruieren läßt, in einer kritischen Topographie [...] nachzuzeichnen« (Görling 1997: 22); sie ermöglicht es, die Inszenierungs- und Darstellungsweisen verschiedener Wissensfelder und Künste, ihre Verkreuzungen, Ris-

se und Überlagerungen zu dekonstruieren, zu re-konstruieren und in ihren unabgeholzten Möglichkeiten lesbar zu machen.

Der Diskurs zur Heterotopie ist von Anfang an ein interdisziplinärer. Er beginnt nicht etwa in der Philosophie, sondern in der Architektur – die Erstveröffentlichung des kompletten Radiovortrags 1984 erfolgte bekanntlich im Umfeld der Internationalen Bauausstellung in Berlin – und dehnt sich alsbald auf die Kunst- und Literaturwissenschaft aus. Catherine David integriert Foucaults »Andere Räume« in den Katalog ihrer documenta X (1997) und ko-kuratiert 2007 die 1. Biennale für zeitgenössische Kunst im griechischen Thessaloniki unter dem Motto *Heterotopias*². Wiederum in der Architektur wird Foucaults Vorschlag einer »Heterotopologie« als »systematische« und dabei »zugleich mythische und reale Beschreibung des Raumes, in dem wir leben« (Foucault 1992: 40) sodann auch akademisch institutionalisiert: in Form eines Lehrstuhls des US-amerikanischen Stadtplaners und Geographen Edward Soja an der University of California in Los Angeles. Die Frage, ob und in welchem Ausmaß sich Foucaults knappe Anhaltspunkte für eine Disziplin der Raumreflexion allerdings für die empirisch-kulturwissenschaftliche Anwendung auf Fallbeispiele – etwa in urbanistischen Studien zur Architektur und Funktion von Parkhäusern (Hasse 2007) – eignet, darin gehen die Einschätzungen auseinander.

Ist die Kunsthochschule eine Heterotopie oder kann sie eine werden³? Sind Kafkas Schriften als Heterotopien zu lesen (Görling 1997)? Lässt sich von heute aus gesehen und gegenläufig zu der Unterscheidung Foucaults die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie verstehen (Leiss 2010; vgl. auch Moylan 1990)? Oder sogar als Errungenschaft der spätmodernen Kulturindustrie, wenn man wie Gianni Vattimo mit übergroßer Emphase annimmt, dass hier mittels einer Vermischung von Kunst und Gesellschaft die »ästhetische Utopie« erstmals heterotopisch demokratisiert worden sei (Vattimo 1992: 94)? In der Raumtheorie steht mittlerweile die wesenhafte Gegenräumlichkeit der Heterotopien zur Disposition: Was ist ihr zeitgenössischer Spielraum in einer Welt, in der ortlose Orte und Nicht-Orte seriell institutionalisiert (Augé 2010; vgl. auch Smithson 2000; 1967), wir quasi von Heterotopien umgeben sind (Tafazoli/Gray 2012)? Allein diese kurze Skizze aktueller interdisziplinärer Bezugnahmen auf

2 Vgl. State Museum of Contemporary Art (Hg.), *Heterotopias – 1. Biennale of Contemporary Art Thessaloniki* (Catalogue), Thessaloniki 2007.

3 Das Symposium *24 Stunden über Heterotopie* fand im März 2013 an der Folkwang Hochschule in Essen statt, vgl. <http://folkwangid.com/2013/03/27/24-stunden-uber-heterotopie-2/> (19.06.2013).

den Heterotopie-Begriff zeigt, wie divergent die Auffassungen und Herangehensweisen im Einzelnen sind.

Der vorliegende Sammelband versteht sich vor diesem Hintergrund strukturell wie inhaltlich als eine heterotopische Intervention – aus der interdisziplinären Forschungsperspektive heraus, der das ProDoc-Graduiertenkolleg *Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz* über bisher sieben Jahre gefolgt ist. Die Unterscheidung zwischen einem Buch *über* Heterotopien und einem heterotopisch operierenden Band lässt sich als Analogie im Sinne jener berühmten Unterscheidung verstehen, die Jean-Luc Godard zwischen dem Machen »politischer Filme« und dem »politischen Machen von Filmen« in seinen *Histoire(s) du cinema* traf (vgl. Godard 2009).

Die Heterotopie berührt, insofern sie sich eben »nicht an Dichotomien als Gegebenheiten orientiert, sondern an ihren Interaktionen an einem anderen Ort« (Tafazoli/Gray 2012: 24), Kernaspekte eines Nachdenkens über Interdisziplinarität als heterotopologische Herausforderung für die Geisteswissenschaften. Sie trägt damit auch der Entwicklung in den Künsten Rechnung, da in zeitgenössischen Experimenten der Literatur, der Medien und der performativen Künste eine Vielzahl intermedialer und interdiskursiver Reflexionen zu beobachten sind, die angestammte Darstellungsformen und Erzählweisen selbst zur Disposition stellen und diese im Zusammen- und Wechselspiel spielerisch kombinieren und dabei aufs Spiel setzen. Wie Marcus S. Kleiner festhält, resultiert »[d]ie Notwendigkeit zur interdisziplinären Forschung« in der Gegenwart »nicht aus disziplinären Setzungen, sondern aus der Vielschichtigkeit der entsprechenden Untersuchungsgegenstände selbst« (2006: 57).

Die folgenden Aufsätze erzeugen und besetzen solche »anderen Orte« des Denkens und Forschens jenseits klassischer Fächer-Territorien. Sie agieren heterotopisch im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs: In der pathologischen Anatomie bezeichnet die »Heterotopie« ein in sich korrekt gebildetes und auch funktionierendes Gewebe, das sich nicht an der anatomisch üblichen Stelle des Körpers befindet. Darüber, ob Foucault dieser Umstand bekannt gewesen ist und er für seine eigene terminologische Verwendung eine Rolle gespielt hat, lässt sich zwar nur mutmaßen (vgl. Defert 2005: 75; Sohn 2008). Allerdings lenkt die medizinische Lesart den Blick auch auf einen anderen Aspekt, der nicht in Vergessenheit geraten darf: Als Unordnung, die mögliche andere Ordnungen zu denken herausfordert, verknüpft sich mit der Heterotopie immer ein Aspekt von Gefährdung und Risiko. Dies gilt auch, wenn im Folgenden die Autorinnen und Autoren durch die verschiedenen inter- und transdisziplinären Grenzgänge ihrer Beiträge Konventionen der klassischen »Fächer-Anatomie« der Universität unterwandern und herausfordern.

Der Band gliedert sich in sieben thematische Teilbereiche, die sich unterschiedlichen Zwischenräumen wissenschaftlicher und künstlerischer Art widmen:

1. Impulse, 2. Heterotopologien, 3. Heterophonien, 4. Blickrichtungen, 5. Intermediale Spiel-Räume, 6. Heterochronien und 7. Interdiskursive Reflexionen.

Drei einführende »Impulse« betreffen grundlegende Fragen zu den Bedingungen und Methoden einer intermedialen und interdiskursiven Forschungsperspektive im zeitgenössischen Kontext der Künste und Wissenschaften. Den Grundlagen und Grenzen sowie den Transformationen, welche die Perspektive der Intermedialität in einem postkonventionellen Mediensystem erfährt, geht Rainer Leschke in seinem Beitrag »*Gläserne Medien*«. *Von der scheinbaren Durchsichtigkeit des Mediensystems* nach. Die in der intermedialen Analyse über ihre paradoxal angelegte Grundannahme implizite Konsequenz einer Unmöglichkeit jedweder Rückschlüsse auf Medienqualitäten aufzeigend, proklamiert der Medienwissenschaftler den notwendig gewordenen Übergang eines Umdenkens hin zu einer *interformativen* Analyse. Diese allein könne die Bedingungen und Strukturen wie auch die Erschließung des kulturellen Materials und des postkonventionellen Mediensystems, in dem die technischen Grenzen der Medien erodieren und diese zunehmend selbst unscharf werden, als einziges Orientierungspotenzial bestimmbar machen.

Der Unbestimmbarkeit ›Medialer Dinge‹, die stets in einem ›Dazwischen‹ bleiben, geht der Medienphilosoph Dieter Mersch in seinem Beitrag *Mediale Dinge und ihre ästhetische Reflexion* nach. Über die Dinglichkeit der Dinge kann nur mittels Zuschreibungen gesprochen werden; sie selbst geht allein indirekt auf und lässt sich nicht identifizieren. Die Medialität des Medialen erfordert, wie Mersch aufzeigt, eine Kippung oder Vexierung, die als paradigmatische Strategie medialer Reflexivität fungiert und insbesondere im Rahmen von Praktiken des Ästhetischen – jedoch unvollständig und fragmentarisch – beobachtbar wird. Anders gewendet: Jede Mediation ist widersprüchlich und beteiligt sich an etwas, das ihr notwendiger Weise entgehen muss. Das Mediale ist, so Mersch, nur durch seine performativen Brüche, als eine nicht endende Serie von Partikularitäten, zu denken.

Unter theaterwissenschaftlichem Fokus stehen die *Anmerkungen zu einer Ästhetik des Risikos* von Hans-Thies Lehmann, der vor dem Hintergrund seiner Theorie des Postdramatischen nach den Möglichkeiten von Theater heute fragt, die Normen, Strukturen und Werte einer Gesellschaft zu erschüttern und kritisch zu befragen. Auf die Ritualtheorie Victor Turners Bezug nehmend, geht der Autor dabei der Theatersituation als *communitas* auf den Grund. Am Beispiel von Sarah Kanes Stück *4.48 Psychose* und Arbeiten von Jan Fabre skizziert er die

»Ästhetik der Vergiftung« (Lehmann) eines Theaters, das die Grenze zwischen dem Privatbereich und der öffentlichen Präsenz als Zuschauer gezielt überschreitet.

Der Abschnitt »Heterotopologien« setzt sich aus medien- und theaterwissenschaftlicher Perspektive mit intermedialen Relationen, Konfigurationen und medialen wie raumkünstlerischen Dispositiven auseinander. Befragt werden Praktiken, etwa in Hinblick auf Spielanordnungen der Interaktion wie Partizipation, und die Auswirkungen dieser Verhandlungen auf die Anwendung selbst. In seinem Beitrag *Fluchtlinien. Für eine Heterotopologie der Medien* untersucht der Medienwissenschaftler Samuel Sieber die intermedialen Konfigurationen variabler Kartenmedien anhand von Diensten wie »Street-view«, der Webseite »Crisis Response« von Google sowie der Echtzeit-Kartographierung von Twitter-Nachrichten, die zwischen politischer Intervention und polizeilicher Ordnung oszillieren und hierin heterotope Spielräume eröffnen. Die Karte als mediales Dispositiv ist im Foucaultschen Theoriehorizont im Feld von Sag- und Sichtbarkeit zu verorten. Siebers Ansatz, Medien als Heterotopologien zu begreifen, ermöglicht es, die medialen Dispositive in Korrelation mit der Disponibilität des Medialen zu bringen und das unaufhaltsame Changieren zwischen politischer Intervention und polizeilicher Re-Adjustierung – Modalitäten, die sich paradigmatisch an den digitalen Karten aufzeigen lassen – auf neuartige Weise zu analysieren.

Die Performativität der raumkünstlerischen Dispositive zeitgenössischer szenographischer Praktiken, die sich jenseits von Guckkasten und Kulisse zunehmend hybrider und intermedialer Verfahren bedienen, untersucht die Theaterwissenschaftlerin Birgit Wiens. In *Darüber nachdenken, ›an welchem Punkt der Erdoberfläche man sich befindet‹* diskutiert sie anhand des Projektes *50 Aktenkilometer* (2011) der Theaterformation Rimini-Protokoll deren experimentelle, häufig im urbanen Raum situierte Spielanordnungen hinsichtlich ihrer Verfahren »künstlerischer Kartographie«. Denn: Wie der Szenographie prinzipiell, ist auch der Karte eine performative Dimension eigen, die Räume nicht lediglich darstellt, sondern in ihrem Gebrauch erst hervorbringt.

Mediale Veränderungen technischer Dispositive als Formen der Beeinflussung und Konditionierung menschlichen Denkens und Verhaltens beschäftigen Markus Stauff in seinem Beitrag *Premediation, Krise und Reform. Medienwechsel als Technologie des Übens*. Unter den Vorzeichen der sich stetig beschleunigenden Transformationen der Medientechnologien verschieben sich die Kräfteverhältnisse fortlaufend und tragen zur Neustrukturierung von Verhandlungsweisen sowie der Handlungsmacht der Viewer/User bei. Stauff zeigt die vielfältigen neuen Perspektiven unter anderem am Beispiel der post-demographischen Iden-

tifizierung von Internetnutzern oder der Etablierung neuer *digital devices* auf. Der Vorgang des Einübens im Rahmen von Medienwechseln ist hierbei als Doppelbewegung zwischen Krise und Reform zu denken, die die stetige mediale Transformation als eine zugleich produktive wie flexible Technologie des Selbst zu reflektieren erlaubt.

Die Medienwissenschaftlerin Yvonne Spielmann spürt in ihrem Beitrag *Interaktion und Partizipation in künstlerischen Medienumgebungen. Das Beispiel Japan* der Vermehrung ›kommunikativer‹ Medienanwendungen sowie der translokalen Dimension von Prozessen des Mischens und Mixens in den Medienlandschaften aktueller Medienkünste nach – insbesondere dort, wo diese territoriale und Identitätsgrenzen überschreiten. Die These vom prinzipiell ›heterotopischen‹ Datenraum vernetzter Kommunikation reflektierend, fragt Spielmann anhand der Projekte japanischer und japanisch-europäischer Künstler und Kollektive wie Seiko Mikami und doubleNegatives Architecture nach dem kritischen Potenzial neuartiger interventionistischer Mensch-Maschine-Interaktionen.

Ausgehend von der Demontage eines unterstellten, häufig unreflektiert bleibenden ›Gemeinsamen‹ in der community art, unterzieht Oliver Marchart in seinem Beitrag *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie* die Raumbegriffe von Gilles Deleuze, Jürgen Habermas sowie Foucaults Heterotopie einer eingehenden Kritik. Im Anschluss an Rosalyn Deutsches demokratietheoretische Bezugnahme auf das Raum- und Zeitverständnis bei Ernesto Laclau formuliert Marchart ein Konzept von Öffentlichkeit als Ordnung des Konflikts und ontologisches Prinzip einer Dislokation, die der Etablierung jeglichen geschlossenen Raumes permanent entgegenarbeitet.

Im Abschnitt »Heterophonien« verschiebt sich der Fokus auf die Diversität kultureller wie künstlerischer Praktiken in den Zwischenräumen des Akustischen und deren Konfigurationen von »Interdependenzengeflechten« (Elias 2003) und »Schnitt-Stellen« (Tholen 1999), welche die Risse in sonst unbemerkt bleibenden angestammten Wahrnehmungsdispositiven exponieren und zugleich dezentrieren. Diese ästhetischen Strategien wie medialen Produktionsweisen und -konventionen werden aus musik-, theater- und medienwissenschaftlicher Perspektive reflektiert. Der Titel des Abschnitts geht dabei auf die gleichnamige Orchesterkomposition (1961) Mauricio Kagels zurück, die – den Werken Kagels insgesamt entsprechend – als experimentelle Versuchs- und assoziative Spielanordnung im Oszillieren vergangener und gegenwärtiger (Spiel-)Räume dieselben zu verbinden wie zu trennen vermag. *Heterotope Räume des Musikalischen* skizziert der Komponist, Musik- und Medienwissenschaftler Michael Harenberg.

Dabei befragt er die Wechselbeziehungen der werkimmanenten Parameter des Klangs, der Form und des Raums in der Musik und zeichnet nach, wie diese, je nach Entstehungszeit, unterschiedlich in Beziehung gesetzt werden. Je nach Gewichtung der Elemente bietet sich die historische Entwicklung dabei als ein heterogenes Panorama dar, das vom architektonischen Klang-Ort über den symbolischen Raum formaler wie struktureller Projektionen und den imaginären, musikimmanenten Raum kompositorischer Phantasie bis hin zu virtuellen Räumen des Musikalischen reicht.

Johns Cages *Komposition Europas 1* (1987), die Heiner Goebbels im Rahmen der Ruhrtriennale 2012 inszenierte, dient dem Theaterwissenschaftler Lorenz Aggermann in seinem Aufsatz *Taube Augen. Das Konzept der Heterotopie vor dem Hintergrund des acoustic turn* neben Douglas Gordons Installation *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006) als Beispiel dafür, wie in der aktuellen darstellenden Kunst über das Herbeiführen konflikthafter Momente der Brüche und Dysfunktionen andere, mitunter vergangene Zeiten wie andere (Hör-)Räume als Spuren in den Leerstellen der Inszenierungen für die Rezeption erfahrbar werden. Wie das Zusammenspiel zwischen akustischem und visuellem Dispositiv dabei jeweils konzipiert ist, um sich etwa wie im Falle der Heterotopie, so Aggermann, »wechselseitig [zu] >dysfunktionalisieren«¹, arbeitet er u.a. in Rückgriff auf Leon Battista Albertis Abhandlung *de pictura* (1435) und die Konsequenzen der Perspektive auf die Techniken der Kunst wie das blickende Subjekt heraus.

Die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch hinterfragt in *Zwischen Gut und Böse. Hör szenen der Gegenwartskunst* anhand der Installation *To Touch* (1993) von Janet Cardiff und der Performance *Seedbed* (1972) von Vito Acconci die fragile, doch manifeste Performativität der Stimme. Beide nutzen die Interdependenz von Stimmproduktion und Stimmwahrnehmung, um affektiv aufgeladene, regelrecht haptisch werdende audio-visuelle Erfahrungen zu initiieren. Entgegen einem häufig »einseitig positive[n]«² Verständnis der Stimme in Opposition zur Gewalt des Visuellen in der jüngsten Forschung fokussiert Kolesch auf die Übergriffigkeit, auf Macht- und Ohnmachtsaspekte in den Wahrnehmungsszenarien Cardiffs und Acconcis und fordert die Hinwendung auch zu der »negativen, dunklen und gewalttätigen Seite«³ (Kolesch) des Stimmlichen.

Die Redefreiheit im Hörfunkformat »Talk Radio«⁴ als eine im Kern utopische Konstruktion diskutiert die Medienwissenschaftlerin Petra Maria Meyer anhand zweier Filme, die dieses Konzept zugleich thematisieren und dekonstruieren: *Talk Radio* (1988) und *The Fisher King* (1991). Mittels einer Medienreflexion des Radios durch den Film und ausgehend von u.a. Judith Butlers Studie *Excitable Speech* leistet Meyer in »I've got the power«⁵. *Zur Performativität von Spra-*

che und Stimme in filmischer Beobachtung des Radios einen Beitrag zur Untersuchung performativer Äußerungen »als wirkungsmächtige und manipulative kulturelle Praktiken«. Sie berücksichtigt dabei die Stimme sowohl in ihrer Eigenart wie auch in der Wechselwirkung mit Sprache – als Spur des Körpers, als Stachel und Wunde, Antwort und Ver-antwortung.

Der Beitrag *Hörspiel als Gegenbewegung. Unterwegs in den heterotopen Spiel- und Zwischenräumen des Kulturfunks* der Medien- und Theaterwissenschaftlerin Bettina Wodianka widmet sich der Selbstreflexion der Medialität des Radiophonen im öffentlich-rechtlichen Kulturprogramm. Hörspielmacher erschließen sich das Radio seit den 1970er Jahren als Raum der Überlagerung und Durchkreuzung im Akustischen – querständig zu den Normen standardisierter Sendeformate. Ausgehend von den medienspezifischen Verfahren Rolf Dieter Brinkmanns in seiner Rundfunksendung *Die Wörter sind böse* (1974) mit ihrer Offenlegung der Produktionsbedingungen, schlägt die Autorin den Bogen zu Anordnungen im Hörspiel der Gegenwart, die in spielerischer An- und Zueignung der Produktionsmittel die Möglichkeiten des Akustischen befragen.

Im Abschnitt »Blickrichtungen« werden aus der Perspektive der Medien-, Kunst- und Literaturwissenschaft sowie der Visual Culture Studies sowohl die Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen alten und neuen visuellen Medien als auch die sie begleitenden Diskurse und Politiken unter besonderer Berücksichtigung ihrer ästhetischen Disponibilität befragt. Dabei werden anhand von Beispielen gegenwärtiger Medienkultur die Bedingungen der Möglichkeit einer Etablierung alternativer Felder des Visuellen, im Sinne von »Gegenplatzierungen« (Foucault 1992: 39) und »Imaginationsarsenalen« (ebd.: 46), des ›Zu-Sehen-Gebens‹ untersucht. Die Medien- und Kunstwissenschaftlerin Nadja Elia-Borer untersucht in *Desillusionierte Blicke in der Fotografie. Heterotope Verfahren in der Medienkunst* die ambivalenten Bildräume der zeitgenössischen Fotografie. Wurde dem ältesten der technischen Reproduktionsmedien in seinen Anfängen ikonische Evidenz unterstellt, betonen kulturwissenschaftliche Ansätze und künstlerische Reflexionen heute den prekären Realitätsstatus sowie die genuine Doppellogik des Fotografischen. Letztere zeigt sich insbesondere an den Bildern der Dokumentarfotografie, die einerseits den Mythos eines Wirklichkeitsversprechens reproduzieren, andererseits jedoch in spezifische Macht-Wissens-Quotienten eingebunden sind. Anhand der Werke von Louise Lawler, Martha Rosler und Studer/van den Berg zeigt Elia-Borer, wie diese Bilder auf unterschiedliche Weise das ›Dokumentarische‹ als ›Als-Ob‹ re-inszenieren, wodurch heterotope Spielräume der Fotografie eröffnet werden.

Wie lassen sich die »Gespenster« der Dokumentarfotografie am Übergang von analogen hin zu digitalen Bildpraktiken bestimmen und in welchen unter-

schiedlichen Rahmen manifestieren sie sich? Dieser Frage geht die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau in *The Ghosts of Documentary* nach, indem sie beschreibt, wie diese »Gespenster« den Phantasmen des Dokumentarischen und seiner Selbstdefinition unnachgiebig anhaften. Kategorien wie Dokumentarfotografie, Fotojournalismus oder sozialdokumentarische Fotografie sind stets in historisch variable Diskurse und Kontexte eingebunden, die es in Anbetracht der Zäsur des Digitalen zu befragen gilt. Solomon-Godeau untersucht die Brüchigkeit der Grenzmarkierungen zwischen fotografischen Praktiken, deren Komplexität sich derzeit durch den expliziten Einsatz analoger Techniken in der Kunst sowie die zunehmende Präsenz von Bildern, die mit Dokumentarfotografie und Fotojournalismus assoziiert werden, in Ausstellungen sowie auf dem Kunstmarkt verstärkt.

Anhand von Bildern des kanadischen Fotografen Joe Penney thematisiert Tom Holert in seinem Beitrag *Heterologien des Nationalen. Zur Materialität und Medialität der Flagge – Mali 2013* das Potenzial visueller Interventionen in den gegenwärtigen Bildräumen. Die französischen Soldaten wurden im Rahmen der *Opération Serval* unverhofft mit einer Flut nationaler Symbole Frankreichs – allen voran der Trikolore – überschwänglich in Mali begrüßt. Die Flagge fungiert hier, wie Holert konzise aufzeigt, jedoch nicht lediglich als Propagandamittel zur symbolischen Reterritorialisierung, sondern changiert zwischen widerstrebigem Deutungen und Anwendungen. In den Bildern Penneys kann die Flagge in ihrer Medialität und Materialität als »Gegenplatzierung« oder »Widerlager« gelesen werden, die der Fotografie eine gewendete Deutung einschreibt. Die Performanz des Mediums Flagge betonend, verdeutlicht Holert, dass Mali nicht bloß affirmativ eine »République bannière« darstellt, sondern vermittelt unterschiedlicher Präsentationen der Trikolore heterologische Bildräume zu produzieren vermag.

Linda Hentschel befragt in »*Justice has been done.*« Oder: *Wer hat Angst vor Scham?* die Etablierung einer neuen Bilderpolitik, die durch eine visuelle Stille, ein Nicht-Zeigen und durch den visuellen Entzug von Gewalt konstituiert wird. So zeigt etwa die in den Massenmedien verbreitete Fotografie des *Situation Room* nicht die Erschießung Osama Bin Ladens, sondern fokussiert die Betroffenheit Hillary Clintons und verlagert hierdurch das Zentrum des Bildes ins Off. Hentschel veranschaulicht, dass diese Ergriffenheit Clintons nicht die Tötung Bin Ladens, denn vielmehr die Gefährdung der US-Seals betrifft. Die Bilderpolitik des 5/1 zeugt daher, wie die Autorin mit Levinas und Sartre aufzeigt, weniger von der Scham, das »Leiden Anderer« zu betrachten, sondern lässt Strategien des Ausweichens vor derselben, die eigene Verletzbarkeit anzuerkennen, beobachtbar werden. Mit Copjec reflektiert Hentschel die komplexen Schichten

des »S/c/ham-Seins-Karrussells« in Verbindung mit einer Politik der Schuldkultur und plädiert für eine Kultur der Scham im Feld des Visuellen.

Das »Unwesen« des Kriminellen ist das Thema des Literaturwissenschaftlers Hans Richard Brittnacher, der in *Die Biometrie des Bösen. Verbrecherbilder in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* zunächst verschiedene Theorien der Biometrie diskutiert. Ausgehend beispielsweise von der Physiognomik Lavaters oder der Atavismustheorie Lombrosos, zeigt Brittnacher, wie noch die modernen Kriminalromane den Wunsch nach einer eindeutigen Identifizierung von Straftätern, der bereits diese frühen Ansätze motiviert hatte, weiter fortführen, indem sie mittels moderner Verfahren den genetischen Fingerabdruck sichtbar machen und so die Hoffnung auf eine exakte »Wissenschaft des Verbrechens« nähren.

Der Abschnitt »Intermediale Spiel-Räume« versammelt Studien zu performativen und choreographischen, aber auch cineastischen Akten des »Aufs-Spiel-Setzens« von Normen und geregelten Interaktionsschemata medialer Konventionen. Ihre Anordnungen schaffen Situationen von Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit, Konfrontation und Komplizenschaft. Die derzeit auffallende Präsenz von Objekten als primären performativen Elementen im experimentellen Tanz versteht der Performance- und Tanztheoretiker André Lepecki in seinem Beitrag *Bewegen als Ding. Choreographische Kritiken des Objekts* als Geste eines Aufs-Spiel-Setzens von Objekt und Subjekt im Zuge der Problematisierung ihres Verhältnisses. War der Einsatz von Skulpturen als Impulsgebern für tänzerische Bewegung seit der Nachkriegszeit immer wieder zu beobachten, so werden heute ihrer Funktionalität enthobene Alltagsgegenstände in den Stücken von Yingmei Duan, Trajal Harrell, João Fiadeiro oder Aitana Cordero »entobjektiviert«, zum »Ding« transformiert. Derart, so Lepecki, wird implizit auch Kritik an einem Tanzverständnis geübt, das die Figur des manipulativen Subjekts an die autoritäre Figur des Choreographen bindet.

Ausgehend von der Beobachtung, dass aktuelle Inszenierungen immer öfter auf der traditionellen (Schau-)Spielfläche der Bühne ein zweites, eigenen Regeln folgendes Spielfeld installieren, analysiert die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke die Körperlichkeit solcher Vorgänge. Im Dialog mit Aussagen der klassischen Spieltheorie sowie Überlegungen zum Spielcharakter des Schauspielens zeigt Matzke in *Den Körper ins Spiel werfen. Zum Verhältnis von Körper und Spiel im gegenwärtigen Theater und Tanz* ein produktives Spannungsverhältnis zwischen Entscheidungsfreiheit und Handlungsdruck als zentrales Moment etwa der Performances von Forced Entertainment auf. Dabei werden die Konventionen einer souveränen Darstellung und eines stabilen Verhältnisses von Betrachter und Objekt der Betrachtung systematisch unterlaufen.

Die Literaturwissenschaftlerin Nina Schimmel fokussiert in *Funny Games – Ein Spiel ohne Grenzen* den Aspekt des Spiels in Michael Hanekes gleichnamigem Film (1997). Der analytische Blick auf die Meta-Ebene der filmischen Fiktion legt eine Reihe von genau komponierten Regelbrüchen frei, durch die das subtile Spielgeschehen selbst Teil der cineastischen Inszenierung wird. Dabei untergräbt Haneke nicht nur die Klarheit der Unterscheidung zwischen Ernst und Spiel, die für Spielforscher wie Johan Huizinga oder Roger Caillois das Wesen des Spiels bestimmte, sondern er entlarvt den Zuschauer als Mitspieler: Dieser wird vorgeführt, indem er genötigt ist, sich selbst *als Betrachter* in der Kinosituation im Spiegel der Leinwand zu begegnen.

Michaela Wünsch befragt in ihrem Aufsatz *Serialität als Intermedialität* die Kontinuitäten und Diskontinuitäten sowie die Transformationen zwischen dem Televisuellen und Kinematografischen am Beispiel von *Mildred Pierce*. Die Mini-Serie von Todd Haynes (2011) inkorporiert hierbei nicht differenzlos ihren filmischen Vorgänger von Michael Curtiz (1945); vielmehr vollzieht sich eine heterochronologische und -topologische Transformation. Diese der Iterabilität geschuldete Verschiebung wird, wie Wünsch mit Heidegger und Kierkegaard aufzeigt, insbesondere anhand der Figuren der Serialität und der Rahmung beobachtbar. Die televisuelle Re-Adaption des Genres und des Plots veranschaulicht zuallererst gegenwärtige Charakteristika des Fernsehens, wie unter anderem die spezifische Doppelbewegung von Differenz – im Sinne der In-Differenz wie In-Differenz-Setzung.

Die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner beschäftigt sich in *Weißer Schwan und schwarzer Schwan. Intermediale Reflexionen zu einem Ballettmythos* mit dem Ballett *Schwanensee*, insbesondere mit der anhaltenden Faszination für dessen polare Doppel-Hauptrolle. Dieser die Charaktertypen der *Femme fatale* und der *Femme fragile* in sich vereinende Part stellt höchste Ansprüche an die ihn interpretierende Ballerina. Vor dem Hintergrund der Aufführungsgeschichte des Balletts diskutiert Thurner zwei Kinofilme, die sich je unterschiedlich die Ikonizität der weiblichen Titelrolle im *Schwanensee* zu Nutze machten, um auf ihre Weise zu polarisieren: *Billy Elliot – I will dance* (2000) und *Black Swan* (2010).

Zuletzt analysiert Sebastian Treyz in seinem Beitrag »*Ein solches Tragisches gehört nur für Cannibalen.*« Gerstenbergs »*Ugolino*« als Skandalon im Theaterdiskurs des 18. Jahrhunderts. Die von den Figuren in der Tragödie Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs als tragische Qual erlittene Spektralität des Leidens deutet Treyz als metatheatrale Konstellation, die den Akt des Zuschauens gewissermaßen ruiniert. Während die Rezensionen der Uraufführung ihre Skepsis an der Aufführbarkeit des Stücks noch über gattungsspezifische Repräsentationsta-

bus begründeten, zeigt der Autor im Rekurs auf Lessings *Laokoon*, inwiefern das Schau-Spiel in seiner Tortur und Torsion schmerzvoller Blicke die Mitleidsdramaturgie nachhaltig provoziert.

Anschließend reflektieren im Abschnitt »Heterochronien« Beiträge aus der Medien-, Tanz-, Geschichtswissenschaft und Philosophie Fragestellungen, die sich im weitesten Sinne mit der Speicherung von Zeit bzw. dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Zeitlichkeiten auseinandersetzen. Foucault zählte Museen und Bibliotheken zu denjenigen »Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind« (1992: 43) – bedingt vor allem durch ihre »fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort« (ebd.). Ergänzend zu solchen Räumen, »in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen« (ebd.), werden hier aber auch die heterotopen Vorgänge (inter)medialer Performanzen diskutiert, die »im Gegenteil an das Flüchtigste, an das Vorübergehendste, an das Prekärste der Zeit geknüpft sind« (ebd.) und relationale Gefüge und Wechselwirkungen ausbilden. Einleitend analysiert der Philosoph Andreas Hetzel in *Situationen: Philosophische und künstlerische Annäherungen* das »Sein in Situationen« aus zwei Richtungen: aus den Perspektiven der Philosophie und der Gegenwartskunst. Mit Rückgriff auf die Dramentheorie Hegels denkt er Situationen als »Manifestationen einer mehrdimensionalen Abwesenheit« (Hetzel). Daran anschließend, analysiert er die Arbeit *This Situation* (2007) des bildenden Künstlers Tino Sehgal, bei welcher der Autor im Museum für Moderne Kunst (Frankfurt a.M.) selbst als Performer mitwirkte, im Sinne einer Diskursivierung der Abwesenheiten einer Situation der Begegnung von Performern und Besuchern. Erwirkt wird diese bei Sehgal über die Abwesenheit jeglichen materiellen Kunstobjekts.

Die Theater- und Medienwissenschaftlerin Barbara Büscher beschäftigt sich mit der wachsenden Anzahl von Ausstellungen und Reenactments, die sich der Vergegenwärtigung und Re-Vision der Geschichte von Performance-Kunst widmen. Kuratoren legen dabei besonderen Wert auf die Integration von Live-Formate oder -Aspekten. In ihrem Beitrag *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen* zeigt Büscher anhand der Ausstellungen *Allan Kaprow – Art as Life* (2006/2007) und *MOVE – Choreographing You: Kunst und Tanz seit den 60er Jahren* (2010-11) auf, inwieweit solche Projekte das Ausstellen als Inszenierung und Handlungsanweisung thematisch werden lassen.

Die Stücke *50 ans de danse* (2009) und *Flip Book* (2009) des französischen Choreographen Boris Charmatz dienen der Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren in ihrem Aufsatz *Die (un)wissenden Körper. Choreographie als Reflexionsraum*

für Körperbilder und Tänzerkörper als Ausgangspunkt für Überlegungen zum Tanz als Aushandlungsort für Positionen der Vergangenheit im Hinblick auf Erkenntnisse für die Gegenwart. Auf der Grundlage eines Fotobandes zu Leben und Werk von Merce Cunningham, einer Ikone des US-amerikanischen Modern Dance, inszenierte Charmatz im Durchgang durch Posen, die den Abbildungen des Buches entnommen sind, eine Art »getanztes choreographisches Daumenkino« (Wehren). Die durch Tanztechniken geformten Körper dienen dabei als »Quellen« der Bewegungsfindung und bieten einen Fundus an gespeichertem Bewegungswissen.

Inszenierungen Altägyptens im Hollywoodfilm als Schaffungen cineastischer Räume, in denen sich historische Erkenntnisse der Archäologie und Geschichtswissenschaft sowie mythische Elemente und ästhetische Stilisierungen durchdringen, gegenseitig beeinflussen und teilweise ununterscheidbar werden – diesen Ausgangspunkt wählt der Beitrag *Ancient Egypt Revisited. Über Fakten und Fiktionen im populären Film* der Ägyptologin Miriam Ronsdorf. Anhand von Stephen Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981) erarbeitet Ronsdorf einen Katalog solcher Verschmelzungsszenarien, um sich mit deren Potenzial für die filmische Narration sowie ihren Auswirkungen auf das Geschichtsbild der Rezipienten auseinanderzusetzen.

Die Archäologin und Historikerin Miriam Sénécheau diagnostiziert ein Wiederaufleben des Germanenthemas in Zusammenhang mit der Darstellung der Varusschlacht zwischen Römern und Germanen im Jahr 9 n.Chr. in gegenwärtigen Film- und Fernseh-Inszenierungen. Auf die Frage »Römische Katastrophe« oder »germanischer Freiheitskampf«? legen die von ihr untersuchten Beiträge – je nach politischer Situation und herrschendem Zeitgeist – unterschiedliche Antworten nahe. Die intermediale Reflexion der Kontextualisierungen und Interpretationen der Varusschlacht ermöglicht Aufschlüsse über Interdependenzen von Gesellschaft, Schulunterricht, Wissenschaft, musealer Präsentation, Reenactment und filmischer Repräsentation. Offenkundig wird dabei die Funktionalisierung und Remediation von Historie in der fortlaufenden Inszenierung einer nationalen Erinnerungs- und Geschichtskultur.

Foucaults Beschreibung des Spiegels als Mittlererfahrung zwischen dem Utopischen und dem Heterotopischen gehört zu einer der vielschichtigsten Passagen in seinem Text »Andere Räume«. Gemäß seiner Feststellung, dass der Spiegel utopisch die Sichtbarkeit am Ort des Abwesenden verbürgt, während er dabei heterotopisch als materielle Realisierung einen eigenen Ort besetzt hält, versammelt abschließend der Abschnitt »Interdiskursive Reflexionen« medien-, tanz- und literaturwissenschaftliche Überlegungen, die den Ort des Anderen zwischen Diskursen in seiner Un/Möglichkeit produktiv machen. Tanzwissenschaft

als Dispositiv, das gemäß der jeweiligen nationalen Fach-Geschichte und Methodologie eine je spezifische diskursive Kontrolle über Tanz und Körper ausübt, interessiert Jens Richard Gierdorf. Er verhandelt in *Immer hier und selten da. Die Politik der choreographierten Tanztheoretisierung als Zwischenraum* modellhaft Aspekte der divergenten und teils scheinbar unvereinbaren Politik- und Korporealitätsverständnisse der europäischen und US-amerikanischen Tanzforschung. Begegnet die Tanzwissenschaft selbst der Verfestigung lokal-akademischer Normen bisher kaum kritisch, legt Gierdorfs Analyse des Stücks *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (L)* (2012) von Trajal Harrell nahe, dass es gerade mittels einer »choreographierten Tanztheoretisierung« gelingen kann, tanzwissenschaftliche Ansätze auf ihre politische Dimension hin zu befragen.

Überlegungen *Zu zwei Diskurs-Choreographien zwischen Tanz/Theorie und Philosophie* stellt Constanze Schellow an. Tanzwissenschaftlich wird eine ganze Generation von Künstlern seit den 1990er Jahren im zeitgenössischen Tanz in Europa als besonders philosophie- oder theorieaffin beschrieben. Eine ähnliche Bezugnahme bei Tanzkünstlern und -theoretikern auf die Philosophie – insbesondere Friedrich Nietzsches – lässt sich in der Anfangszeit des »Freien Tanzes« im frühen 20. Jahrhundert nachweisen. Beide Entwicklungen in ihrem Zeithorizont miteinander vergleichend, diskutiert Schellow auch die aktuelle Bezugnahme auf Tanz von Philosophen wie etwa Alain Badiou und schlägt vermehrte Differenzierungsarbeit bezüglich der verschiedenen Ebenen vor, auf denen Diskursivität und Choreographie damals wie heute interagieren.

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Christof Zurschmitt untersucht in seinem Beitrag *Spiegel im Spiegel. Heterotopischer Raum im Computerspiel und seine Reflexion in der Literatur* das medienreflexive Spannungsverhältnis zwischen dem traditionellen Medium der Literatur und dem des Computerspiels. Dazu analysiert er die Mittel und Wirkungsweisen zweier Texte, die sich dem Computerspiel in linearer Erzählweise anzunähern suchen: die Erzählung *Prince of Gosplan* (1998) des russischen Schriftstellers Viktor Pelevin und den Roman *Lucky Wander Boy* (2003) des US-amerikanischen Autors D.B. Weiss. Ihre intermedialen Verfahren erschließen ästhetische Aspekte der Raumkonstruktion und deren Reproduktion in der Literatur, die bislang ein Desiderat der Forschung darstellen.

Das Spukhaus als eine Heterotopie im Sinne Foucaults und somit nicht zuletzt auch als Struktur der Macht beschäftigt den Literaturwissenschaftler Arno Meteling in seinem Beitrag *Der Schrecken anderer Räume. Zum literarischen Ausnahmezustand des Spukhauses* anhand zweier Beispiele: *The Castle of Otranto* (1764) von Horace Walpole und *The Haunting of Hill House* (1959) von

Shirley Jackson. Als ein Speicher von verdrängten Erinnerungen verknüpfen das Haus als Ort des Spuks, das, wie Meteling herausarbeitet, in den literarischen Texten regelrecht zum Akteur wird, wie auch die in ihm ›lebenden‹ und wirkenden Gespenster und übernatürlichen Erscheinungen, Zeit und Raum sowie Leben und Tod zu komplexen Sphären und Zuständen der Überlagerung und Invertierung.

Nicht ohne Grund ist dieser Einleitung ein Zitat von Bernhard Waldenfels vorangestellt, der dazu auffordert, sich den »überschüssigen Möglichkeiten« der Welt mit einem »*schrägen* Blick und einer *schrägen* Rede« zuzuwenden (1997: 65). Die Produktivität dieser Herangehensweise beschreibt er wie folgt: Es seien dies ein Blick und eine Rede, »in denen das Eigene sich nachhaltig verfremdet« (ebd.). Er unterstreicht die »nicht endende Geburt der Künste aus dem Spiel, der Widersetzlichkeit und der Antwortkraft der Sinne« (1999: 14). Für Waldenfels sind es nämlich gerade die Künste, die in ihrer Begegnung mit dem Fremden eine responsive Aisthesis als »Heteroästhesie« (ebd.: 11) explizit machen. Diese Begegnung schafft einen »Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich läßt, aber nie ganz« (ebd.: 9). Fremdheit erscheint dort in Gestalt von »Abweichungen, Störungen, Beunruhigenden, von Gegenrhythmen, blinden Flecken, Echowirkungen, Heterophonien, Heterotopien und Gleichgewichtsstörungen, in all dem, was aus dem Rahmen fällt« (ebd.: 14). So gewähren die Künste die Möglichkeit, das Andere, das »nur in der erfinderischen Antwort der Sinne in seiner Unzugänglichkeit zugänglich wird« (ebd.: 15), in heterotopischen Spiel-Anordnungen zu erfahren.

Solche Spiel-Anordnungen setzen mitunter ungewohnte wie interdisziplinäre Herangehensweisen voraus. Die in sich selbst performativen und reflexiven Topographien im Dazwischen von Wissensfeldern und universitären Disziplinen sind der (Un-)Ort, den die folgenden Beiträge gezielt aufsuchen, um sich und einander Zwischenräume des Denkens zu erschließen und Diskursordnungen in Bewegung zu bringen. Trotz oder gerade wegen seiner Emphase ist der Gestus des notwendigen Wagemuts hinter solchen Unternehmungen, die den geschützten Häfen ihrer Heimatdisziplinen ein Denken »auf hoher See« vorziehen, nicht besser beschreibbar als mit den letzten Worten von Foucault in »Andere Räume«: »In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.«

Die Koordination, Umsetzung und Finanzierung eines Sammelbandes stellt in Anbetracht der zunehmenden Bürokratisierung und Ökonomisierung wissenschaftlicher Institutionen eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar, die ohne vielgestaltige und großzügige Unterstützung von verschiedenen Seiten nicht realisierbar gewesen wäre. Unser großer Dank gilt daher allen voran den

Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Bandes, die den Herausgeberinnen eine überaus bereichernde, angenehme und konstruktive Zusammenarbeit ermöglicht haben. Georg Christoph Tholen, dem Leiter des Graduiertenkollegs-ProDoc *Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz* sowie den Kolleginnen, Kollegen und Teilnehmenden der Tagungen und Kolloquien der letzten Jahre haben wir zahlreiche anregende Diskussionen und unverzichtbare Hinweise zu verdanken, die diesen Band maßgeblich beeinflusst haben. Wir hätten diese Herausgeberschrift niemals ohne die zuvorkommende Betreuung und Unterstützung des transcript Verlags und insbesondere unseres dortigen Ansprechpartners Jörg Burkhard erstellen können. Außerdem sind wir dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) zu großem Dank verpflichtet, da dieser die vollumfängliche Finanzierung der Druckkosten übernommen hat.

LITERATUR

- Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H. Beck 2010.
- Borges, Jorge Louis, »Die analytische Sprache John Wilkins'«, in: ders. (Hg.), *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München: Hanser 1966, S. 209-214.
- Chlada, Marvin, *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Aschaffenburg: Alibri 2005.
- Defert, Daniel, »Raum zum Hören«, in: Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 69-92.
- Defert, Daniel, »Foucault, der Raum und die Architekten«, in: *Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, S. 274-283.
- Dehaene, Michiel/de Cauter, Lieven (Hg.), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, London: Routledge Chapman & Hall 2008.
- Elias, Norbert, »Figuration«, in: Bernhard Schäfers (Hg.), *Grundbegriffe der Soziologie*, Stuttgart: Leske + Budrich 2003, S. 88-91.
- Foucault, Michel, *Le Corps Utopique – Les Hétérotopies*, hg. v. Daniel Defert, Paris: Édition Lignes 2009.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, in: ders., *Die Hauptwerke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 7-469.
- Foucault, Michel, *Die Heterotopien – Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

- Foucault, Michel, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.), *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46.
- Foucault, Michel, »Des espaces autres«, in: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984), S. 16-49.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma – Geschichte(n) des Kinos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Görling, Reinhold, *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München: Fink 1997.
- Hasse, Jürgen, *Überschene Räume – Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses*, Bielefeld: transcript 2007.
- Kleiner, Marcus S., *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2006.
- Leiss, Judith, *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Bielefeld: Aisthesis 2010.
- Moylan, Tom, *Das unmögliche Verlangen – Science Fiction als kritische Utopie*, Hamburg: Argument 1990.
- Roloff, Volker, »Intermediale Spielräume. Heterotopien und Figuren des Begehrens in der Recherche«, in: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.), *Marcel Proust. Orte und Räume*, Frankfurt a.M.: Insel 2003, S. 107-120.
- Smithson, Robert, »The Monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the Eternal City?«, in: *Artforum* 4 (1967), S. 48-51.
- Smithson, Robert, »Das Kristall-Land« (1966), in: Eva Schmidt/Kai Vöckler (Hg.), *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln: König 2000, S. 25-26.
- Sohn, Heidi, »Heterotopia: anamnesis of a medical term«, in: Michiel Dehaene/Lieven de Cauter (Hg.), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, London: Routledge, Chapman & Hall 2008, S. 41-50.
- State Museum of Contemporary Art (Hg.), *Heterotopias – 1. Biennale of Contemporary Art Thessaloniki (Catalogue)*, Thessaloniki 2007.
- Tafazoli, Hamid/Gray, Richard T. (Hg.), *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Tholen, Georg Christoph, »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrid Schade/ders. (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999, S. 15-35.
- Urban, Urs, *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werks von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

- Vattimo, Gianni, *Die transparente Gesellschaft*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1992.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Willke, Helmut, *Heterotopia – Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

