us back to that position of singularity – "from where I am sitting" – that defines a phenomenal limit of translatability. Apter's work suggests untranslatability as one strategy for dealing with that situation. She provides precise angles from which one can look at translational relations, between humans and machines but also with respect to cultural difference and dialectal mediation: regionality, creoles, economies, power structures. We become more attuned to how speakers and listeners find themselves looking for ways to relate to the uttering and stuttering of the tomomibot, the riddles of *Talking Popcorn*'s last words, or nimiia cétii's "glosso-poesy." At a moment where machine translation has become a nearly seamless act, a kind of GPS tracking system of equivalence, these artistic machine languages seductively dare us to get "re-lost in translation." They also make aware of human-machine interaction as a very complicated form of relational translation, to which to the known, the partially known, and the unknown contribute. From a hermeneutic point of view, the resulting babble may seem like nonsense. But considered as the raw material of language *en formation*, it murmurs: "Let's talk."

Hanna Magauer

Situierte Formen: Kunst, Sprache und die Frage nach ihren Eigenlogiken

Situated Forms: Thoughts on Arts, Language and their Intrinsic Logics

Bilder aus Archiven, die übereinandergelegt und ineinander verschoben werden; Textfragmente, die – scheinbar kollidierend – zueinander in Bezug gesetzt werden; Fotos, die malerisch interpretiert werden; Begriffe, die je nach Sprache und Kontext neue Bedeutungen an sich binden; Bilder, die affizieren und agitieren, deren Übertragung ins Künstlerische Konflikte auslöst oder verschleiert, die symbolhaft und plakativ Aussagen treffen, die sich verstricken in diskursive Wirren. Zahlreiche der in diesem Band behandelten und versammelten künstlerischen Werke arbeiten mit Übersetzungen, Übertragungen, kommunikativen Strategien, durch die sie Sozialitäten und Relationalitäten verhandeln. Sie finden und erfinden Formen, mittels derer sie neue Bezüge schaffen oder bestehende aufdecken.

Solchen Bezüglichkeiten zum Trotz wurde die Form in kunstwissenschaftlichen Debatten häufig als ein dem Politischen entgegengesetztes Element behandelt: Auf der einen Seite wurden durch Formen geschaffene Relationen wie Bild- oder Stilzitate oft kunstimmanent diskutiert, als einer

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

anderen Logik gehorchend und damit scheinbar unabhängig von ihrem sozialen Kontext. Auf der anderen Seite stand eine solche Formanalyse und Stilkritik häufig unter dem Verdacht, von dringlicheren politischen Fragen der Kunst abzulenken – Vorwürfe, die etwa in Abgrenzung zu den selbstbezüglichen Formalismen des Modernismus geäußert wurden. Nach wie vor besteht die Gefahr, dass sich in Formdebatten (oder in Forderungen nach einem stärkeren Fokus auf formale Kriterien) immer wieder hegemoniale Qualitätserwartungen, Ausschlüsse und Elitismen einschleichen, die durch die Orientierung an einem wie auch immer gearteten Kanon reproduziert werden. Gerade in kunsthistorischen Analysen relationaler, ortsspezifischer, aktionistischer oder aktivistischer Werke, die politische Problematiken in den Vordergrund stellen, gilt laut Kunsthistorikerin Ina Blom insofern tendenziell, dass eine „Betrachtung des visuellen Stils und der Form weitgehend von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die soziale Verortung von Kunst verdrängt" worden sei.[1]

Was in dieser argumentativen Opposition zwischen Sozialität und Form überblendet wird, ist die einfache Feststellung, dass jede (künstlerische) Artikulation von Inhalten an Formen gebunden ist. „[W]e know that content cannot be without form", schreiben Mieke Bal und Michelle Williams Gamaker zum Begriff künstlerischer und szenografischer Figuration, „for it needs form to articulate it, and articulation is more than solving a puzzle. It is more like *bricolage*: making in the act of articulating."[2] Formen als Artikulationen künstlerischer Praxis, oder auch als „entschiedene" Setzungen, wie Mirjam Schaub dies in ihrem Beitrag bezeichnet, sind ebenso wenig willkürlich wie von sozialen und relationalen Handlungen abgekoppelt. Was bedeutet es also für ‚Formensprachen', wenn man sie im Spannungsfeld zwischen Kunst, Wissen und sozialen Handlungen liest? Und wie ließe sich das Verhältnis von künstlerischen Formen und Wissenspolitiken verstehen?

Diese Fragen werden an verschiedenen Stellen im vorliegenden Band ganz unterschiedlich beantwortet. Zahlreichen Beiträgen gemeinsam ist das Verständnis, dass künstlerische

1 Blom, Ina: „Stil als Ort. Eine Neudefinition der Frage nach Kunst und Sozialität", in: Gludovatz, Karin et al. (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010, S. 165–180, hier: S. 165; ausführlicher dazu dies.: *On the Style Site*, Berlin 2007.

2 Bal, Mieke / Williams Gamaker, Michelle: „Scenography of Death. Figuration, focalization and finding out", in: *Performance Research*, Bd. 18, Nr. 3, 2013, S. 179–186, hier: S. 179.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Formen dialogisch verfasst sind; und dass den ästhetischen Mitteln, mit denen die Komplexität der Verhältnisse zum Sprechen gebracht werden, zugleich Eigenlogiken innewohnen, die sich gegen ein völliges Aufgehen im Kontext sperren. In der Verbindung dieser beiden Annahmen ist das ‚Eigenleben' der Kunst sozusagen als relationales begriffen. Sozialität und politische Inhalte sind kein der Kunst Äußeres, sondern bilden ein Prinzip der Verknüpfung, das häufig Perspektiven der Rezeption und Produktion verschränkt, sich in spezifischen Fällen unterschiedlich gestaltet, dabei mehr oder weniger stark an die Oberfläche tritt, aber immer da ist. Künstlerische Arbeiten ließen sich so vielleicht als Haraway'sche *material-semiotic nodes*[3], als Knotenpunkte verstehen, in denen sich Bezüge verdichten, Konstellationen manifestieren und in einem bestimmten Moment, in einer bestimmten ästhetischen Setzung sichtbar und lesbar werden. Für ein solches relationales Kunstverständnis zu plädieren, bedeutet aber auch, dass die Künste und ihre Formfindungen in ihrer Situiertheit in bestimmte historische Kontexte, bestimmte diskursive (Selbst-)Verortungen, bestimmte Zentrismen und Machtverhältnisse und in ein bestimmtes lokales Umfeld eingebunden sind, in denen sie gelesen werden müssen, auf die sie reagieren und die sie mitbestimmen. Auch künstlerische Aneignungen, wie sie in diesem Band z. B. bei Brigitte Weingart, Maurício Liesen oder in dem Gespräch zwischen Ghassan Salhab und Michaela Ott zur Sprache kommen, oder die Anlehnung an bekannte Ikonografien, wie Beatriz Colomina sie am Beispiel eines bildlich-performativen *staging* von Yoko Ono und John Lennon erwähnt, sind in diesem Sinne Mittel, um Beziehungen aufzubauen. Ob dies nun Beziehungen der Allianz, der Kritik, der ambivalenten Faszination sind – in jedem Fall führen sie zu impliziten oder expliziten Verortungen in einem gemeinsamen Referenzkosmos.

Zu guter Letzt muss ein solches Kunstverständnis aber auch die Sprache mit einbeziehen, mit der Forschende über künstlerische Arbeiten sprechen. Mit ihr gehen sie ebenfalls Verhältnisse ein, eignen sich schreibend Inhalte

3 Haraway, Donna: „Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599, hier: S. 595. Haraway spricht an dieser Stelle insbesondere von den Körpern von Wissensproduzent_innen als „material-semiotic generative nodes", deren Grenzen sich erst durch soziale Interaktion materialisieren würden; der Begriff des *material-semiotic node* oder *knot* zieht sich jedoch durch ihr gesamtes Schreiben und wird von ihr auf verschiedene Prozesse und Konzepte angewandt.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

an, übersetzen sie notgedrungen, spiegeln gegebenenfalls visuelle, skulpturale, tänzerische Formen in sprachlichen Stilentscheidungen, finden Strategien der Vermittlung. Verstrickungen von Form und Inhalt reichen notwendigerweise in unsere *eigenen* Anwendungen z. B. von disziplinären Formkonventionen hinein. In diesem Band ist mehrfach Thema, wie man sich im Schreiben und Sprechen akademisch bis poetisch annähern kann, sich kritisch oder assoziativ, weiterdenkend oder analysierend auf künstlerische Arbeiten einlassen kann – etwa bei Amy Lien und Enzo Camacho, Annika Haas und Emily Apter, in den Gesprächen zwischen Nora Sternfeld und Bini Adamczak sowie zwischen Maximilian Haas und den Tänzer_innen und Choreograph_innen Jeremy Wade, Alice Chauchat, Jared Gradinger und Angela Schubot. Explizit oder implizit wird dort ausgehandelt, wie sich etwa entlang künstlerischer Praktiken schreiben lässt: vielleicht im Sinne eines *speaking nearby*,[4] wie die Regisseurin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha ihren Versuch eines nicht-aneignenden filmdokumentarischen Sprechens bezeichnet; oder als Analyse der Bedingungen, Einbindungen, Allianzen und Kontakte, die sich in den Formen ausdrücken. Auf Basis des gemeinsamen Referenzkosmos lassen sich andere Positionen kritisch herausfordern, ebenso wie sich schreibend Solidaritäten schaffen, Verschollenes ausgraben, *counter-histories* und Gegen-Genealogien erzählen lassen. Nimmt man die Spezifik jeder einzelnen relationalen Konstellation ernst, wird es damit verunmöglicht, irgendeine Form von *how to* als Anleitung für das Schreiben über Kunst zu verfassen. Das Betonen von Verstricktheiten kann nur ein Ausgangspunkt sein, darf aber eben nicht zum allgemeingültigen Argument erhoben werden, in dem Offenheit und Dialogizität zu Selbstzwecken werden oder das Aufweichen von Hierarchien rein sprachlich lösbar erscheint.

Wer spricht also wie mit wem innerhalb von welchen institutionellen, redaktionellen, regionalen, disziplinären, historischen Kontexten? Wenn sowohl die Künste als auch das Schreiben über/mit Kunst relational verstanden werden, gerät das Verhältnis beider in den Blick. Wenn Formfragen

4 *Reassemblage,* Regie: Trinh T. Minh-ha, USA 1982. Im Rahmen der Vorlesungsreihe *Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens* (WS 2017/18, UdK Berlin) war Trinh T. Minh-ha am 4./5. Dezember 2017 für einen Workshop und einen Vortrag zu Gast am Graduiertenkolleg, und auch hierdurch ist ihre Idee des *speaking nearby* in die Diskussionen zur Konzeption der Jahrestagung eingeflossen, aus der dieser Band entstanden ist.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

als Ausdruck spezifischer Konstellationen der Verstricktheit verstanden werden, lassen sich daraus Wissenspolitiken kritisieren und neu entwickeln.

Archival images are superimposed over or blurred into each other; fragments of texts are put in relation or mutual collision; photos are re-interpreted as paintings; terms and notions are put into new contexts and languages, thereby gaining new meanings; images produce affects and agitations; they trigger or veil conflicts when transferred into the artistic realm; they symbolically or boldly formulate arguments; they are entangled in a discursive turmoil. – Many of the art works discussed and assembled in this volume work with processes of translation and transmission, with communication strategies, through which they negotiate social reality and its relations. They find and invent forms, either to create new connections or to uncover existing ones.

In spite of such connectivities of form, art theoretical debates have often treated formal questions as an element opposed to politics. On the one hand, relations created through forms (such as visual or stylistic quotations) have often been discussed via a predominantly art-immanent lens, as something obeying a different logic, outside of social context. On the other hand, formal analysis and stylistic criticism have often been suspected of diverting attention from more pressing political issues of art – reproaches expressed, for example, in opposition to the self-referential formalisms of modernism. Even now, debates about form (or demands for a stronger focus on formal criteria) are often rightly accused of depending on hegemonic expectations of quality, of reproducing exclusions and cultural elitism by way of their orientation on a certain canon. According to art historian Ina Blom, there is a tendency in art historical analyses of relational, site-specific, actionist, or activist works – analyses of such works that put a strong emphasis on the political – to brush aside questions of form. "[A] focus on intervention in social reality – an art of actions and events – replaced a preoccupation with visual style and shape, the politics of social sites *replaced the language of forms.*"[5]

What gets lost in this argumentative opposition between sociality and form is the simple statement that any (artistic) articulation of content is tied to forms. Addressing the notion of artistic and scenographic figuration, Mieke Bal and

5 Ina Blom, *On the Style Site*, Berlin 2007, p. 11, emphasis mine.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Michelle Williams Gamaker write: "[W]e know that content cannot be without form, for it needs form to articulate it, and articulation is more than solving a puzzle. It is more like *bricolage*: making in the act of articulating."[6] Forms as articulations of artistic practice, or as "determined" or "decisive" statements (as Mirjam Schaub calls it in her contribution to this volume), are neither arbitrary nor unhitched from social and relational actions. Hence what does it mean for "languages of form" to be read in the field of tension between art, knowledge, and social activity? And how can we understand the relationship between artistic forms and the politics of knowledge?

These questions are answered differently at various points in this volume. What many of these contributions share is an understanding of artistic forms as dialogue. However, they also share an understanding that the aesthetic means that express the complexity of circumstances still possess an intrinsic logic that is not completely aligned with its social context. Connecting these two assumptions, one might say art leads a "life of its own" that needs to be thought of as relational. In this view, sociality and political content would not be external to art: they would form a principle of interconnection that takes different forms in different cases, often interweaving perspectives of reception and production. This principle of interconnection is brought to the surface more, or less, openly, while always being present. Artistic works could thus perhaps be understood as what Donna Haraway calls "material-semiotic nodes"[7] in which references are condensed, and in which constellations become manifest and become readable or visible in a specific moment or a specific aesthetic setting.

Pleading for such a relational understanding of art also means recognizing that the arts and their formal aspects are always situated: they are bound to specific historical contexts, specific discursive (self)placements, specific centrisms

6 Bal, Mieke and Williams Gamaker, Michelle, "Scenography of Death: Figuration, Focalization and Finding Out," in *Performance Research*, vol. 18, no. 3, 2013, pp. 179–186, here p. 179.

7 Haraway, Donna, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," in *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575–599, here p. 595. Here, Haraway speaks about the bodies of knowledge producers as "material-semiotic generative nodes," whose "*boundaries* materialize in social interaction." The expression of "material-semiotic nodes" or "knots," however, is present throughout her writing and used for very different processes and concepts.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

and power relations, and specific local environments in which they need to be read, to which they react and contribute. In this sense, artistic appropriations can be read as a means of establishing relations – as they are read in this volume in the contributions of Brigitte Weingart and Maurício Liesen, in the conversation between Ghassan Salhab and Michaela Ott, or in Beatriz Colomina's reading of an iconic performative staging of Yoko Ono and John Lennon that references well-known iconographies. Whether these references and appropriations form relations of alliance, critique, or ambivalent fascination: in any case, they have the effect of implicitly or explicitly situating these art works within a specific common realm of reference.
Ultimately, understanding art relationally means including the language, too, with which researchers talk and write about art works. Via language, we again form relations when we inevitably appropriate and translate content; we find strategies of mediation; we might decide to mirror visual, sculptural, performative forms in our linguistic style. Entanglements of form and content necessarily reach into our *own* use of, say, disciplinary language conventions.
A recurring question in this volume is how one can, in writing and speaking, approach artistic work academically or poetically, critically or by association, analytically or by continuing its trail of thought: in the contributions by Amy Lien and Enzo Camacho or by Annika Haas and Emily Apter, for instance. Or in the conversations between Nora Sternfeld and Bini Adamczak or between Maximilian Haas and the dancers/choreographers Jeremy Wade, Alice Chauchat, and Jared Gradinger and Angela Schubot. These texts negotiate explicitly or implicitly how one can write alongside artistic practices, perhaps in the sense of a "speaking nearby,"[8] as the director and theorist Trinh T. Minh-ha calls her attempt at a nonappropriating language of documentary film; or in the sense of analyses of conditions, attachments, alliances, and contacts that are molded into the respective artistic forms.

8 *Reassemblage* (directed by Trinh T. Minh-ha, USA 1982). On the occasion of the lecture series *Decolonizing Arts: Aesthetic Practices of Learning and Unlearning* (winter semester 2017/2018, UdK Berlin), Trinh T. Minh-ha held a workshop and a lecture in our graduate research group on December 4–5, 2017. This also contributed to the influence of her concept of "speaking nearby" on our discussions during the planning of the annual conference that was the foundation for this publication.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

On the basis of a common realm of reference, one can critically challenge other positions, or one can create solidarities through writing; one can dig up what has been lost, tell counterhistories or countergenealogies. If one takes seriously the specificity of each single relational constellation, it ultimately becomes impossible to write any sort of how-to guide on writing about art. For emphasizing entanglements can only be a starting point. It should not be elevated to a universally valid argument in which openness and dialogue become a self-purpose, or in which the dissolution of hierarchies becomes something achievable through language alone.
Who, then, is talking to whom in which specific institutional, editorial, regional, disciplinary, or historical contexts?
When both the arts and writing about/with art are understood relationally, it becomes hard to overlook the interconnectedness between the two. When questions of form are thereby understood as expression of specific constellations of entanglement, a politics of knowledge can be critiqued and redefined.

Brigitte Weingart

„Fame Is the Name of the Game“: Aneignung und *celebrity culture*

I. Beziehungstypen

How to relate zur Frage „How to relate“? In dem Fall, den dieser Text dokumentiert, hat sich der Bezug zur Fragestellung über eine weitere Relation hergestellt: Mit dem Thema bot sich mir die Gelegenheit, zwei Beziehungstypen, mit denen ich mich schon länger beschäftige, ihrerseits hinsichtlich ihres Verhältnisses zueinander in den Blick zu nehmen: zum einen Kultur- und Medientechniken der Aneignung, also *copy cultures*, zum anderen Medienkulturen der Berühmtheit, *celebrity cultures* (deren Untersuchung wiederum aus meinen Studien zur Genealogie und Medienästhetik der Faszination hervorgegangen ist).[1] Entsprechend geht es in den folgenden Überlegungen

1 Siehe etwa Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2004; Weingart, Brigitte: „‚That Screen Magnetism‘: Warhol's Glamour“, in: *October*, Nr. 132, Frühjahr 2010, S. 33–70; dies.: „Star Studies“, in: *Handbuch Filmtheorie*, hg. von Bernhard Groß u. Thomas Morsch, Wiesbaden 2017 [online 22 S., Print i. E.] sowie den von mir gemeinsam mit Peter Rehberg herausgegebenen Schwerpunkt „Celebrity Cultures“ der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 16, Nr. 1, 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839457658-013 - am 14.02.2026, 16:57:52. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY