

Aus:

ANGELIKA BARTL, JOSCH HOENES,
PATRICIA MÜHR, KEA WIENAND (Hg.)

Sehen – Macht – Wissen

ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur,
Politik und Erinnerung

Juli 2011, 216 Seiten, kart., zahlr. Abb., 26,80 €, ISBN 978-3-8376-1467-1

Kein Bild kommt aus dem Nichts oder bildet einfach ab – jedes Bild beruht immer schon auf Vor-Bildern. Als Teil kultureller und sozialer Ordnungen gestalten Bilder Macht- und Wissensstrukturen mit. Die Autorinnen und Autoren des Sammelbandes analysieren Bilderpolitiken in Bezug auf Erinnerungsprozesse, Heterosexismen und Rassismen: Wie legitimieren oder destabilisieren sie Macht? Wie überlagern und konterkarieren sich Erinnerungen in ihnen? Und wie lassen sich neue Lektüren produzieren?

Das **Herausgeber/-innenteam** setzt sich aus Medien-, Kultur- und Kunstwissenschaftler/-innen zusammen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1467/ts1467.php

Inhalt

Einleitung

11

Das Meer und das Land:

Das Leben der Bilder nach Katrina

NICHOLAS MIRZOEFF

29

Savoir. Revoir. Déjà vu

Kommentar zu Nicholas Mirzoeff

LINDA HENTSCHEL

45

Das ethische Regime der Bilder oder: Wie leben Bilder?

Kommentar zu Nicholas Mirzoeff

SABINE HARK

53

Im Auge des Piloten. Ordnungen des Territorialen

in der Aeropittura des Futurismus

IRENE NIERHAUS

59

Re-rezipierte Erinnerung an den Nationalsozialismus in Comicsequenzen von Art Spiegelman und Volker Reiche

KATHRIN HOFFMANN-CURTIUS

75

Das Nachleben der Schulfotos

MARIANNE HIRSCH UND LEO SPITZER

99

... und Schulfotografien heute?

Kommentar zu Marianne Hirsch und Leo Spitzer

NICOLE MEHRING

117

***Gasping at violence: der Klang des Subjektiven/
der Atem des Körpers in Berninis***

Daphne und Apollon

GRISELDA POLLOCK

125

**Zwischen Einfühlung und Analyse.
Zur Tradierung von Affektgestaltung
und einigen Motiven in der aktuellen
Warburg-Rezeption**

SIGRID SCHADE

143

**From here I saw what happened ... Fotografische Evidenz,
Rahmen-Spiele und Ent/Fixierungen bei Carrie Mae Weems**

KERSTIN BRANDES

157

**Repräsentationskritik als ein Zeigen
auf das Zeigende**

Beobachtungen zur Darstellung von Kunstvermittlung

STEPHAN FÜRSTENBERG UND JENNIFER JOHN

175

XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren

BARBARA PAUL

187

Autor_innen

205

Einleitung

Sehen – Macht – Wissen

RESAVOIR – BILDER IM SPANNUNGSFELD VON KULTUR,
POLITIK UND ERINNERUNG

Auf dem Cover des vorliegenden Bandes ist ein schwarzer, innen runder Rahmen zu sehen, der verschiedene horizontale Farbflächen einfasst: eine bräunlich grüne im unteren Teil des Bildes und eine hellere graublaue im oberen Teil, die durch einen dunkleren Streifen in der Mitte voneinander getrennt sind. Relativ rasch lassen sich die unscharfen Bildelemente als Visualisierung eines Blicks durch ein Fernrohr auf eine Seelandschaft identifizieren. Es können vage die Umrisse von Gräsern oder Büschen entdeckt werden und im oberen Teil ein lang gestreckter Schatten, der ein Schiff erahnen lässt. Der Blick durch ein Fernrohr ermöglicht ein weit entferntes Objekt nah zu sehen. Dem Wunsch oder dem Begehrten, etwas weit Entferntes sehen zu wollen (*fern-sehen zu wollen*), wird hier jedoch nur bedingt entsprochen: Die Flächen bleiben unscharf, die Landschaft ist mehr eine Assoziation. Diese Unschärfe konnotiert etwas Geheimnisvolles, aber auch Idyllisches, fast schon Romantisches. Die Lust am Schauen wird gereizt, der Blick herausgefordert. Vielleicht sucht er sehnsüchtig den Horizont ab, will sich in die Landschaft versenken, ein bisschen dort – in der nahen Ferne – verweilen. Sucht er nach Kontemplation oder wird er in das Bild hinein gezogen? Doch gerade wenn der Blick sich abgelegt hat, erinnert der sichtbare Rahmen wieder daran, dass hier nur ein Ausschnitt zu sehen ist, ein Blick, der durch das in seiner Materialität sichtbare technische Hilfsmittel überhaupt erst möglich geworden ist. So wird das neugierige Schauen auf die Fotografie von der erwarteten Durch-Sicht (wie durch ein Fernrohr, eine Kamera...) zu einer Drauf-Sicht. Die farbfeldartige Anordnung des Zu-Sehen-Gegebenen erscheint zunächst als Landschaft, wird in einer Gegenbewegung jedoch zur

Wahrnehmung des Bildes als einer zweidimensional flächigen Struktur.

Das Versprechen von Evidenz und Sichtbarkeit, das fotografischen Darstellungen zu eigen ist, aber auch der Akt des Blickens, seine Implikationen und Parameter lassen sich anhand des Covers zur Disposition stellen: Ersichtlich wird, dass der Blick – ein Blick – niemals natürlich, sondern durch historisch kontingente Technologien des Sehens strukturiert ist, die bestimmen, was auf welche Weise gesehen und auch gedacht werden kann. So wird ausgerechnet an einer Landschaftsdarstellung, die im alltäglichen Verständnis als Natur abbildend gilt, deutlich, dass es keine unmittelbare, direkte Wahrnehmung, kein reines Sehen gibt. Die Weise, in der wir wahrnehmen, in der Bilder in unseren Köpfen entstehen, ist immer von Wissensformationen mitbestimmt und von Machtstrukturen durchzogen.¹

Und so gewinnt auch das Coverbild des vorliegenden Bandes ganz spezifische Bedeutungen, wenn es mit Erzählungen über den Ort der Entstehung des Bildes und dem Wissen um diesen Ort verknüpft wird. Das geheimnisvoll, nebulös und vielleicht auch romantisch wirkende Setting wird zum Bild einer Geschichte von Vernichtung, Tod und Überleben.

Die Fotografie, die auf dem Cover zu sehen ist, wurde in unmittelbarer Nähe zum Ehrenfriedhof *Cap Arcona* in Neustadt/Holstein aufgenommen. Dort steht zwischen Promenade und Strand, mit Ausrichtung auf die Neustädter Bucht, eine Gedenkinstallation in Form von zwei Metallstelen, in die die Besucher_innen ähnlich wie in ein Fernrohr für Touristen hineinsehen können. Eine Durch-Sicht ist allerdings nicht möglich. Im Inneren der Apparatur befindet sich die unscharfe Fotografie des Schiffes *Cap Arcona*, die die Fotografie auf unserem Cover zeigt.² Erinnert wird damit an die Katastrophe, die sich am 3. Mai 1945 in der Bucht ereignete und bei der ungefähr 8.000 Menschen aus 24 Nationen, überwiegend Gefangene aus den Konzentrationslagern Neuengamme, Stutthof und Auschwitz, getötet wurden.

Die *Cap Arcona*, einst ein Luxusdampfer, der reiselustige reiche Bürger_innen und Auswanderer_innen nach Südamerika transportierte, war während des Krieges zunächst zum Transport

1 Zu Landschaften als kulturell, gesellschaftlich und politisch geprägten Räumen s. Irene Nierhaus/Josch Hoenes/Annette Urban (Hg.), *Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, Berlin: Reimer 2010.

2 Die Stelen wurden 2007 als Teil einer Informationsplattform von Dörte Michaelis und Wilhelm Lange gestaltet.

von Flüchtlingen aus Ostpreußen in den Westen und später für die Unterbringung und Verschiffung von KZ-Häftlingen verwendet worden. Sie war Teil der sogenannten KZ-Häftlingsflotte, auf der am Ende des Krieges zahlreiche Häftlinge untergebracht worden waren. Viele starben dort durch Hunger, Entkräftung, Seuchen, Witterungseinflüsse oder wurden von den Nazis ermordet. Die meisten kamen bei einem Großangriff der *Royal Air Force* ums Leben, die in den letzten Kriegstagen die zahlreichen Schiffe in der Kieler, Lübecker und Neustädter Bucht fälschlicherweise für eine Absetzbewegung der deutschen Truppen gehalten und sie daher versenkt hatte.³ Der Tod der KZ-Häftlinge war von den Nazis einkalkuliert und in Kauf genommen worden.

Die See verschluckte die Opfer, spie sie aber auch tot und lebendig wieder aus. Das Sterben und Überleben wurde dabei auch versucht zu regulieren. So verließen die SS-Leute als erste die Schiffe. Es gab aber auch Mitglieder der SS-Wachmannschaften, die im Chaos der Bombardierung den Insassen auf den Schiffen die Fluchtwege versperrten, bis sie von diesen überrannt wurden. Reguliert wurde das Überleben beispielsweise auch dadurch, dass im Vorfeld des Bombardements die Schwimmgürtel eingesammelt wurden, damit die von Bord springenden SS-Leute und die Besatzung damit ihr Leben retten konnten. Auch die Rettungsboote waren im Besitz der Nazis und der Besatzung, die alles daran setzten, nur Marine- und SS-Angehörige an Bord zu ziehen. Noch während der Bombardements machten sich Minensuchboote auf den Weg zur Rettung deutscher Schiffbrüchiger. Den meisten Häftlingen wurde die Rettung verweigert. Aber selbst wenn sie aus eigener Kraft das Land erreichten, garantierte das noch nicht ihr Überleben. Denn dort gingen die Massaker der Nazis an den KZ-Häftlingen weiter. Erst mit der Besetzung von Neustadt durch die Alliierten konnte das Überleben von wenigen Verfolgten des NS-Genozids gesichert werden.

Die verschwommene Fotografie des Coverbilds führt die Inszenierung eines Sehens vor, das nicht allein auf die Dokumentation des historischen Szenarios abzielt, sondern auch den be-

3 Zur komplexen Geschichte der Cap Arcona und der Häftlingsflotte vgl. u.a. Detlef Garbe: »Cap Arcona«-Gedenken«, in: KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hg.), Hilfe oder Handel? Rettungsbemühungen für NS-Verfolgte (Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland 10), Bremen: Temmen 2007, S. 168–172. Wilhelm Lange: Cap Arcona, Das tragische Ende einiger Konzentrationslager-Evakuierungstransporte im Raum Neustadt in Holstein am 3. Mai 1945, erw. Neuauflage, Eutin: Struve 2005.

trachtenden Blick selbst thematisiert. Dieser Blick ist weniger der Blick auf eine unfassbar tragische Vergangenheit, sondern einer, in dessen Unschärfe sich historische Zeugenschaft und militärisches Fehlidentifizieren durchkreuzen. Ein Blick, der uns gegenwärtig daran erinnert, dass die *Objekte* der Erinnerungen immer auch durch den eigenen Blick formiert werden, dass sie selten eindeutig und unbestreitbar sind, stets politisch umkämpft und niemals lediglich Fakten abbilden. In diesem Sinne erzählt auch unsere Einleitung nur eine der möglichen Geschichten über die Ereignisse in der Neustädter Bucht am 3. Mai 1945. Die wechselseitige Geschichte der *Cap Arcona* entfaltet ein komplexes Gewebe von See und Luft, Luxus und Armut, Krieg und NS-Genozid, Reise, Flucht und Migration, Erinnerung, Gedenken, Trauma und Medialität, Sehen, Erkennen und Verkennen, das viele Aspekte berührt, die die Beiträge in diesem Band thematisieren.

ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung

Das anhand des Coverbildes exemplarisch skizzierte Spannungsfeld zwischen Sehen, Bildern, Subjektivierungsformen und Machtverhältnissen, das zudem durch tiefgreifende historische Transformationen und antagonistische Aushandlungsprozesse geprägt ist, markiert den breiten und kontrovers verhandelten Forschungsbereich der visuellen Kultur. Visuelle Kultur umfasst eine Vielzahl von Forschungsansätzen, die die zunehmende Bedeutung und Wirkmächtigkeit visueller Repräsentationen innerhalb gegenwärtiger Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu erfassen suchen und hierfür die Theorien und Methoden der traditionellen Disziplinen überschreiten und/oder verschieben.⁴ In der deutschsprachigen Kunstwissenschaft hat sich Silke Wenk gemeinsam mit anderen maßgeblich für eine machtkritische und -analytische Forschungsperspektive auf visuelle Repräsentationen

4 „Visual culture has come into a certain prominence now because many artists, critics and scholars have felt the new urgency of the visual cannot fully considered in the established visual disciplines. One way of connecting these disciplinary dilemmas – whether in art history, film studies or cultural studies – is to emphasize the continually dynamic force of feminism (taken in the broad sense to incorporate gender and sexuality studies) to challenge disciplinarity of all kinds“ (Nicholas Mirzoeff: »The Subject of Visual Culture«, in: ders. (Hg.), *The visual culture reader*, London u.a.: Routledge 2007, S. 6).

und deren Etablierung eingesetzt.⁵ Diese Arbeit sollte mit dem Symposium *ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, aus dem der vorliegende Band hervorgegangen ist, anerkannt, reflektiert und fortgesetzt werden.⁶

Als Ausgangspunkt entwarfen wir den Begriff *ReSaVoir*. Die Wortschöpfung *ReSaVoir* verknüpft das französische *savoir* (Wissen), dem selbst bereits das Sehen (*voir*) eingeschrieben ist, mit dem Präfix *re* (rückwärts, zurück, neu, erneut). Diese Referenzen öffnen einen konzeptuellen Raum zwischen foucauldianischem Macht/Wissen und dem Visuellen, und markieren diesen als historisch und kulturell kontingent und in einem beständigen Prozess des Wiederholens und Erneuerns befindlich. Zugleich klingt in *ReSaVoir* auch der Begriff des Reservoirs an. Ähnlich wie das kulturelle Bildrepertoire im Sinn von Kaja Silvermans *screen*⁷ benennt das Reservoir das Vor-Gesehene sowie die Darstellungsparameter, welche bestimmen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt sichtbar wird, gesehen und gedacht werden kann. Der Begriff – selbst eine Vorstellungskategorie – lenkt dabei unsere Aufmerksamkeit auf die Kontexte und Rahmungen, innerhalb derer Bilder bedeutsam werden. Anders als das Repertoire, das eher eine zur Verfügung stehende Bildersammlung assoziieren lässt, aus der sich jede_r nach Belieben und Bedarf bedienen kann, schwingt im

-
- 5 Siehe u. a. Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1996; Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas 1997; Sigrid Schade/Silke Wenk: »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2005, S. 144–184; Sigrid Schade/Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: transcript 2011. Zur Forschungsarbeit von Silke Wenk s. auch Irene Nierhaus: »Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne«, in: Martina Löw/Bettina Mathes (Hg.), Schlüsselwerke der Geschlechterforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 306–318. Im Bereich der Lehre leitet sie seit 1996 gemeinsam mit Karen Ellwanger den Promotionsstudiengang Kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung sowie gemeinsam mit Sigrid Schade, Irene Nierhaus und Barbara Paul das Kolloquium Methoden kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung.
- 6 *ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Symposium, 10.01.2009, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
- 7 Kaja Silverman: *The Threshold of The Visible World*, New York: Routledge 1996.

Begriff des Reservoirs viel stärker das Unbekannte, das Unbewusste und Kontingente mit. Zwar ist das Reservoir eine höchst bedeutungsvolle Quelle, aus der sich immer wieder schöpfen lässt, zugleich aber bleiben diese *Schöpfungen* und ihre Bedeutungen auch unbeherrschbar und unvorhersehbar. Was sich im Reservoir befindet, zu welchem Zeitpunkt etwas in welcher Form an die Oberfläche tritt, in welchen Zusammenhängen es erscheint und welche neuartigen Verknüpfungen dadurch entstehen, kann niemals vollständig erfasst, kalkuliert oder objektiv beurteilt werden.

Entscheidend ist für ein Konzept des *ReSaVoir*, dass jede Form des Umgangs mit dem Bildreservoir nicht einfach nur ein Rückgriff auf Vorhandenes ist, sondern notwendigerweise immer auch einen Eingriff bedeutet, der die Gesamtformation verändert und daher immer auch mit der Option eines Neu-Sehens oder Anders-Sehens verbunden ist. Nicht nur, weil vielleicht etwas zuvor Ungesehenes und Unbenanntes ins Spiel gebracht wird, sondern vor allem deswegen, weil eine Exklusivität von Wissen und des Nutzens von Wissen aufgebrochen werden kann. Das Reservoir wird zu einem Handlungsfeld, in dem mit Bildreserven operiert und neue ebenso wie alte Sichtbarkeiten entworfen werden, in das auch die Betrachtenden mit eingespannt sind, das bestimmte Schweisen nicht nur ermöglicht, sondern gleichzeitig strukturiert, formiert und sedimentiert.

Der Begriff des *ReSaVoir* fordert eine Aufmerksamkeit für visuelle Politiken, die sich mit dem Einsatz und dem Auftauchen spezifischer Bilder verbinden. Visuelle Politiken können, wie Silke Wenk zeigt, nicht auf ihren strategisch-intentionalen Einsatz reduziert werden. Mit dem Vermögen, „Ängste der Auflösung ebenso zu mobilisieren, wie Formen ihrer Beruhigung“, sind Bilder immer auch an der Produktion und Aufrechterhaltung von Identitäten und Gefühlen der Zugehörigkeit beteiligt.⁸ Insofern operieren Bilder immer auch im Feld des Politischen, das Silke Wenk mit Bezug auf Chantal Mouffe als jene Ebene beschreibt, „auf der stets mit dem Problem gekämpft wird, eine heile, nicht-antagonistische Gesellschaft zu repräsentieren“. Und weiter: „[D]ieses unmögliche oder nie abzuschließende Unterfangen hält schließlich die Produktion des Visuellen im Gang, in und jenseits einer strategisch

⁸ Silke Wenk: »Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik«, in: FrauenKunstWissenschaft, Heft 39 (Gender Memory, Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht), Juni 2005, S. 122–132, hier: S. 122.

geplanten Politik mit Bildern, insbesondere dann, wenn Selbstbeschreibungsmodelle eines Kollektivs in eine Krise geraten und nicht mehr einfach haltbar erscheinen.⁹ Damit wird es erforderlich, die jeweils im *ReSaVoir* auftauchenden Bilder in ihren Verknüpfungen mit weiteren Bildern und Texten auf ihre Effekte innerhalb herrschender Machtverhältnisse zu befragen: In welcher Weise beteiligen sie sich an der Konstruktion und Reproduktion von Geschlecht, Rasse, Klasse, Nation? Wie tragen sie dazu bei, Gefühle der Sicherheit und Zugehörigkeit zu vermitteln oder zu unterlaufen und zu verunsichern? Welche Bilder werden in Krisenzeiten aufgerufen, aus dem Reservoir hervorgeholt und in welcher Weise werden sie in Prozessen der Re-Semiotisierung und Re-Aktualisierung mit neuen Bedeutungen aufgeladen? Erfordert eine solche Perspektive zwangsläufig die Berücksichtigung der jeweiligen kulturell-gesellschaftlichen und historischen Kontexte, innerhalb derer Bilder bedeutsam werden? Gilt es darüber hinaus, die eigene Positionierung und die spezifischen Wissenskontexte – darauf verweist nicht zuletzt das *Savoir* – zu reflektieren, innerhalb derer Bilder mit Theorien und wissenschaftlichen Erkenntnissen verknüpft, gegengelesen und/oder konterkariert werden? Das eingangs beschriebene Coverbild kann in diesem Sinn auch als Rahmung verstanden werden, die eine Reflexion des eigenen Blicks nahelegt und im Aufrufen spezifischer ästhetisch-inhaltlicher Problemstellungen auch als Visualisierung des Kontextes der kulturwissenschaftlichen Geschlechterstudien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg fungieren kann, aus dem der vorliegende Sammelband hervorgegangen ist.

Die Beiträge des Buches sind in vier thematische Bereiche untergliedert, die jeweils bestimmte Aspekte des *ReSaVoir* behandeln.

Bilder und Biopolitiken

Bildet der Holocaust und dessen Erinnerung einen zentralen Bezugspunkt der deutschen Debatten um Fragen der Repräsentierbarkeit von Leben, Tod und Vernichtung sowie der Grenzen der Repräsentation, diskutiert Nicholas Mirzoeff diese Fragen am Beispiel des Hurrikan Katrina, der im Jahr 2005 die Stadt New Orleans zerstörte. Anhand des Dokumentarfilms von Spike Lee *When the Levees Broke: A Report for New Orleans* (2006) disku-

⁹ Vgl. ebd., S. 123.

tiert der Text, wie das Meer, die Grenze der Repräsentation, und Fragen des Lebens und das Leben der Bilder repräsentiert werden können. Entgegen einer noch immer verbreiteten Auffassung, die das Meer als weitestgehend natürlich begreift, zeichnet der Text ein dichtes Geflecht historischer Diskursivierungen des Meeres: von Hugo Grotius' Theorie des Handels, in der das Meer als *res nullis* – grenzenloses und unveräußerliches Nichtding – und zugleich als wichtiger Aspekt der Etablierung des Imperiums gilt, über die verschiedenen religiösen Metaphern der Flut, die einen zweiten Anfang ermöglichen, und die Gemälde William Turners, die ein Spannungsverhältnis zwischen dem Widerstand der Multitude und der Trauer um den Niedergang des traditionellen England figurieren, bis hin zu den aktuellen filmischen Aufnahmen der Flutwelle in New Orleans 2005, die mit der Frage, ob die Deiche gesprengt worden seien, die Geschichte von Sklaverei und Kolonialismus aktualisieren. In der Verknüpfung der kapitalistischen, rassistischen und mythologischen Formationen des Meeres deckt Mirzooffs Text auf, wie das Meer, Klimawandel und Klimakatastrophen als Bestandteile gegenwärtiger biopolitischer Regime und ihrer Krisen fungieren. Wenn Mirzoeff das Leben mit Foucault als historisch-politischen Diskurs versteht, dann sind die Bilder und Visualisierungen unseres Planeten als Domäne des Lebens der Bilder nicht nur einer der wichtigen Bereiche, in denen die Biopolitik wirkt, sondern auch derjenige, mit dem sich eine kritische Forschung auseinandersetzen muss.

Die Texte von Linda Hentschel und Sabine Hark greifen im Anschluss daran die Frage nach dem Leben der Bilder auf und verschieben sie zugleich. Ausgehend von den visuellen Techniken der Überwachung und Kontrolle des Meeres, wie sie Silke Wenk anhand von Flüchtlingsfotografien analysiert hat und die Hentschel als „visuelle Techniken der Geburt der Nation“ begreift, fragt Letztere, was es bedeutet, „wenn Klimakatastrophen, nacktes Überleben und Schwarz-Sein immer wieder medial aneinander gekoppelt werden?“ Schlägt Hentschel ein Zusammendenken bzw. -sehen von aktuellen Klimapolitiken und Bilderpolitiken vor, die im Kontext aktueller Kriege an den Konstruktionen islamischer und weißer Männlichkeiten arbeiten, rückt Hark die Frage nach dem „ethischen Regime der Bilder“ (Rancière) in den Blick. Insoweit die Seinsweise der Bilder das *ethos*, also das Gefüge moralischer Verhaltensweisen der Individuen, aber vor allem auch der Kollektive betrifft, lässt sich die Frage nach dem ethischen Regime der Bilder mit der von Judith Butler aufgeworfenen Frage, wer als anerkennungsfähiger Mensch gilt, verknüpfen. In dieser Verbin-

dung wirft Hark die Frage nach einer Gegenvisionalität auf, die uns dazu bewegen könnte, „jene Leben wahrzunehmen und zu betrütern, die nicht zu ‚uns‘, sondern zu ‚denen‘ gehören“, ja die über eine Analyse dessen, wie Bilder die Ontologie regulieren, hinaus zu „Aufständen auf der Ebene der Ontologie“ (Butler) beitragen könnte.

Irene Nierhaus wendet sich in ihrem Beitrag gleichsam der anderen Seite des Meeres zu, wenn sie danach fragt, wie der sich in der europäischen Moderne konstituierende panoramatische Blick Vorstellungen gänzlich beherrschbarer Territorien installiert und befördert. Im Zentrum von Nierhaus' Analysen steht die Figur des Piloten, die im faschistischen Italien auf Bild- und Textebene mit der Figur des Staatslenkers verschmilzt und mit mythischen Themen der herakleischen Umgestaltung von Gesellschaft aufgeladen wird. Als Technologie von Kriegsführung und Kolonialisierung wird die neue Blickposition von hoch oben nicht nur massiv virilisiert, sondern auch sexualisiert. Nierhaus zeigt, dass Kunst – in diesem Fall die Aeropittura des italienischen Futurismus – keineswegs immer ein kritischer Einspruch in dominante Macht- und Herrschaftsverhältnisse ist. Ihr Text zeichnet vielmehr ein diskursives Geflecht verschiedener Repräsentationen des panoramatischen Blicks, die zusammenwirken und sich sowohl an einer Blickschulung der Bevölkerung als auch an der Konstruktion von Einheits- und Omnipotenzphantasmen beteiligen.

Bilder und Erinnerung

Der Abschnitt *Bilder und Erinnerung* umfasst Beiträge, die Formen der Erinnerung an traumatische Geschichten und Ereignisse diskutieren. Die Aufsätze knüpfen an kritische Forschungen zu Gedächtnispolitiken und Erinnerungskulturen an, die dargelegt haben, inwiefern Repräsentationen von traumatischer Geschichte häufig dem Wunsch der Verdrängung und Entschuldung von dieser entsprechen und zuweilen Gewaltstrukturen auf einer anderen Ebene wiederholen. Gerade in Analysen von Darstellungen des Holocaust wurde deutlich, wie sich dominante Diskurse und Formationen einer Erinnerungsgemeinschaft gegenüber *störenden Faktoren* zu immunisieren suchen. Innerhalb dieser Perspektive, wie sie von der zweiten Generation der Täter_innen gegenüber den Erinnerungspraktiken ihrer Elterngeneration geäußert wurde, haben Insa Eschebach und Silke Wenk für die Wichtigkeit einer

geschlechtertheoretischen/feministischen Perspektive plädiert.¹⁰ Sie konnten zeigen, „wie Vorstellungen von der Natur des ‚Weiblichen‘ und des ‚Männlichen‘ dazu führten, dass viele Geschichten und Erfahrungen im Gedenken keinen oder nur einen marginalen Ort finden konnten, dass sie verdrängt und verleugnet wurden“.¹¹ Der von ihnen herausgegebene Band *Gedächtnis und Geschlecht* beleuchtet, „in welcher Weise gerade im auf den Holocaust bezogenen Gedächtnis Metaphern von Geschlecht und Sexualität die Funktion nicht nur einer Naturalisierung oder Universalisierung des historischen Ereignisses innehaben können, sondern auch die einer Besänftigung und Beruhigung, wo weiterhin Beunruhigung angesagt wäre“.¹² Die Frage nach dem *Wie* der Erinnerung des Holocaust und der erinnernden Darstellung stellten sie vor diesem Hintergrund noch einmal neu.

Kathrin Hoffmann-Curtius schließt mit ihrem Beitrag an diese Perspektivierung an und unternimmt eine ausführliche analytische Lektüre der 2008 erschienenen Neuauflage von Art Spiegelmans Comicalbum *Breakdowns. From Maus to Now. An Anthology of Strips* von 1977 und der ebenfalls in Comicform produzierten Antwort darauf von Volker Reiche. Spiegelman hat seine Autobiographie als Sohn New Yorker Juden, die das KZ überlebten, in zwei Comicbänden bearbeitet. Hoffmann-Curtius zeigt, in welcher Weise der Comic bei Spiegelman als Medium der Bearbeitung von Erinnerung fungiert, die sich als Traumarbeit nach Sigmund Freud lesen lässt. Im Durcharbeiten der traumatischen Erlebnisse seiner Eltern und der Erinnerung daran greift Spiegelman die in den 1970er Jahren gängigen Muster der Pornographisierung des Faschismus auf und artikuliert sie zugleich auf entscheidende Weise neu: Statt im Sinne Freuds auf eine Latenz des verbotenen sexuellen Begehrrens zu verweisen, werden die Szenen bei Spiegelman zur Manifestation des Mordgeschehens im 20. Jahrhundert und die Repräsentation des NS als weibliches Monster als ein Phantasma aus der Traumarbeit des Mannes erkennbar. Das sexuelle Begehrren wird durch die NS-Geschichte überschrieben. Bei Reiche dagegen bleibt es, wie Hoffmann-Curtius zeigt, erhalten. Unumwunden problematisiert Reiche das Fehlen seiner/der deutschen Auseinandersetzung mit dem NS und die

10 Insa Eschebach und Silke Wenk: »Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung«, in: dies. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des Nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main: Campus 2002.

11 Vgl. ebd., S. 13.

12 Vgl. ebd.

Verharmlosung der Ermordung von sechs Millionen Juden. Wenn Reiche das Negieren und Verschwinden der Schreckensbilder im Nachkriegsdeutschland thematisieren, seine Ängste und Verdrängungen aufzeichnen kann, dann hat bei Spiegelman das Erinnern-Müssen an die Vernichtung der sechs Millionen Juden Freuds phalluszentrierte Traumdeutung außer Kraft gesetzt.

Der Beitrag von Marianne Hirsch und Leo Spitzer vergleicht ebenfalls zwei unterschiedliche künstlerische Positionen und diskutiert ihre Formen von Erinnerung an traumatische Geschichte: die des französischen Künstlers Christian Boltanski und die des argentinischen Künstlers Marcelo Brodsky. Beide Künstler verwenden Schulfotos, erinnern damit aber an unterschiedliche Geschichten und Ereignisse. Während sich Boltanski als Angehöriger der sogenannten zweiten Generation mit der Erinnerung an den Holocaust auseinandersetzt, bearbeitet Brodsky als Zeitgenosse die Erinnerung an Opfer der argentinischen Militärdiktatur der Junta-Zeit. Die Autor_innen diskutieren, welche Bedeutungen, aber auch welche Effekte entstehen, wenn die beiden Künstler in ihren je spezifischen Weisen Klassenfotos als Erinnerungsmedium für unterschiedliche Geschichte(n) verwenden. Hirsch und Spitzer verstehen Schulfotos als „Archive komplexer und widersprüchlicher Gefühle“, sie können Gefühle der Zugehörigkeit, aber auch des Widerwillens gegen die Unterordnung in die Gruppe ausdrücken. Anhand der Arbeiten der beiden Künstler gehen sie der Frage nach, ob die künstlerischen Verwendungen von Klassenfotos gewaltvolle Strategien des Ausschlusses und der Auslöschung auf einer visuellen Ebene wiederholen oder ob sie vielmehr dazu beitragen, brutale Machtstrukturen und ihre Auswirkungen offenzulegen und zur Anklage zu bringen. Im Vergleich der Arbeiten von Boltanski und Brodsky wird außerdem deutlich, dass der lateinamerikanische Künstler Brodsky zwar bewusst Zeichen der europäischen Erinnerungskultur zitiert, sich gleichzeitig aber auch lokale Praktiken des Gedenkens und des Protests aneignet.

Der Text von Nicole Mehring fällt in dieser Sektion insofern aus der Reihe, als dass er nicht Formen der Erinnerung an traumatische Geschichte thematisiert, sondern die Ausführungen von Hirsch und Spitzer zum Anlass nimmt, um über die gegenwärtige Praxis der Schulfotografie nachzudenken. Mehring, die selbst als Lehrerin an einer Schule tätig ist, beschreibt drei aktuelle Klassenfotografien. Diese Fotografien irritieren insofern, als dass sie einerseits auf tradierte und bekannte Darstellungsparameter zurückgreifen, andererseits in ihnen aber auch Verschiebungen und

Brüche zu erkennen sind. Mehrings Text formuliert Fragen an diese Fotografien, die Anstoßpunkte bilden, um über veränderte fotografische Praktiken, Formen von Zugehörigkeit und Subjekttechnologien weiter nachzudenken.

Bilder, Kunstwissenschaft und feministische Lektüren

Feministische Forschungspositionen sind – wie auch die zuvor genannten Textbeiträge zeigen – in einer differenzierten und kritischen Auseinandersetzung mit Bildern unumgänglich. Dennoch wird ihre Bedeutung und ihr Verdienst von der sogenannten neuen Bildwissenschaft zumeist ignoriert, die Themen und Methoden der feministischen Forschung neu zu erfinden vorgibt.¹³ Tatsächlich widerspricht die feministische Kunstwissenschaft aber bereits seit den 1970er Jahren der klassischen Kunstgeschichte als Meistergeschichte und macht diese auf ihre Auslassungen und Aporien aufmerksam. Die feministischen Studien zeigen, dass und auf welche Weise geschlechterduale Verhältnisse im Kontext visueller Produktion und Rezeption reguliert und naturalisiert werden und bestehende Machtstrukturen und Hierarchien authentisieren und verfestigen – nicht nur, aber auch im Bereich der Bildenden Kunst und Kunstwissenschaft.

Die feministischen Untersuchungen wirken mit ihrer Bildkritik aber nicht nur dekonstruktivistisch, sondern sie führen zugleich auch praktisch vor, dass neben dem dominanten Dualismus männlicher Blick- und Handlungsmacht und weiblicher Bildhaftigkeit immer auch andere, widerständige Subjektpositionen möglich sind.¹⁴ Eine kritische, feministische Analyseperspektive legt nicht nur die vorgesehenen Blick- und Bildpositionen offen und macht die damit verbundenen Geschlechterordnungen

13 Vgl. auch Gabriele Werner: »Einleitung. Wo stehen wir? Die feministische Kunstgeschichte hat seit ihren Anfängen Theorien des Bildlichen geschrieben und wohlweislich nie eine Bildtheorie«, in: FrauenKunstWissenschaft – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 48 (Kanones), Dezember 2009, S. 5–13 sowie Sigrid Schade: »Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘«, in: Zeitschrift des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft – zum 100jährigen Bestehen, Zürich 2001, S. 1–11.

14 Teresa de Lauretis: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Hampshire/Bloomington: McMillan/Indiana University Press 1984, S. 15ff.

sichtbar, sondern sie entwirft in diesem Tun auch selbst eine (prekäre) Handlungsposition; ein kritisches „Wi(e)derlesen und Umschreiben“¹⁵, verstanden als Arbeit „mit, aber gleichzeitig auch gegen die Erzählstruktur“.¹⁶ Dass diese politisch-kritischen Lektürepositionen dabei auch selbst nicht frei von Auslassungen, dominanten Zuschreibungen und hegemonialen Ansprüchen sind, wurde vielfach aufgezeigt. Feministische Bildkritik ist in diesem Sinn ein „situierteres Wissen“¹⁷, das sich im Umgang mit seinem Gegenstand auch auf die eigenen Auslassungen und Ausschlussmechanismen befragen (lassen) muss.

Eine Analyseposition, die ihr geschlechterkritisches und zugleich produktiv gestaltendes Potenzial als deutlich subjektiven Vorgang inszeniert, entwirft Griselda Pollock mit ihrem Projekt des *virtual feminist museum (vfm)*.¹⁸ Methodisch greift Pollock dazu auf Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Sigmund Freuds Psychoanalyse zurück, die sie für eine kritisch-experimentelle Neu- bzw. Umschreibung kanonisierter, patriarchaler Bedeutungen nutzt. Im vorliegenden Sammelband ist der Anlass für dieses Vorgehen ein Schockerlebnis, das Pollock beim Anblick von Berninis Skulptur *Daphne und Apollo* (1622–1625) überrascht: der Anblick des in Stein gemeißelten Mundes der Daphne, der einen ersticken Hilferuf kurz vor der drohenden Vergewaltigung andeutet. Pollocks Begegnung mit diesem (ihrem) *punctum* der Skulptur, das auch ihren Atem stocken lässt, ist der Ausgangspunkt für eine weit in das kunsthistorische Bildreservoir ausgreifende

15 Teresa de Lauretis: »Strategien des Verkettens. Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer«, in: Yvonne Rainer (Hg.), *Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde*. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 41–63, hier: S. 43.

16 Ebd.

17 Donna Haraway: »Situierteres Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive« [1986], in: Elvira Scheich (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 217–248.

18 In ihrem Buch „Encounters in the Virtual Feminist Museum“ (2007) beschreibt Pollock dieses Unternehmen folgendermaßen: „The VFM [...] is about argued responses, grounded speculations, exploratory relations that tell us new things about femininity, modernity and representation. [...] It counters the narratives of heroic, nationalist and formalist art history to discover other meanings by daring to plot networks and transformative interactions between images differently assembled in conversations framed by feminist analysis and theory.“ Griselda Pollock: *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, London/New York: Routledge 2007, S. 11.

Bewegung, in der sich zwei Dinge überlagern: die feministische Kritik an der heroischen Repräsentation einer Vergewaltigungsszene, welche die sexuelle Bedrängnis der weiblichen Protagonistin visuell genießbar macht, und die affektiv positionierte Identifikation der Kunsthistorikerin mit der weiblichen Figur. Aus Pollocks feministisch situierter Lektüreperspektive geht die repräsentierte Frau nicht gänzlich im vorgesehenen Opferbild auf, sondern verweist auch auf widerständige, feministische Äußerungsformen der Darstellung.

Wenn Pollock das Moment des Affektiven praktisch in ihrer Lektüre nutzt und gegen dominante Bedeutungskonventionen und Vorstellungen künstlerischer Intentionalität wendet, verweist Sigrid Schade in ihrem Beitrag auf die Problematik, dass innerhalb der klassisch-künstlerorientierten Kunstgeschichtsschreibung der aktuelle *Hype* um Affekte dazu genutzt wird, um ein emphatisch-entpolitisiertes Rekonstruieren der scheinbar unverfälschten Gefühle des Künstlers wiederzubeleben. Schade kritisiert, dass ein solches Vorgehen die diskursive Kontingenz von Produktion und Rezeption genauso ignoriert wie die kulturelle und politische Durchdringung von Affekten, für deren Sichtbarmachung die poststrukturalistische Kunsthistorik seit Langem eintritt. Diese Erkenntnisse suspendierend wird stattdessen die methodologische Referenz Aby Warburg in einem unmittelbar emotionalisierenden Sinn uminterpretiert. Dieser verkürzten Warburg-Rezeption hält Schade die historisch-kritische Dimension des ikonologischen Ansatzes entgegen, die auch die feministische Kunsthistorik vielfach genutzt hat und weiter nutzen kann.

Bilder und Handlungs/Un/Möglichkeiten

Der Abschnitt *Bilder und Handlungs/Un/Möglichkeiten* versammelt Beiträge, die Beziehungen zwischen einer kritischen feministischen Kunsthistorik und ihren Feldern außerhalb der Akademie verhandeln bzw. die Verknüpfung dieser Felder produktiv zu machen suchen. Die Beiträge setzen sich auf methodisch-theoretisch sehr unterschiedliche Weise mit politischen Fragestellungen der Bild-Betrachter_innen-Beziehung (Brandes), der gegenwärtigen Transformationen des Kunstmärktes (Fürstenberg/John) und des kritischen *Durchqueerens* künstlerischer und wissenschaftlicher Felder (Paul) auseinander. Dabei eint sie eine Perspektive, die unter aktuell sich wandelnden Macht- und Herr-

schaftsverhältnissen nach Formen einer Wissenschaft als kritische Praxis sucht. Dieser Ansatz knüpft sowohl an die intellektuelle Kritik feministischer Kunstwissenschaft an wie auch an Traditionen politisch-kritischer (akademischer) Bewegungen und transformiert diese zugleich. Wenn Sabine Hark angesichts eines akademisch gewordenen Feminismus auf die Notwendigkeit verweist, dass kritisches feministische Wissen neben der *intellektuellen* Kritik noch ein zweites Standbein – die *soziale* bzw. *institutionelle* Kritik – benötigt,¹⁹ scheinen die Beiträge Aspekte einer solchen Kritik zu formulieren und/oder noch ein drittes Standbein (bzw. vielleicht auch eine *invisible hand?*) ins Spiel zu bringen, die sich mit dem Begriff der kulturellen Kritik fassen ließe. Die folgenden Beiträge bieten einen Einblick in unterschiedliche Forschungsgebiete und Fragestellungen, die sich diesen Verschiebungen und Handlungs/Un/Möglichkeiten annehmen, die es in Zukunft weiter zu bearbeiten gilt.

Ausgehend von visueller Repräsentation als ein von hierarchischen Machtstrukturen durchzogenes Feld des Zu-Sehen-Gebens, analysiert Kerstin Brandes eine Foto-Text-Reihe der afroamerikanischen Künstlerin Carrie Mae Weems als Beispiel dafür, wie alterierte Subjekte sichtbar werden und ein Bild bekommen können, ohne zugleich in einem Status-als-Bild – als Projektionsfläche für einen hegemonialen Blick – neu fixiert zu werden. Dies geschieht durch Weems' Reflexion fotografischer Medialität, die Thematisierung des (Bild-)Rahmens und eine bestimmte Lenkung der Betrachter_innen auf eine Weise, die Brandes Strategien des Ent/Fixierens nennt. Gemeint ist die Inszenierung einer spezifischen Beweglichkeit des Bild-Status dadurch, dass „auf und zwischen verschiedenen Ebenen der Bedeutungsproduktion zwischen Bild und Blick fortwährend gleichzeitig Verknüpfungen und Ablösungen stattfinden“.

Der Beitrag von Stephan Fürstenberg und Jennifer John setzt sich mit derzeitigen Debatten im Feld der Kunst auseinander. Der Kunstvermittlung als kulturell-ästhetischer Bildungsarbeit kommt aktuell eine neue Aufmerksamkeit zu. Die Arbeit von sogenannten museumspädagogischen Diensten war ein bislang in der (Kunst-)Öffentlichkeit wenig beachtetes Arbeitsfeld, das aufgrund der Arbeitsbedingungen, der geforderten Fähigkeiten sowie deren Abwertung und Marginalisierung als *feminisiert* beschrieben werden kann. Im Diskurs einer Gesellschaft, die über spezifi-

19 Sabine Hark: »Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute«, in: *Feministische Studien* 1 (2009), S. 23.

sche Formen der Ausbildung und des Wissens Subjekten Anerkennung verspricht, eröffnen sich für diesen Bereich nun jedoch neue Möglichkeiten, an die das Versprechen auf mehr Teilhabe an kulturellem und finanziellem Kapital gekoppelt ist. Der zunehmenden Sichtbarkeit von Kunstvermittlung trägt die wissenschaftliche Forschung bislang jedoch kaum Rechnung. Weder findet eine systematische Archivierung, noch eine wissenschaftliche Analyse und Reflexion der hier geleisteten Bildungsarbeit statt. Fürstenberg und John nehmen sich dieses Forschungsdesiderats an und befragen den sich gegenwärtig abzeichnenden strukturellen Wandel des Kunstmfeldes auf seine ermöglichen und verunmöglichen Bedingungen und transformativen Potenziale.

Die in der zunehmenden Bedeutung der Kunstvermittlung anklingende Relevanz künstlerischer Produktionen für die Produktion von Subjektpositionen und Wissensvorräten nimmt der Beitrag von Barbara Paul zum Ausgangspunkt, um nach den Handlungsmöglichkeiten und -unmöglichkeiten einer queeren Kunsthistorik zu fragen. Vom Beispiel des Spielfilms *XXY* ausgehend, der die Geschichte des_intersexuellen Alex erzählt, ortet Paul in visueller Kultur spezifische Potenziale, um die Definitionsmacht von Biologie und Medizin in Frage zu stellen und die normalisierenden Verknüpfungen von *sex*, *gender* und Begehrungen zu kritisieren. Aus diesem Potenzial visueller Arbeiten resultiert für die (Kunst-)Wissenschaft eine politische Notwendigkeit der Einmischung. Indem Paul Kunst und Theorie, Wissenschaft und Praxis als ineinander verwobene Aussageformationen betrachtet, entwickelt sie eine Strategie des Durchquerens von Kunst- und Theorieproduktionen, die auch als ein *Durchqueeren* bezeichnet werden kann. Entscheidend ist es dabei, sowohl Kunst- und Theorieproduktionen im Gebrauch queerer Ermöglichungen zu modellieren. Eine solche Kunstfertigkeit des *Durchqueeren* verspricht nicht nur, Möglichkeiten einer allzu schnellen Aneignung eigener kritischer Arbeit durch hegemoniale Diskurse entgegenzutreten, sondern auch die eigene wissenschaftliche Praxis als Form des Regierens und Sich-selbst-Regierens zu reflektieren. Ist ein solches Reflektieren in die feministische Diskursgeschichte eingeschrieben, so regt der Text von Barbara Paul dazu an, hier weitergehend über konkrete Möglichkeiten dissidenter

Partizipation in und mit Kunst nachzudenken, sie auszuprobieren und damit zu experimentieren.²⁰

In diesem Sinne hoffen wir, dass die Lektüre dieses Bandes Leser_innen findet, die sich mit Spaß und Schweiß zu neuen Modellierungen dissidenter Partizipationen verleiten lassen.

Angelika Bartl, Kerstin Brandes, Josch Hoenes, Patricia Mühr und Kea Wienand im Februar 2011

20 Sabine Hark hat unter dem Titel der Dissidenten Partizipation die Diskursgeschichte des wissenschaftlich gewordenen Feminismus verfasst, die die wichtigen Fragen nach den Bedingungen der Möglichkeit kritischer Wissensproduktion analysiert: Sabine Hark: Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.