Sichtbarkeit - der Kampf um die eigene Repräsentation

Maria Sagmeister

Einleitung[1]

Im Folgenden geht es um die Frage ob und wie marginalisierte Gruppen eine selbstbestimmte Form von Sichtbarkeit erlangen können und inwiefern diese ihnen zu mehr Handlungsfähigkeit verhelfen kann. Um nach dem Emanzipationspotential einer selbstbestimmten Sichtbarkeit fragen zu können, muss zunächst auf die Beteiligung von Visualität an der Herstellung gesellschaftlichen Wissens eingegangen werden, wobei der Fokus auf dem Kunstdiskurs liegt. Unterschiedliche Formen von Sichtbarkeit vermitteln unterschiedliche Wirkungen, nicht jede Form von Sichtbarwerdung ist ermächtigend. Anhand des Beispiels des fotografischen Porträts wird gezeigt, wie manche Bildformen eine hohe Reichweite und einfache Lesbarkeit beanspruchen und insofern zu einer Art hegemonialer Bildform werden, derer sich zu bedienen es Künstler_innen und Aktivist_innen erleichtert Sichtbarkeit zu vermitteln. Gleichzeitig beinhalten solche Bildformen unterschiedlichste Implikationen, wirkt das Porträt als bürgerliches Repräsentationsmedium etwa nobilitierend, so haftet ihm auch eine ganze Palette von Normen an. Der Frage nach der Möglichkeit der Aneignung solcher Bildformen und ihrer Verwendung zur Herstellung schöner und starker Bilder marginalisierter Gruppen zur Identifikation nach innen ebenso wie zur Repräsentation nach außen, stellt den größten Teil des Beitrags da. Neben Fragen der ästhetischen Form bestimmen auch das Entstehungs- und Rezeptionsumfeld einer Werks seine Wirkung. Emanzipation muss von der jeweiligen Gruppe, Bewegung, dem jeweiligen Individuum ausgehen, daher spielen auch die Position der Künstler_in und die Beteiligung der Porträtierten eine wichtige Rolle, ebenso wie die Zirkulation bzw der Ausstellungskontext der Bilder von Bedeutung sind.

Warum lohnt es sich überhaupt für die eigene Sichtbarkeit zu kämpfen?

Visualität spielt eine wesentliche Rolle in der Etablierung unserer Wirklichkeiten. Obgleich der Begriff Diskurs vor allem in der Sprachwissenschaft gebräuchlich ist und oft eng in Zusammenhang mit Text verstanden wird, sind auch visuelle Kulturen als Möglichkeit der Wissensproduktion und Kommunikation zu begreifen. Gerade die Frage nach der Verzahnung visueller Diskurse mit rechtlichen und politischen Diskursen hat in der jüngeren Vergangenheit zahlreiche Autor_innen aus

1 Dieser Beitrag basiert auf meiner Diplomarbeit Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel, Wien, 2012.

der Kunstgeschichte, Visual Culture und ähnlichen Fachrichtungen interessiert.[2] Das Feld des Sagbaren, die Abgrenzung dessen was innerhalb einer Gesellschaft überhaupt denkbar ist, muss gleichzeitig als Feld des Sichtbaren verstanden, beziehungsweise um dieses ergänzt werden. Die Frage danach, wer zu welchem Zeitpunkt was sagen kann, muss um die Frage erweitert werden, wer sich von was zu welchem Zeitpunkt (k)ein Bild machen kann.[3] Zwischen Sichtbarem und Sagbaren besteht ein sich bedingendes und interagierendes Verhältnis[4], innerhalb dessen sich „sprachliche und visuelle Bilder [...] gemeinsam an der Konstruktion und Wahrnehmung von Subjekten und Gesellschaft [beteiligen].“[5] Visualität ist an der Herstellung von Wirklichkeit und Wissen beteiligt und dabei wie jede Form von Äußerung, zugleich Produkt und produktiver Teil gesellschaftlicher Prozesse. Bildern kann demnach, ebenso wenig wie Worten, der naturhafte Abbildungswert zugesprochen werden, mit dem gerade die Fotografie oft behaftet ist und unter dessen Eindruck das Bild mit dem Abgebildeten gleich gesetzt wird. Speziell Fotografien wird ein hoher Wahrheitsgehalt zugesprochen, was zu sehen ist wird als real verstanden, ein Bild als Beweis einer Existenz oder einer Tatsache. Fotografien wird insofern eine zeugnishafte Funktion zugesprochen, als dass angenommen wird, dass was auf einem Foto zu sehen ist, auch tatsächlich existiert (hat). Dieser Umstand weist Bildern einerseits eine spezielle Stellung und Funktion in verschiedenen Diskursen zu, es wird sich ihrer bedient um Argumente zu stützen. Ein Erklärungsversuch könnte lauten, dass Bildern zu einem gewissen Grad eine Form von Materialität zukommt, die dem Text fehlt. Mit der Fotografie oder dem Bild als Gegenstand, der in Händen gehalten und immer wieder betrachtet werden kann, wird die im Bild enthaltene Idee materiell. Gerade Fotografien werden seit der Entstehung des Visitkartenformats Mitte des 19. Jahrhunderts auch als Gegenstände verstanden, die als Geschenk weitergegeben, in der Geldtasche bei sich getragen und in einem Album immer wieder betrachtet werden können. Insofern werden Bilder zu Gegenständen des täglichen Gebrauchs und die Idee hinter dem Bild, die dargestellte Identität zu einem gewissen Grad angreifbar gemacht. Butler denkt Materialität, „als die produktivste Wirkung von Macht überhaupt“[6], wenn Bilder also als Form der Materialisierung gedacht werden, kommt ihnen eine spezielle Machtwirkung zu. Visualität spielt eine wichtige Rolle in der Ausverhandlung und Etablierung von Räumen des Denkbaren, was ein Grund dafür ist, dass gesellschaftliche Gruppen um Sichtbarkeit bemüht sind. Denn erst wer innerhalb einer Gesellschaft sichtbar wird, kann sich auch an den dort stattfindenden Diskursen beteiligen.

In politischen Auseinandersetzungen spielen Bildpolitiken daher eine wichtige Rolle, verschiedene

2 Vgl Paul/Schaffer 2009, Engel 2009, Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, Sternfeld/Ziaja 2010.
3 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.8.
4 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.8.
5 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.14.
6 Butler 1997, S.22.

Gruppen kämpfen um die eigene Repräsentation.[7] Es wäre allerdings ein Fehler zu glauben, dass jede Form von Sichtbarkeit mit dem Erreichen politischer Relevanz verbunden ist. Sichtbarwerden heißt zugleich aus einer bisweiligen Unsichtbarkeit herauszutreten und dadurch den Zugriff staatlicher und zivilgesellschaftlicher Kontrolle auf die sichtbar gewordene Gruppe zu erleichtern. Die mit Unsichtbarkeit verknüpfte Macht und deren Wichtigkeit für bestimmte Lebensweisen wird durch die absolute Bejahung von Sichtbarkeit untergraben.[8] Unsichtbarkeit kann Bewegunsspielräume bedeuten, beispielsweise für als pervers kategorisierte sexuelle Lebensweisen oder für durch das Recht Illegalisierte. Sie kann Voraussetzung für politische Strategien sein. Sichtbarkeit auf der anderen Seite kann auch Gewalt bedeuten, manche Positionen finden sich in einer Situation extremer Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit, was Araba Johnston-Arthur etwa für die *black community* in Österreich analysiert, die zwar als Individuen im Alltag stark sichtbar werden, gleichzeitig aber im öffentlichen Diskurs unsichtbar sind.[9.] Sie beschreibt, dass in diesem Fall die Unsichtbarkeit von Schwarzen in Österreich, was zum Beispiels die Geschichtsschreibung angeht, der extremen Sichtbarkeit als Resultat von Rassismus, etwa in Form von Kriminalisierung und Exotisierung, konträr gegenübersteht.[10] Gleichzeitig kann Unsichtbarkeit auch ein Zeichen von Majorisiertheit darstellen, etwa hinsichtlich rassifizierter Kategorien gilt Weiß-Sein, abhängig vom geopolitischen Standpunkt, so stark als Norm, dass es unmarkiert bleibt.[11] Dass Sichtbarkeit nicht mit dem Erlangen von Macht gleichzusetzen ist, beweist etwa das Ungleichgewicht zwischen der Präsenz von jungen Frauen im visuellen gegenüber dem politischen Feld.[12] Auf der Mehrzahl der Werbeplakate im öffentlichen Raum sind weibliche Körper zu sehen, gleichzeitig sind Frauen zB im Nationalrat noch immer stark unterrepräsentiert. Bestimmend für eine herrschende Position in einer Gesellschaft ist nicht nur, ob diese Position sich Sichtbarkeit verschaffen kann, sondern ob sie die Form, die Ausgestaltung, dieser Sichtbarkeit selbst bestimmt und für andere insofern geltend machen kann, als dass diese Form allgemein erkennbar wird.[13] Gerade im Verfügen über die verschiedenen Formen von Sichtbarkeit liegt das Erlangen von Hegemonie[14]. Bilder sind in aktuellen westlichen Gesellschaften so präsent, dass sie ein wichtiges Feld der Auseinandersetzung um den gesellschaftlichen Konsens darstellen. Ihnen kommt eine starke Glaubwürdigkeit zu und im Fall massenmedialer Bilder, bzw. durch das Internet, auch eine enorme Reichweite. Dabei geht es nicht nur um das Bespielen des visuellen Feldes mit Inhalten,

7 Schaffer 2008, S.145.
8 Schaffer 2008, S.52.
9 Johnston-Arthur 2001.
10 Johnston-Arthur 2001.
11 Vgl Wachendorfer 2006.
12 Schaffer 2008, S.15.
13 Schaffer 2008, S.21.
14 Schaffer 2008, S.111.

sondern vielmehr um das Verfügen über Formen von Visualität als solcher. Welche Bilder überhaupt erkennbar werden, welche Formen von Sichtbarkeit anerkennend oder wertschätzend wirken, welche hingegen typisierend und abwertend. Gerade Fragen der Ästhetik spielen bei der Wahrnehmung verschiedener Formen von Sichtbarkeit eine große Rolle. Vorstellungen von schön und hässlich hängen mit dem moralischen Empfinden zusammen, die Idee des Guten ist dabei stark mit der Idee des Schönen verwoben, das Böse mit Hässlichkeit. Dabei stehen diese Komponenten in einem sich gegenseitig konstituierenden Verhältnis, Bilder des moralisch verwerflichen, des außerhalb der Norm stehenden, wirken auf den_die Betrachter_in hässlich. Gleichzeitig werden etwa in der Karikatur Positionen als hässlich, das heißt abweichend von normativen Vorstellungen von Schönheit, dargestellt und so diffamiert und als das Andere und Schlechte markiert.[15] Ästhetische Fragen sind daher wichtig für eine ganzheitliche Betrachtung der Bildwelt und infolge auch für das Verständnis der politischen Brisanz von Sichtbarkeit, es genügt nicht das bloße Motiv zu befragen, es bedarf einer Analyse der Form der Darstellung.[16] Hegemonie entsteht durch die Verfügung über Formen des Aussagens, die herrschende Gruppe etabliert ein bestimmtes Repertoire von Formen, dessen Bedienung Voraussetzung für die Teilhabe an gesellschaftlichen Diskursen ist.[17] Was bedeutet, dass auch gegenhegemoniale Projekte, etwa politische Bewegungen, sich auf ein hegemoniales Formenrepertoire stützen müssen, um überhaupt sichtbar werden zu können.[18] Dabei haften den Formen, die allgemein verständlich sind, auch zahlreiche Implikationen an, die mitunter eine Selbstrepräsentation abseits des hegemonialen Verständnisses verunmöglichen.

Diese Ambivalenz habe ich in meiner Diplomarbeit hinsichtlich des fotografischen Porträts näher bearbeitet. Verschiedene Künstler_innen machen marginalisierte Gruppen zu den Protagonist_innen ihrer Werke, großteils mit dem erklärten Ziel diesen Gruppen zu mehr Anerkennung und Mitsprache zu verhelfen. In meiner Diplomarbeit habe ich Porträtaufnahmen von Fotografinnen aus queer-feministischen Kontexten hinsichtlich der Möglichkeit des Erlangens einer emanzipatorischen Sichtbarkeit bearbeitet. Hier möchte ich speziell auf Strategien der Aneignung hegemonialer Bildformen, konkret des fotografischen Porträts eingehen und der Frage nachgehen welche Potentiale und welche Gefahren die Arbeit mit diesem Format in sich birgt.

Was ist eine hegemoniale Bildform?

Das Porträt ist eng mit der Darstellung von Status und der gesellschaftlichen Zugehörigkeit verknüpft. Der nobilitierende Charakter fotografischer Porträts hängt mit deren

15 Vgl Rentmeister 1974.
16 Schaffer 2008, S.14.
17 Schaffer 2008, S.111.
18 Schaffer 2008, S.161.

Entstehungsgeschichte im Kontext der Emanzipationsbewegung des Bürger_innentums im Verlauf des 19. Jahrhunderts zusammen. Was zum einen den ermächtigenden Charakter des Porträts ausmacht, zum anderen aber auch bedeutet, dass die mit dieser Lebensform verbundenen Normen diesem Format anhaften. Bereits die herrschaftliche Porträtmalerei verfolgte bestimmte Interessen. Sie diente nicht nur der Abbildung einer individuellen Persönlichkeit, sondern der Repräsentation ihrer Herrschaft. Das fotografische Porträt ist allein durch seinen Entstehungszeitraum mit bürgerlichen Bewegungen verknüpft. Als diese Partizipation an der politischen Macht forderte, forderte sie zugleich auch ihren Teil an öffentlicher Sichtbarkeit ein, etwa entstand in diesem Zeitraum der Großteil der Denkmäler bürgerlicher Persönlichkeiten entlang der Wiener Ringstraße. In diesem Unterfangen wurde die Fotografie schnell zu einem wichtigen Medium, wobei sie sowohl nach innen wie auch nach außen hin repräsentative und damit bewusst inszenierte Wirkungen erzeugt. Die Individualität der einzelnen Personen stand für die Atelierfotograf_innen des 19. Jahrhunderts nicht im Vordergrund, es etablierte sich gleichbleibende Formen der Repräsentation, denen zu entsprechen Aufgabe dieser frühen Porträtfotografien war.[19] Die Fotografien wie auch bereits der Gang ins Fotoatelier erfüllten „zeremonielle, identitätsstiftende und -affirmierende (Re-)Präsentationszwecke“[20]. Das Porträt macht die Zuordenbarkeit bestimmter Personen zu sozialen Gruppen möglich und produziert und festigt somit diese Gruppen.[21] Dennoch haftet dem fotografischen Porträt die Idee der Authentizität an. Es tritt häufig als Garant für die Identität einer Person auf, etwa als Ausweisbild.[22] Es wird als etablierte Bildform von den Betrachter_innen erkannt und erfüllt teilweise offiziell, etwa als Ausweisbild, teilweise verschleiert, etwa als Mittel der Typisierung, verschiedene Funktionen. Insofern kann das Porträt, als von der Gesellschaft lesbares Bild, als hegemoniale Bildform verstanden werden.

Neben der besprochenen Historie von Porträtaufnahmen als repräsentative Herrschaftsbildnisse, hat die Fotografie, speziell das fotografische Porträt seit seiner Entstehung auch repressive Funktionen erfüllt. Sichtbarkeit trägt dazu bei neues Wissen zu generieren, was einerseits ermächtigend wirken kann, andererseits auch repressiv. Etwa kommt dem Porträt als Mittel der Identifikation eine stabilisierende Funktion zu, durch das Fotografieren wird eine Person einer bestimmten Identität zugeteilt, die mittels des Bildes immer wieder bestätigt und kontrolliert werden kann. Seit ihrer Entstehungszeit spielte die Fotografie in verschiedenen Projekten eine wichtige Rolle, die sich der Erfassung von Körpern widmeten. Sie diente dazu einerseits das Typische, andererseits aber auch die Abweichung davon, das (sozial) Pathologische, abzustecken und zu definieren.[23] In „Der Körper

19 Wippl 2011, S.6.
20 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.15.
21 Vavra 1993, S.298.
22 Clarke 1992, S.1.
23 Sekula 2003, S.273.

und das Archiv“ geht Allan Sekula auf die Rolle der Fotografie als Teil solcher Typisierungsvorhaben ein, wobei er vor allem ihre Funktion in der Kriminologie des 19. Jahrhunderts erarbeitet. Innerhalb dieser bildeten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Strömungen heraus, die teilweise an der Erfassung und Bekämpfung „typischer Verbrecher_innen“ arbeiteten. Etwa einer der Begründer der Eugenik, Francis Galton, entwickelte 1877 ein Verfahren zur Herstellung so genannter Kompositbildern, mithilfe derer Typen von Verbrecher_innen abgebildet und erkannt werden sollten.[24] Durch den Einsatz solcher Fotografien sollten typische Merkmale von beispielsweise Dieben oder Diebinnen ausgemacht und festgehalten werden. Zu diesem Zweck wurden Porträtaufnahmen mehrerer Verhafteter auf derselben Platte aufgenommen und so zu einem prototypischen Porträt verschmolzen. Diese Bilder sollten die Kriminologie, aber auch die tägliche Polizeipraxis unterstützen. Zwischen 1890 und 1910 entstanden zahllose Fotoarchive, großteils in den ebenfalls zu dieser Zeit entstehenden beziehungsweise neu rationalisierten Bibliotheken. Die enzyklopädische Autorität des Archivs untermauerte in diesem Prozess wiederum den Wahrheitsanspruch der Fotografie.[25] Diese Entwicklungen im Auge behaltend kann Fotografie als eine der neuen regulatorischen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts verstanden werden, deren Herausbildung sich Michel Foucault widmete und die in der Etablierung bestimmter sozialer Kategorien, etwa der *Verbrecher_in*, der *Homosexuellen* oder *Geisteskranken* eine wichtige Rolle spielten.[26] Die Erstellung physiognomischer Codes zur Interpretation von Körperbildern wie auch die Nutzung der Fotografie in diesem Zusammenhang dienten der Ordnung und Kategorisierung von Körperbildern.[27] Wird Fotografie als Vehikel in diesem Prozess betrachtet wird ersichtlich, dass Sichtbarkeit auch mit der Positionierung einer bestimmten Gruppe in devianten Bereichen der Gesellschaft verbunden sein kann. Nicht jede Sichtbarwerdung ist mit dem Erlangen von Macht verbunden, vielmehr liegt in bestimmten Formen von Sichtbarkeit die Gefahr der Einordnung in bestehende bzw. durch ihre ständige Wiederholung entstehende Kategorien. Dabei ist gerade im Porträt nicht nur die Geschichte eines sich selbstrepräsentierenden Bürger_innentums, sondern auch die Tradition der Typisierung von devianten Positionen miteingeschrieben.

Wie kann eine Aneignung solcher Bildformen gelingen?

Durch die Bedienung des Porträts als allgemein verständlichen visuellen Vokabular kann Sichtbarkeit erlangt oder erzeugt werden. Es geht bei der Schaffung von Porträts von

24 Sekula 2003, S.311.
25 Sekula 2003, S.327.
26 Sekula 2003, S.274.
27 Sekula 2003, S.285.

marginalisierten Subjektpositionen zunächst schlicht darum ihnen wertschätzende Anerkennung zukommen zu lassen. Indem sie sich auf Tradition des fotografischen Porträts als Repräsentationsmedium stützen zwingen solche Aufnahmen die Betrachterin zu einem wertschätzenden statt einem voyeuristischen Blick.[28] Wobei nicht vernachlässigt werden darf, dass auf Grundlage eben dieses Formensystems Normalität und Abnormalität (re-)produziert werden und die Bedienung dieser Bildsprache das Einfügen in hegemoniale Strukturen beinhalten kann.[29]

Vor diesem Hintergrund ist es wichtig sich zu fragen, ob und wie es gelingen kann durch die Arbeit mit einer so stark etablierten Bildform eine emanzipatorische Form von Sichtbarkeit zu vermitteln. Künstler_innen wie Catherine Opie oder Zanele Muholi versuchen sich der Bildsprache des Porträts zu bedienen um Identitäten die entlang der Normen von Sexualität und Geschlecht marginalisiert werden zu schönen und starken Bildern zu verhelfen. Dies gelingt zum einen durch die Verankerung der Künstlerin in der jeweiligen Szene und zum anderen durch den Dialog zwischen der Fotografin und den Dargestellten. Dabei spielen neben den Bedingungen der Entstehung der Bilder auch die ästhetischen Mittel eine wichtige Rolle, durch sie wird die Position der Fotografin offenlegen und die Inszeniertheit der Fotografie nicht verschleiern.

Die Anlehnung an die klassische Porträtfotografie macht Fotografien leicht lesbar. Die Betrachterin fühlt sich an altbekannte Bilder erinnert. Etwa durch die Wahl eines monochromen Hintergrunds wird an Porträts aus der Renaissancemalerei erinnert, auch die Haltung der Person ist häufig dieser Tradition entnommen und erzielt bewusst den Effekt der Nobilitierung.[30] Die Porträtierten nehmen Posen ein, die nicht aus zufälligen Bewegungen entstehen, sondern bewusst eingenommen werden, zudem richtet sich der Blick meist direkt in die Kamera. Künstler_innen „beanspruch[en] und pervertier[en]“[31] das klassische Porträtformat, indem sie es nutzen um Positionen sichtbar zu machen, die häufig aus der öffentlichen Repräsentation ausgeschlossen sind. Die starke Inszenierung und Ästhetisierung verhindern einen rein voyeuristischen Blick, indem sie die Betrachter_in ermutigen die Objekte der Arbeiten als schön zu empfinden. Solche Arbeiten machen sich nicht über Kategorisierungsvorhaben lustig, vielmehr nutzen sie diese Möglichkeit eine neue selbstbestimmte Kategorie zu eröffnen. In Bezug auf queer-feministische Projekte klingt der Begriff Kategorie verfehlt, zielt diese Strategie doch auf größtmögliche Offenheit und Pluralität, das heißt eine Kategorie, die über möglichst bewegliche Grenzen verfügt.

Im Bereich der Sprache ist es bereits mehrfach gelungen ursprünglich negativ konnotierte und fremdbestimmte Bezeichnungen für sich zu beanspruchen und umzudeuten. Als Beispiele können

28 Schaffer 2008, S.124-125.
29 Schaffer 2008, S.125-126.
30 Tortman 2008, S.53.
31 Schaffer, 2008, S.130.

etwa die Begriffe „schwul“ oder „queer“ angeführt werden. In *Self-Portrait/Pervert* 1994 (Abb.1) zeigt sich Opie selbst mit nacktem Oberkörper auf welchem das Wort *Pervert* eingeritzt ist, beide Arme sind auf der ganzen Länge mit Nadeln geschmückt, die tief in der Haut stecken. Den Hintergrund bildet ein Vorhang aus gold-schwarzem Stoff mit großzügigem floralem Muster. Ihr Gesicht ist gänzlich von einer schwarzen Ledermaske bedeckt, die Identität nur über den Schriftzug auf der Brust zuweisbar: pervers. Diese fremdzugeschriebene Bezeichnung, diese Kategorisierung als abnormal, wird in diesem Bild auf eine Weise angenommen, die es erlaubt sich diese Bezeichnung zu eigen zu machen. Zwar pervers, aber in ruhiger stolzer Haltung, aufrecht sitzend, die Arme ruhig im Schoß, die Hände greifen ineinander. Dazu der edle Stoff im Hintergrund, der an den Hintergrund eines Renaissancegemäldes erinnert. Und nicht zuletzt der Schriftzug selbst, der nicht nur sauber ausgeführt ist, sondern durch die geschwungene Serifenschrift und die großzügige Unterstreichung einer Schmuckleiste gleicht.[32] Es handelt sich hier nicht vordergründig um ein Selbstporträt, dadurch, dass das Gesicht nicht gezeigt wird, stellt sich Opie gleichzeitig als eine von vielen Identitäten da, die als pervers betitelt werden. Findet nun in diesem Bild ein visualisiertes Claimen des Begriffs Pervert statt? Den Ausführungen der Künstlerin zu dieser Fotografie folgend, war es ihr Ziel durch die Aufnahme dieser Fremdbezeichnung in ihre Selbstdarstellung und die Übersetzung dieses hässlichen Wortes in eine schöne Umgebung eine negative Fremdzuschreibung positiv neu zu besetzen und für sich zu „reclaimen“[33]

Kann Sichtbarkeit zu politische Handlungsfähigkeit beitragen?

Künstler_innen, die in der Gruppe oder Bewegung selbst verankert sind, um deren Sichtbarkeit sie sich bemühen, kann es gelingen den voyeuristischen Blick abzuschütteln, es geht nicht darum eine Szene oder Gruppe vollständig zu erfassen oder zu verstehen, erklären zu wollen, sondern schlicht darum ihre Existenz zu bezeugen und ihr Raum zu geben.[34] Durch die Künstlichkeit der Posen und Inszenierung wird offengelegt, dass die gezeigten Szenen für die Kamera gemacht sind, dennoch oder besser genau dadurch gelingt es die „Echtheit“ derselben zu vermitteln.

Ist die jeweilige Künstlerin nicht nur Kunstschaffende, sondern zugleich politische Aktivist_in bzw. Angehörige der jeweils im Zentrum ihrer Arbeit stehenden Gruppe, findet sich dieselbe teils innerhalb teils außerhalb dominanter Diskurse.[35] Ihre Position an der Schnittstelle zwischen dem Kunstbetrieb einerseits und beispielsweise der Queer Community andererseits versetzt sie in einen Zwischenraum zwischen zwei Diskursen oder Öffentlichkeiten und damit einen bisweilen wenig

32 Tortman 2008, S.73.
33 Tortman 2008, S.73.
34 Blessing 2008, S.17.
35 Schaffer 2008, S.118-120.

bespielten Raum, indem die Etablierung neuer Sichtbarkeiten möglich ist. Insofern tun sich mittels der starken Zusammenarbeit zwischen Künstlerin und Porträtierten Möglichkeiten zur Erarbeitung einer gemeinsamen Handlungsfähigkeit auf, die zugleich bereits in dem jeweiligen Projekt verwirklicht ist. Die eigene Verankerung in den jeweiligen politischen Zusammenhängen trägt insofern zur emanzipatorischen Wirkung der Werke bei, als dass sie bereits in ihrer Entstehung dialoghaft sind, das heißt diejenigen sprechen lässt, sichtbar werden lässt, um die es geht.

Um emanzipatorisch wirken zu können müssen die Bilder nicht nur ihrem Entstehungsprozess von Dialog durchzogen sein. Die Fotografien dürften nicht durch eine Eingliederung in den Kunstbetrieb aus dem politischen Diskurs austreten, die Zirkulation in der jeweiligen Szene-Öffentlichkeit ist einerseits wichtig um die Anerkennung durch die zu repräsentierende Gruppe zu überprüfen und anderseits um im politischen Feld zu wirken. Künstlerische Arbeiten, die sich als Teil einer politischen Auseinandersetzung verstehen wollen, werden nicht nur für eine bestimmte Öffentlichkeit geschaffen und auch nicht nur einer Öffentlichkeit zugänglich. Die Schaffung einer emanzipatorischen Form von Sichtbarkeit funktioniert dann, wenn die Protagonist_innen dieser Bilder, die darstellten Positionen oder Szenen, diese Bilder als Selbstrepräsentation annehmen.[36] Etwa war Zanele Muholi mit *Faces und Phases* auf der documenta 13 vertreten, gleichzeitig war *Thembi Nyoka, Johannesburg* (Abb. 2) aus derselben Serie auf dem Cover des *Chroma* Journals für queere Literaturkritik im Winter 2009 zu sehen. Eine Fotografie aus Verena Jaekels *Neue Familienporträts/New Family Portraits* (Abb. 3) zierte 2007 das Cover der Dezemberausgabe des Berliner LGBTIQ Magazins *Siegessäule*, im Jahr darauf präsentierte sie dieselbe Serie auf der Plattform 2008 des Fotomuseums Winterthur.[37]

Es existiert nicht nur ein öffentlicher Raum, minorisierte Positionen erschaffen ihre eigenen Öffentlichkeiten, sowohl im politischen als auch im künstlerischen Bereich gibt es unterschiedliche Szenen, die ihre eigenen Sichtbarkeiten erzeugen.[38] Das Verhältnis zwischen verschiedenen Feldern der Öffentlichkeit ist hierarchisch strukturiert, um im dominanten Diskurs Platz finden zu können, bedarf es einer Anpassung an denselben. Es muss gelingen eine Gruppe auf eine solche Art sichtbar zu machen, die innerhalb der eigenen Öffentlichkeit als Selbstrepräsentation angenommen wird und gleichzeitig auch außerhalb dieses kleinen Wirkungskreises verständlich ist.[39] Durch die Offenlegung der Inszenierung ebenso wie der Künstler_innenposition kann dieses Kunststück durch die Anrufung hegemonialer Bildformen gelingen. Durch diese Offenlegung der momentanen Inszeniertheit wird zum einen die Freiwilligkeit des Porträts und damit die Zustimmung zur

36 Schaffer 2008, S.125-126.
37 http://www.fotomuseum.ch/PLAT-T-FORM.446.0.html?&L=2, Zugriff am 06.12.2012.
38 Schaffer 2008, S.117.
39 Schaffer 2008, S.117.

gewählten Form der Darstellung deutlich. Die Bilder entstehen in einer so bereitwilligen Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Objekt, dass dem_der Betrachter_in vermittelt wird; hier zeigt sich eine Person tatsächlich selbst bzw. hier spricht eine Gruppe für sich. Gleichzeitig ist es auch genau diese starke Inszenierung, die den Effekt haben kann durch ihre Überspitzung auch die Künstlichkeit und damit die Veränderbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse sichtbar zu machen. Wie es Künstler_innen, wie etwa Cindy Sherman oder Lyle Asthon Harris gelingt durch den ironischen Umgang mit Maskerade und Rollenspiel auch herrschende Geschlechterrollen als solche zu entlarven. Künstlerische Darstellungsweisen ermöglichen Erzählungen abseits linearer Stränge, sie ermöglichen die Auseinandersetzung mit Widersprüchlichkeiten. Dem Visuellen kommt durch seine Eigenschaft „Gleichzeitigkeiten und Paradoxien" darstellen zu können innerhalb queerer Politiken große Bedeutung zu.[40]

Es fragt sich schließlich, warum gerade die Kunst, gegenüber anderen visuellen Diskursen, mit einer stärkeren Wirkmächtigkeit ausgestattet sein soll. Sie hat ihr Bildmonopol längst verloren, viele Medien arbeiten mit unterschiedlichsten Bildern, die alle das gesellschaftliche Denken prägen.[41] Andere Formen von Visualität haben eine weitaus größere Reichweite als Bilder, die im Kunstkontext stehen. Gleichzeitig beeinflussen Bilder aus dem Kunstkontext Bilder der alltäglichen Medienwelt, wobei dies auch umgekehrt der Fall ist. Hinsichtlich der Etablierung von Sichtbarkeit für bestimmte Gruppen ist der Kunstbetrieb *ein* Feld, auf dem um die visuelle Herstellung von Hegemonie gerungen wird. Der Kampf um die eigene Repräsentation wird zum einen im Bereich der Kunst, gleichzeitig aber auch in anderen populären Medien geführt. Wobei teilweise wie bereits angesprochen dieselben Bildern in unterschiedlichen Sphären zirkulieren. Dabei darf der Kunstdiskurs nicht als zentraler Bildproduzent missverstanden werden, dennoch wird Bildern im Kunstkontext mit größerer Ernsthaftigkeit begegnet. Diese besondere Machtwirkung kommt ihnen aufgrund der historischen Komponente zu, obwohl sie kein Bildmonopol mehr haben, stehen sie noch immer im Ruf Bilder von besonderem Wert zu produzieren.[42]

Zugleich fragt sich ob die Aufnahme in den Kunstkontext nicht mitunter eine Entpolitisierung bedeutet. So genannte politische Künstler_innen werden im Kunstbetrieb häufig auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe reduziert, wodurch sowohl die betreffende künstlerische Position, als auch die scheinbar durch das Werk vertretene Gruppe, eine sehr eingeschränkte Betrachtung erfährt. Dieses Phänomen, der explizit als politisch oder kritisch betitelten Kunst, birgt die Gefahr zum Substitut für Politik zu werden.[43] Zum anderen wird dadurch verschleiert, dass

40 Engel/Schulz/Wedl 2005, S.18.
41 Weibel 2004, S.147.
42 Weibel 2004, S.147.
43 Bandi/Kraft/Lasinger 2012, S.22.

Kunst stets politisch ist. Jede künstlerische Arbeit ist abhängig vom jeweiligen Entstehungszusammenhang und vom Kontext in dem sie rezipiert wird. Zwar hat Kunst viele subjektive Momente, sowohl auf der Seite der Künstler_in, wie auch auf Betrachter_innenseite, sie kann aber nicht auf diese reduziert werden.[44] Werke der bildenden Kunst formulieren bestimmte Geltungs- und Wahrheitsansprüche und transportieren Definitionen von Wirklichkeit, wobei sie sich nicht nur vorhandener Bildsprachen bedienen, sondern zum „Inventar“ des Sichtbaren beitragen.[45] Dadurch dass an künstlerische Bilder, auch durch den Kunstmarkt, die Erwartung gestellt wird, ständig Neues zu zeigen unterliegen sie gleichsam weniger strengen Spielregeln und können somit das Feld der Sichtbarkeit ausweiten. Kunst kann demnach an der Etablierung von Denk- und Wahrnehmungsmustern beteiligt sein, sie muss allerdings an soziale Bewegungen gekoppelt sein um Emanzipationspotential in sich zu bergen.

44 Türk 2006, S.145.
45 Türk 2006, S.143.

Abbildungen

Abbildung 1: Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert,* 1994, C-Print, 101,6 x 76,2cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

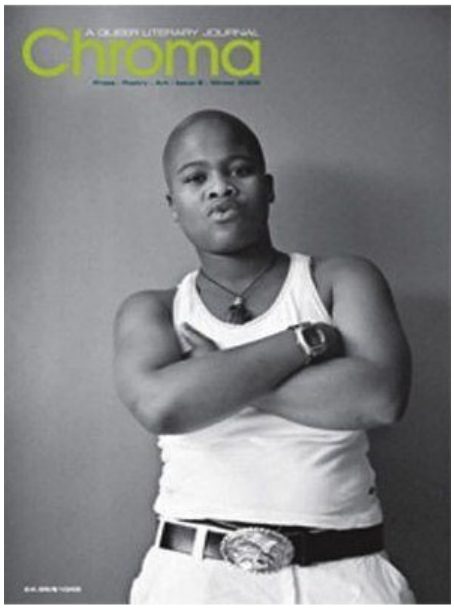

Abbildung 2: Zanele Muholis *Thembi Nyoka, Johannesburg, 2007* aus der Serie *Faces and Phases* auf dem Cover des *Croma Journal. A queer literay journal*, Issue 8, Winter 2009.

Abbildung 3: Verena Jaekels *Neue Familienporträts/New Family Portraits* auf dem Cover der Siegessäule. Queer in Berlin, Dezember 2007.

Literaturverzeichnis

Baderoon 2011

Gabeba Baderoon, Gender within Gender. Zanele Muholi's Images of Trans Being and Becoming, in: Feminist studies, Volume 31, Issue 2, 2011, S. 390 -416.

Bandi/Kraft/Lasinger 2012

Nina Bandi/Michael Kraft/Sebastian Lasinger (Hg.), Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik, Bielefeld, 2012.

Butler 1997

Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt am Main, 1997.

Clarke 1992

Graham Clarke (Hg.), The Portrait in Photography, London, 1992.

Engel/Schulz/Wedl 2005

Antke Engel/Nina Schulz/Juliette Wedl, Kreuzweise queer. Eine Einleitung, in: femina politica.

Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft 14, 2005, S.9-23.

Johnston-Arthur 2001

Araba Evelyn Johnston-Arthur, Schwarz ist eine politische Identität. Interview mit Hakan Gürses in: STIMME von und für Minderheiten 39/ II, 2001, Onlineausgabe, http://minderheiten.at/stat/stimme/stimme39c.htm, Zugriff am 26.09.2012.

Lorch 2012

Catrin Lorch, Occupy-Aktivisten auf der Documenta Malerisches Bild des Widerstands, Süddeutsche Zeitung Onlineausgabe 10.07.2012, http://www.sueddeutsche.de/kultur/occupy-aktivisten-auf-der-documenta-malerisches-bild-des-widerstands-1.140808.1, Zugriff am 25.09.2012.

Maasen/Mayerhausen/Renggli 2006

Sabine Maasen/Torsten Mayerhauser/Cornelia Renggli, Bild-Diskurs-Analyse, in: Sabine Maasen (Hg.), Bilder als Diskurse. Bilddiskurse, Weilerswist, 2006, S.7-26.

Paul/Schaffer 2009

Barbara Paul/Johanna Schaffer (Hg.), Mehr(wert) queer/Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender Politiken/Visual Culture, Art and Gender Politics, Bielefeld, 2009.

Rentmeister 1977

Cäcilia Rentmeister, Honoré Daumier und das Häßliche Geschlecht. Frauenbewegung in der Karikatur des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, (Kat.Ausst., Schloss Charlottenburg Berlin/Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kulturhaus Graz, 1974-1977), Graz, 1977.

Schaffer 2008

Johanna Schaffer, Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Studien zur visuellen Kultur Band 7, Bielefeld, 2008.

Sekula 2003

Allan Sekula, Der Körper und das Archiv, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik

am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main, 2003, S.269-334.

Kerstin Stakemeier, In Allem oder in Nichts – aber immer. Eine kurze kommentierte Bildsuche (keiner) feministischen Kunst und (keiner) queeren Kunst, in: Hugs and Kisses. Tender to all gender, Nr.8, Oktober 2008, S.32-38

Türk 2006

Klaus Türk, Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst, in: Sabine Maasen (Hg.), Bilder als Diskurse. Bilddiskurse, Weilerswist, 2006, S.142-180.

Vavra 1993

Elisabeth Vavra, Abbild oder Sinnlichkeit. Überlegungen zur Ikonografie des Familienportraits, in: Familie. Ideal und Realität, Niederösterreichische Landesausstellung 93, Barockschloss Riegersburg, Horn, 1993, S.298-307.

Villa ua 2012

Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara Pfeiffer, Nadine Sanitter, Ralf Steckert (Hg), Banale Kämpfe?. Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht, Wiesbaden, 2012

Wachendorfer 2006

Wachendorfer, Ursula, Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität, In: Susan Arndt (Hg.): AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster, 2006, S.57-67.

Weibel 2004

Peter Weibel, Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault, in: Peter Gente, (Hg.), Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Foucault und die Künste, Frankfurt am Main, 2004, S.141-148

Wippl 2011

Barbara Wippl, Das fotografische Familienportrait und seine Funktion in Österreich von 1860 – 1910. Eine Bilderanalyse unter Berücksichtigung der Geschlechterverhältnisse, phil Dipl, Wien, 2011.