



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie.“

Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von
Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel.“

Verfasserin

Maria Regina Sagmeister

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Dr. Sebastian Egenhofer

Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie.

Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel



Danksagung

Ich danke meiner Familie für die bedingungslose Ermöglichung dieses Studiums und ihre Unterstützung, auf die ich mich stets verlassen kann. Meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Sebastian Egenhofer, der mir gerade hinsichtlich des auslaufenden Diplomstudiums eine Stütze war, möchte ich ebenfalls Danke sagen. Schließlich möchte ich mich noch bei meinen Lieben bedanken, vor allem Elena Barta und Martin Konecny, die mir durch kritische Diskussionen ebenso wie durch ihr Korrekturlesen bei dieser Arbeit zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Visualität und Wirklichkeitsproduktion.....	10
3. Diskursanalyse: Das Sichtbare und das Sagbare.....	11
4. Dekonstruktion von Geschlecht und Sexualität.....	12
5. Catherine Opie: Being and Having.....	14
6. Sichtbarkeit und Handlungsfähigkeit.....	17
7. Hegemonieproduktion im visuellen Feld.....	19
a. Ideologische Staatsapparate.....	21
8. Heteronormativität und Hegemonie.....	24
9. Das Porträt als hegemoniale Bildform.....	25
10. Die normalisierende Wirkung hegemonialer Bildformen: das Familienporträt.....	28
a. Das Familienporträt: Entwicklung und Funktion als Bildform.....	28
b. Verena Jaekel: Neue Familienporträt/New Family Portraits.....	30
c. Lyle Ashton Harris: The child	35
d. Catherine Opie: Domestic.....	37
11. Typisierung und Pathologisierung als repressive Funktionen der Porträtfotografie.....	39
a. Fotografie als regulative Praxis.....	40
b. Fotografie und Kriminologie.....	42
12. Unsichtbarkeit als Kehrseite von Sichtbarkeit.....	46
13. Sichtbarkeit zwischen Anerkennung und Repression.....	48
14. Catherine Opie: Portraits 1993-97.....	49
a. Die Rolle des Selbstporträt in Opies Arbeiten.....	53
b. Reformulierung visueller Codes: reclaiming images.....	54

15. Zanele Muholi.....	57
a. Faces and Phases.....	58
b. Transfigures.....	63
c. Miss D'vine.....	66
d. Intersektionalität in Zanele Muholis Arbeiten.....	67
16. Wirkmächtigkeit und Sprechposition.....	69
17. Dialoghaftigkeit als Potential visueller Wirkmächtigkeit.....	73
18. Zirkulation in verschiedenen Öffentlichkeiten	75
19. Fazit.....	79
20. Literaturverzeichnis.....	82
21. Abbildungsnachweis.....	98
22. Abbildungen.....	102
23. Abstract	118
24. Lebenslauf.....	122

1. Einleitung

Durch die Betrachtung verschiedener künstlerischer Projekte gehe ich der Frage nach, inwieweit mit der Sichtbarwerdung von Subjekten im visuellen Bereich auch das Erlangen politischer Relevanz verbunden ist. Im Fokus stehen dabei Arbeiten der Fotografinnen Catherine Opie, Verena Jaekel und Zanele Muholi, die allesamt mit dem Format des fotografischen Porträts arbeiten und sich mit marginalisierten Gruppen und Identitäten auseinandergesetzt haben. In der Analyse einiger Werkserien dieser Künstler_innen wird auf die Frage eingegangen, inwiefern durch Sichtbarkeitsprojekte diesen marginalisierten Positionen Anerkennung und die Möglichkeit zur Teilhabe an dominanten gesellschaftlichen Diskursen zu Teil wird. Dabei wird Sichtbarkeit als politische Kategorie verstanden, die sowohl ermächtigend wirken, als auch repressive Funktionen erfüllen kann. Gerade am fotografischen Porträt, das in der folgenden Arbeit als hegemoniale Bildform verstanden wird, soll aufgezeigt werden, inwieweit bestimmte Implikationen mit bestimmten Formen von Sichtbarkeit verbunden sind. Durch die Beschreibung, Analyse und den Vergleich, der im Mittelpunkt der Arbeit stehenden Fotografien, werden Potentiale und etwaigen Gefahren der Arbeit mit hegemonialen Bildformen erarbeitet.

Im Folgenden wird zunächst auf die Rolle von Visualität in der Produktion von Wissen und Wirklichkeiten eingegangen, wobei sowohl auf die Diskursanalyse im Anschluss an Michel Foucault, als auch auf Konzepte von Hegemonie und Ideologie nach Antonio Gramsci und Louis Althusser Bezug genommen wird. Dabei wird jeweils nach der Beteiligung und Wirkung von Bildern in der Herstellung gesellschaftlicher Wahrheiten gefragt. Gleichzeitig werden Überlegungen aus Gender und Queer Theory erläutert und zu den jeweiligen Theorien in Bezug gesetzt. Dabei wird sowohl auf die diskursive Produktion herrschender Vorstellungen von Geschlecht, als auch auf Heteronormativität als hegemoniales Konzept eingegangen. Die Überlegungen zur Wirklichkeitsproduktion im visuellen Feld werden im Versuch das Porträt als hegemoniale Bildform zu beschreiben noch einmal zusammengeführt. In einem nächsten Kapitel gerät in diesem Zusammenhang vor allem das Familienporträt in den Fokus. Sowohl Verena Jaekel als auch Catherine Opie setzten sich in ihren Arbeiten intensiv mit dem Thema der Familie auseinander. Die deutsche Fotografin Verena Jaekel wählt dabei in ihrer Serie *Neue Familienporträts/New Family Portraits* von 2005-2006 einen Zugang, der äußerst nah am klassischen Format des Familienporträts angelehnt ist. Im Vergleich zu Catherine Opies Serie *Domestic* und einer Arbeit Lyle Ashton Harris' wird der Frage nachgegangen, welche Vorstellungen von Familie, und damit auch von Geschlecht und Sexualität, diesem Format anhaften.

In der Analyse der Familienporträts offenbart sich bereits eine leitende Fragestellung der Arbeit, kann die Arbeit mit einem, auf eine bestimmte Weise aufgeladenen Bildformat auch Sichtbarkeit abseits der mit ihm verbundenen Implikationen vermitteln? Zum einen verleiht das Porträt als traditionsreiches Repräsentationsmedium anerkennende Sichtbarkeit, gleichzeitig hat es in seiner Entwicklungsgeschichte auch verschiedene repressive Funktionen erfüllt. Dieser Aspekt wird in einem Kapitel zur Funktion der Fotografie als regulativer Praxis behandelt, wobei vor allem auf den Einsatz fotografischer Porträts in der Kriminologie des 19. Jahrhunderts eingegangen wird. Wiederum wird in diesem Zusammenhang auf Foucault Bezug genommen, dessen Überlegungen zur Entstehung regulativer Wissenschaften im 19. Jahrhundert hier auf die Fotografie angewandt werden. Auch abseits der Betrachtung des Porträts als bestimmte visuelle Form, stellt sich die Frage nach Sichtbarkeit und politischer Wirkmächtigkeit. In der jüngeren Vergangenheit haben sich einige Autor_innen mit den „Ambivalenzen von Sichtbarkeit“, so etwa der Titel der Dissertation von Johanna Schaffer, auseinandergesetzt.¹ Dabei wird problematisiert, dass politische Bewegungen oder Gruppen häufig Sichtbarkeit einfordern, da diese in ihrem Verständnis mit dem Zugang zu Mitbestimmung gleichzusetzen ist. Tatsächlich ist nicht jede Form der Sichtbarwerdung emanzipatorisch, abgesehen von repressiven und typisierenden Formen von Sichtbarkeit, ist auch das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht außer Acht zu lassen.

Die Form der Sichtbarkeit, der jeweilige Kontext der Entstehung und der Rezeption des Werks ist stets ausschlaggebend für die Frage, ob die sichtbar gewordenen Subjekte dadurch handlungsfähig werden können. In der Betrachtung einiger Werkserien der drei Fotografinnen werde ich der Frage nachgehen, ob und wodurch es gelingen kann, ermächtigende Sichtbarkeit für bislang marginalisierte Gruppen zu erlangen. Dabei werden zunächst die Serien als Gesamtheiten, aber auch jeweils einzelne Arbeiten daraus, näher beschrieben und analysiert. Sowohl der Umgang mit dem Format des Porträts, als auch die Thematisierung von Geschlecht und Sexualität in den Arbeiten, werden dabei im Mittelpunkt stehen. Die amerikanische Künstlerin Catherine Opie macht seit den 1990ern Personen aus der lesbischen BDSM² Szene zu den Protagonist_innen ihrer Porträts. Sie arbeitet vornehmlich mit großen Formaten und inszeniert ihre Fotografien in Anlehnung an altmeisterliche Porträts. Mehrere Serien von Opie, die zwischen 1991 und 2004 entstanden, werden hier besprochen werden. Zanele Muholi lebt und arbeitet großteils in Südafrika, 2012 war sie mit ihrer Serie *Faces and Phases*, die über hundert schwarzweiß Porträts südafrikanischer Lesben

1 Schaffer 2008.

2 BDSM steht für **B**ondage, **D**iscipline, **S**adism, **M**asochism.

und Transpersonen umfasst, auf der documenta 13 vertreten. Neben dieser Serie werden noch zwei weitere Projekte von Muholi Thema der Arbeit sein.

Um schließlich der Frage nach ihrer Wirkmächtigkeit nachzugehen werden Überlegungen aus der postkolonialen Theorie, speziell Gayatri Spivaks Theorien zur Handlungsfähigkeit subalternen Subjekte, zu Rate gezogen. Sowohl Verena Jaekel, als auch Catherine Opie und Zanele Muholi sind als Künstler_innen wie auch als Privatpersonen in denjenigen Gruppen und Bewegungen verankert, die sie ins Zentrum ihrer Arbeit rücken. Diese Auseinandersetzung leitet bereits auf die abschließenden Kapitel hin, in denen die Dialoghaftigkeit, die den Arbeiten durch den jeweiligen Entstehungskontext in enger Zusammenarbeit mit den Porträtierten anhaftet, und ihre Zirkulation in verschiedenen Öffentlichkeiten als mögliche Voraussetzungen für ihre Wirkmächtigkeit verhandelt werden. Wobei auch auf das Verhältnis künstlerischer Arbeiten zu anderen Bereichen der Visualität eingegangen wird.

2. Visualität und Wirklichkeitsproduktion

Eine zentrale Frage, der sich diese Arbeit widmet, ist inwiefern künstlerischen Arbeiten, die sich mit politischen Fragestellungen oder Problemen auseinandersetzen, eine sich über die Grenzen des Kunstbetriebs hinweg entfaltende Wirkmächtigkeit zugesprochen werden kann. Sowohl Catherine Opie, als auch Verena Jaekel und Zanele Muholi machen marginalisierte Gruppen zu den Protagonist_innen ihrer Arbeiten und beschäftigen sich mit Fragen nach Sexualität, Geschlecht und Identität. Um in weiterer Folge über die konkreten Anliegen und Wirkungen der Werke dieser Künstler_innen sprechen zu können, werden zunächst im einige grundsätzliche Überlegungen zu Visualität und Wirklichkeitsproduktion angestellt. Dabei wird zum einen auf die Diskursanalyse in Anschluss an Michel Foucault Bezug genommen, zum anderen auf Antonio Gramscis Hegemoniebegriff. Der Anspruch dieses Kapitels soll es nicht sein, diese theoretischen Modelle im Detail wiederzugeben, sondern sie hinsichtlich ihrer Nutzbarkeit hinsichtlich der Betrachtung künstlerischer Arbeiten zu befragen. Zugleich wird dabei der Fokus auf Weiterentwicklungen dieser Theorien in Gender und Queer Studies gelegt, die für die Auseinandersetzung mit den besprochenen Künstlerinnen, wichtig sind und zudem das politische Feld skizzieren, in dem sich die Werke bewegen.

3. Diskursanalyse: Das Sichtbare und das Sagbare

Wenn in Anschluss an Michel Foucault davon ausgegangen wird, dass Wirklichkeit in Diskursen konstruiert wird, an denen verschiedene Menschen und Apparate teilhaben und innerhalb derer ständig darum gerungen wird, was als Wahrheit und in weiterer Folge als Wirklichkeit wahrgenommen wird, können auch visuelle Kulturen als Möglichkeiten eben jener Wirklichkeitsproduktion verstanden werden. Als Diskurse werden institutionalisierte gesellschaftliche Redeweisen und jegliche Form der Wissensproduktion verstanden, die Machtwirkung entfalten können, sobald sich menschliches Handeln nach ihnen richtet. Gegenständen, Personen und Begriffen werden bestimmte Bedeutungen zugewiesen, wodurch kollektives Wissen entsteht und gespeichert wird, welches als wahr anerkannt wird.³ Wissen und Macht stehen in engem Zusammenhang, Michel Foucault erteilt einem rein repressiven Verständnis von Macht eine Absage, indem er die produktive Dimension der Macht hervorhebt und den Begriff der Biomacht prägt. Dieser geht davon aus, dass die Beherrschung von Menschen bzw. die Regulierung einer Gesellschaft vielmehr durch das Verinnerlichen bestimmter Wissensformationen und Verhaltensweisen funktioniert, als durch Befehlsgewalt. Er schreibt wie folgt, dass um 1800

³Jäger 2004, S.336.

„Ökonomische Vorgänge, [...] die Einsetzung einer kontinuierlichen, präzisen, gewissermaßen atomisierten Macht erforderlich [machten], den Übergang von einer lückenhaften, globalen Macht zu einer kontinuierlichen, atomisierten und individualisierenden Macht: damit jeder, jedes Individuum in sich selbst, in seinem Körper, seinen Gesten, kontrolliert werden kann, anstelle globaler und massenweiser Kontrollen.“⁴

Diesem Verständnis zufolge umspielt Macht vor allem zwei Pole, den individuellen Körper (die Ausrichtung des Individuums zum Nutzen der Gesellschaft) und den Gattungskörper (die Regulierung der Bevölkerung). Fragen der Macht berühren Fragen nach dem Körper und damit in Zusammenhang stehend nach Geschlecht und Sexualität, etwa bezüglich der Kreation von Normalität und Devianz aber auch bei der Regulation der Fortpflanzung. Macht strahlt demnach nicht von einem Zentrum aus auf zu beherrschende Objekte, sondern findet auf verschiedenen Ebenen und auf unterschiedliche Weisen statt. Wie Foucault gerne zitiert wird:

„ist die Macht überall. [...] nicht weil sie alles umfasst, sondern weil sie von überall kommt, [...] die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“⁵

Aussagen im weitesten Sinn konstituieren demnach all das, was sie scheinbar bloß beschreiben, gleichzeitig stehen sie innerhalb eines Spannungsfeldes, in dem nur bestimmte Aussagen überhaupt möglich und verständlich sind. Dabei beschreibt der Begriff des Diskurs sowohl die Form wie auch den Inhalt von Aussagen und bestimmt „was zu einem bestimmten Zeitpunkt von wem wie sagbar war bzw. sagbar ist“⁶. Auch Bildern kann demnach keinesfalls 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. Fotografien besitzen als „materielle Manifestationen von Diskursformationen argumentativen Charakter“⁷, ihnen wird insofern eine zeugnishaft Funktion zugesprochen, als dass angenommen wird, dass was auf einem Foto zu sehen ist, auch tatsächlich existiert (hat). Allerdings bilden Bilder Realitäten nicht ab, sondern sind selbst an der Konstruktion gesellschaftlicher Realitäten beteiligt. Sie sind innerhalb von Dispositiven, das heißt Macht-Wissen-Konstellationen, zu verorten und verteilen Sichtbarkeit, erzeugen politische Relevanz und ermöglichen die Verortung bestimmter Subjektpositionen.⁸ Erst wer innerhalb einer Gesellschaft sichtbar wird, kann sich auch an ihren Diskursen beteiligen. 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.

4 Foucault 1999, S.181.

5 Foucault 1976, S.113.

6 Jäger 2004, S.336.

7 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.22.

8 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.19.

4. Dekonstruktion von Geschlecht und Sexualität

In dieser Arbeit interessiert vor allem die Teilhabe von Bildern an der Konstruktion vergeschlechtlicher Identitäten. Die zu besprechenden Fotografien zeigen allesamt Personen, die hinsichtlich ihrer Sexualität oder ihres Genders normative Grenzen berühren und überschreiten. Die Künstlerinnen, deren Arbeiten hier im Fokus stehen bewegen sich alle in unterschiedlichen queeren Communities und die Fragen, die die Betrachtung ihrer Arbeiten im folgenden bestimmen werden, richten sich auf ihre politische Wirkmächtigkeit in diesem Zusammenhang. Daher wird an dieser Stelle kurz auf das zugrundeliegende Verständnis von Geschlecht eingegangen.

In sozialen Bewegungen und Theorien, die sich mit Geschlecht und Sexualität auseinandersetzen wird stark an dieses Verständnis von Macht als produktiver und nicht rein repressiver Wirkung angeknüpft. Etwa stellt Judith Butler in ihrem Buch *Gender Trouble* fest, dass Geschlecht nicht als vordiskursive natürliche Instanz zu verstehen ist, sondern innerhalb einer heterosexuellen Matrix erst hervorgebracht wird. Diese Matrix ist als soziale und kulturelle Anordnung zu verstehen, die aus den drei Dimensionen von Geschlecht (sex), Geschlechtsidentität (gender) und erotischem Begehren (desire) besteht. Diese drei Kategorien sind jeweils wechselseitig aufeinander bezogen. Die heterosexuelle Matrix zeichnet sich nun dadurch aus, dass sie diese Kategorien normativ einrichtet sowie ihre Deckungsgleichheit erzwingt. Sie teilt Menschen in zwei, deutlich voneinander zu unterscheidende, komplementäre Geschlechter ein, denen sowohl bestimmte soziale Verhaltensweisen, als auch heterosexuelles Begehren zugerechnet werden.⁹ Dabei wird eine Geschlechtsidentität nicht schlicht auf einen Körper appliziert, vielmehr umfasst dieser Begriff auch „jene diskursiven/kulturellen Mittel, durch die eine 'geschlechtliche Natur' oder ein 'natürliches Geschlecht' als 'vordiskursiv', d.h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird.“¹⁰

Heterosexuelle Sexualität wird als Norm etabliert, wobei die Auseinandersetzung darum innerhalb verschiedener Diskurse stattfindet. In alltäglichen Mediendiskursen, wie auch in spezielleren Feldern, wie etwa dem Recht oder der Medizin, ist fast ausschließlich von zwei klar zu unterscheidenden Geschlechtern und deren gegenseitigem Begehren die Rede. Über die Etablierung von Heterosexualität als „normaler Sexualität“ wird suggeriert, dass andere Sexualitäten nicht normal sind. Nicht heterosexuelles Begehren wie Homosexualität, Bisexualität, Pansexualität¹¹, Asexualität, usw. werden genauso wie von einem Mann/Frau-

9 Butler 1991, S.39.

10 Butler 1991, S.24.

11 Pansexualität beschreibt sexuelles Begehren, welches keine Auswahl nach Geschlecht/Geschlechtsidentität trifft. Vgl

Schema abweichende, transzendente Geschlechtsidentitäten und Körper (etwa Transgender und Intersexualität) als „das Andere“ konstruiert. Mit der Einführung des Begriffs Heteronormativität soll die Normierung des Begehrens als Heterosexuelles benannt und in ihrer enormen Wirkmächtigkeit begreifbar gemacht werden. Die scheinbare Zeitlosigkeit und Unveränderbarkeit von Heterosexualität werden als Ergebnis institutioneller Zwänge erkannt und in Frage gestellt. Diese Infragestellung fällt deshalb zum Teil schwer, weil die Ahistorizität der „sozialen Natur“ von Heterosexualität in der Geschichte durch Institutionen wie Familie, Erbschaft und Ehe festgeschrieben ist. Sexualität wurde zudem lange Zeit ins Private und somit als „natürliches Empfinden“ aus dem Raum gesellschaftlicher Konstruktion geschoben. Feministische und queere Theoretiker_innen haben es sich zur Aufgabe gemacht diese scheinbare Natürlichkeit als kulturelles Produkt begrifflich zu machen. Der Begriff Heteronormativität zielt also vor allem darauf ab, mit der naturalisierten Objektivität und Systematik heterosexueller Praxis zu brechen und aufzuzeigen, dass die Stabilität der heterosexuellen Norm auf sozialen, kulturellen und institutionellen Regulierungen basiert und sowohl Teil als auch Ergebnis dieser regulativen zweigeschlechtlichen (und eben auch heteronormativen) Ordnung ist.¹² Sexualität wird nicht schlichtweg unterdrückt, sie wird vielmehr als Feld von Regulierung erst hervorgebracht, Sexualität ist wie auch Geschlecht eine politische Kategorie – die moderne Kategorie desire/Begehren knüpft hieran an. Es wird möglich Sexualität als Schauplatz von Politik zu begreifen und zu erkennen, dass jede noch so intime Beziehung in eine komplexe Matrix aus Machtverhältnissen eingebettet ist, die diese reguliert und stabilisiert.¹³ Visuelle Diskurse haben einen großen Anteil an diesen Normierungsverfahren. Die gängigen Vorstellungen von Geschlecht, wie auch von Begehren, werden stark über visuelle Medien produziert und transportiert. Aber auch die Thematisierung von Heteronormativität findet vielfach in visuellen Kulturen statt. Zahlreiche Künstler_innen zeigen in ihren Arbeiten spielerisch die Konstruktion von Geschlecht auf und überschreiten Grenzen zwischen festgeschriebenen Kategorien.

<http://www.pansexuell.de/>.

¹² Hark 2005, S.294-5.

¹³ Hark 2005, S.299.

5. Catherine Opie: *Being and Having*

Etwa die Arbeiten der Fotografin Catherine Opie aus ihrer Serie *Being and Having* (Abb.1) wurden schon bald nach ihrem Entstehen mit Überlegungen aus aktuellen Debatten rund um die Performanz von Geschlecht in Verbindung gebracht, in einem ähnlichen Zeitraum erschien Judith Butler *Gender Trouble*, Artforum bildete 1992 sogar sechs Arbeiten aus der Serie zusammen mit einem Interview mit Butler ab.¹⁴ Catherine Opie wurde 1961 in Sandusky, Ohio geboren. Die Fotografin studierte am San Francisco Art Institute und am California Institute of the Arts in Valencia, wo sie 1988 mit dem Master of Fine Arts abschloss. Sie unterrichtete von 2000 bis 2001 Fine Art an der Yale University und seit 2001 Fotografie an der Universität von Los Angeles. Seit 1987 ist sie mit ihren Arbeiten in zahlreichen Solo- und Gruppenausstellungen international vertreten.¹⁵ *Being and Having* ist eine 13teilige Fotoserie, die im Jahr 1991 entstand und mit einer 4x5 Inch Kamera aufgenommen wurde. Die dreizehn farbigen Porträts zeigen Freundinnen der Künstlerin, ausgestattet mit geklebten Bärten vor gelbem Hintergrund. Es ist jeweils nur das Gesicht im Bild, teils sogar oben oder unten beschnitten. Die Bilder erinnern durch diese Nähe an Close-Ups aus Filmen, gleichzeitig erinnert der Farbhintergrund an den goldenen Grund byzantinischer Ikonen. Auf dem Holzrahmen jedes Bildes ist ein Schild mit dem selbstgewählten Drag-Namen der abgebildeten Person angebracht, der gleichzeitig auch für die Fotografie namensgebend ist. Der Blick der porträtierten richtet sich direkt in die Kamera. Das Porträt *Papa Bear* (Abb.2) zeigt ein Gesicht mit aufgeklebtem vollem Kinnbart und dunkelgerahmter Sonnenbrille. In beiden Ohren trägt die porträtierte große Ohringe und in der Nase und unter der Unterlippe jeweils ein Piercing. Durch die dunkle Sonnenbrille hindurch bleiben die Augen zu sehen, der Blick ist direkt in die Kamera gerichtet. Der an sich volle und eindrückliche Kinnbart ist deutlich als unecht zu erkennen, an den Konturen glänzt die Klebefolie, auch ist zu erkennen, dass die einzelnen Barthaare mit dieser Folie und nicht mit der Haut der porträtierten verwachsen sind. Unter dem linken Mundwinkel ist sogar eine kleine Falte im Bartgewebe zu erkennen. Es wird hier nicht versucht eine täuschend echte Performance als Mann darzustellen, vielmehr wird der Bart offensichtlich als Requisite von Männlichkeit eingesetzt. Indem das Attributhafte dieses Barts betont wird, er wird eingesetzt um Männlichkeit zu markieren, wird vorgeführt, wie durch den Einsatz ebensolcher Attribute Geschlecht hergestellt wird. Judith Butlers Performanzbegriff nach wird die Geschlechtsidentität und damit zusammenhängend wie oben ausgeführt auch das Konzept von Geschlechterbinarität

¹⁴ Kotz 1992, S.83.

¹⁵ Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.270-279.

an sich, durch Äußerungen des Geschlechts, sprich Akte und Attribute, die traditionell einem Geschlecht zugeschrieben werden, performativ hergestellt. Hinter diesen geschlechtlichen kodierten Äußerungen steht keine geschlechtlich bestimmte Identität, vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese "Äußerungen" konstituiert, die angeblich deren Resultat sind.¹⁶ Wenn nun aber die Konnotation von Weiblichkeit und Männlichkeit verschoben wird, Körper die männlich konnotiert sind weiblich bespielt werden und anders herum, kann nach Butler die Konstruktion dieser, und anderer, Kategorien zum Vorschein kommen und so die Fiktion und der regulierende Charakter dieser Kohärenz entlarvt werden. Dies kann durch Geschlechterparodie, Travestie, Cross-Dressings und die Stilisierung sexueller Identitäten, wie sie in der schwul-lesbischen, queeren und transgender Kultur entstehen, funktionieren. Dabei geht es nicht um die Imitation "echter" Männer und Frauen, sondern darum durch Rekontextualisierung und Überspitzung von Geschlechterrollen den Begriff des Originals an sich ad absurdum zu führen.¹⁷ Die Gleichzeitigkeit mehrerer Genderperformances in einem Bild drückt sich auch im Titel der Serie aus, Haben und Sein bezieht sich auf die Idee des Phallus in der lacanschen Tradition, wonach Männer den Phallus besitzen, während Frauen der Phallus sind.¹⁸ In *Being and Having* sind haben die Personen den Phallus zugleich.¹⁹ Zudem wird durch den Titel betont, dass hier kein dauerhafter Wechsel von Frau zu Mann vollzogen werden will, es handelt sich bei den Geschlechterwechseln in den Bildern um zeitlich begrenzte Performances, die porträtieren wechseln zwischen verschiedenen Rollen oder Positionen, sie vereinen zur gleichen Zeit verschiedene Identitäten in einer Person. Die Vorführung der Performanz von Geschlecht ist in diesen Bildern evident, dennoch geht es Opie auch darum, Sichtbarkeit für eine bestimmte Gruppe zu erlangen, ein Aspekt der weiter unten näher ausgeführt wird. Catherine Opies *Portraits* zeigen, obgleich der starken Thematisierung von Fragen von Identität im Abstrakten, auch konkrete Individuen. Durch die starke Nahaufnahme bzw. die enge Rahmung der Gesichter wird die Individualität der porträtierten unterstrichen, gleichzeitig generalisiert die Studioaufnahme gegenüber der Aufnahme einer bestimmten Situation.²⁰

Auch in anderen künstlerischen Arbeiten ist dieser spielerische Umgang mit vergeschlechtlichter Identität ein bemerkenswerter Aspekt. Etwa in den Werken Cindy Shermans, die auch häufig in der Literatur auf diese Weise interpretiert werden.²¹ Ein roter Faden, der sich durch ihr Werk zieht ist die Selbstinszenierung; sie ist bei (fast) all ihren

16 Butler 1991, S.49.

17 Butler 1990, S.198-203.

18 Rubin 2006, S.98-102

19 Tortman 2008, S.43.

20 Tortman 2008, S.43.

21 Vgl Kat.Ausst. Jeune de Paume / Kunsthaus Bregenz/Louisiana Museum of Modern Art/Martin-Gropius Bau 2006.

Arbeiten sowohl Künstlerin und Modell. Mit Hilfe von Kostümen, Schminke und verschiedenen Requisiten schlüpft sie in verschiedenste Rollen und fotografiert sich bzw. die Figur, die sie darstellt. Eine ihrer bekanntesten Arbeiten, *Untitled Filmstills*, spielt mit klischeehaften Darstellungen von verschiedensten Subjekten und gesellschaftlich verankerten Bildern und Rollen. (Abb.3) Die Serie umfasst 69 Schwarz-Weiß Bilder, Maße zwischen 14 und 19,2 x 21,4 und 24,1 cm. Die Arbeiten zeigen Sherman selbst als Schauspielerin in fiktiven Filmausschnitten. Die Szenen sind zwar nicht realen Filmen nachempfunden, spielen aber so geschickt mit den üblichen Klischees der 50er – 70er Jahre, dass sie unwillkürlich an bestimmte Filme erinnern. Beispielsweise die femme fatale mit brennender Zigarette oder eine Hausfrau im Stil von Julia Child. Diese Arbeiten machen durch ihre offensichtliche „Unechtheit“ nicht nur deutlich, dass es sich bei der Arbeit um eine Imitation handelt, es wird auch ersichtlich, dass auch das Original nur eine Annahme ist. So wird nicht nur bestimmte Klischees thematisiert, der gesamte Mechanismus der Konstruktion von Geschlechteridentitäten wird parodiert.

6. Sichtbarkeit und Handlungsfähigkeit

Auch wenn 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. Wobei gerade die Frage nach der Verzahnung visueller Diskurse mit rechtlichen und politischen Diskursen in der jüngeren Vergangenheit auch Autor_innen aus der Kunstgeschichte, Visual Culture und ähnlichen Fachrichtungen interessiert hat.²² Das Feld des Sagbaren, die Abgrenzung dessen was innerhalb einer Gesellschaft überhaupt denkbar ist, muss gleichzeitig als Feld des Sichtbaren verstanden werden, 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.²³ Zwischen Sichtbarem und Sagbaren besteht ein sich bedingendes und interagierendes Verhältnis²⁴, innerhalb dessen sich „sprachliche und visuelle Bilder [...] gemeinsam an der Konstruktion und Wahrnehmung von Subjekten und Gesellschaft [beteiligen].“²⁵ Visualität ist demnach an der Herstellung von Wirklichkeit und Wissen beteiligt und dabei wie jede Form von Äußerung, zugleich Produkt und produktiver Teil gesellschaftlicher Prozesse. Hinzu kommt dass Bildern häufig sogar eine stärkere Glaubwürdigkeit zugesprochen wird als nicht-verbildlichten Aussagen oder bloßem Text.

22 Vgl Paul/Schaffer 2009, Engel 2009, Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, Sternfeld/Ziaja 2010.

23 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.8.

24 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.8.

25 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.14.

Speziell Fotografien wird ein hoher Wahrheitsgehalt zugesprochen, was gesehen wird, was sichtbar gemacht werden kann, wird als real verstanden, ein Bild als Beweis einer Existenz oder einer Tatsache. Dieser Umstand weist Bildern einerseits eine spezielle Stellung und Funktion in verschiedenen Diskursen zu, es wird sich ihrer bedient um Argumente zu stützen. Diese Entwicklung ist ab der Moderne vor allem im Bezug auf der Medium der Fotografie zu beobachten.²⁶ Ein Erklärungsversuch könnte lauten, dass Bildern zu einem gewissen Grad eine Form von Materialität zukommt, die Text fehlt. Diese Annahme stützt sich darauf, dass mit Bildern, vor allem mit Fotografien, deren Funktion der Abbildung verbunden wird, was auf einem Bild sichtbar gemacht wird, gerade was fotografiert werden kann, existiert. 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 Porträtfotografien werden seit der Entstehung des Visitenkartenformats 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“²⁷, wenn Bilder also als Form der Materialisierung gedacht werden kommt ihnen eine besondere Machtwirkung zu. In politischen Auseinandersetzungen spielen Bildpolitiken daher eine wichtige Rolle, etwa kämpfen verschiedene Gruppen um die eigene Repräsentation.²⁸ Es wäre ein Fehler zu glauben, dass jede Form von Sichtbarkeit mit dem Erreichen politischer Relevanz verbunden ist. Es gibt verschiedenste Formen von Sichtbarkeit, die sich in ihrer Ausgestaltung oder durch Akteur_innen unterscheiden. Dass Sichtbarkeit nicht mit dem Erlangen von Macht gleichzusetzen ist, beweist das Ungleichgewicht zwischen der Präsenz von jungen Frauen im visuellen gegenüber dem politischen Feld.²⁹ Auf der Mehrzahl der Werbeplakate im öffentlichen Raum sind weibliche Körper zu sehen, gleichzeitig sind Frauen etwa 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.³⁰ Gerade im Verfügen über die verschiedenen Formen des Aussagens oder eben des Sichtbarmachens

26 Schaffer 2008, S.13.

27 Butler 1997, S.22.

28 Schaffer 2008, S.145.

29 Schaffer 2008, S.15.

30 Schaffer 2008, S.21.

entsteht Johanna Schaffer zufolge Hegemonie³¹. Die bedingungslose Affirmation von und Forderung nach bildlicher Repräsentation lässt oft eine kritische Analyse bestehender Repräsentationsmuster vermissen. Die politische Forderung nach „starken Bildern“ muss Hand in Hand mit einer analytischen Kritik gehen, die sich auf die Bedingungen der Repräsentation richtet. Es fragt sich in wie weit eine künstlerische oder visuelle Arbeit dazu im Stande sein kann, sowohl diese Strukturen zu hinterfragen als auch im selben Atemzug minorisierte Positionen zu repräsentieren und alternative Muster von Repräsentation zu schaffen.³² Insofern kann es nicht allein darum gehen eine Gegenperspektive zu schaffen, sondern Zwischenräume aufzumachen, in denen Kritik möglich wird, indem eben nicht sogleich eine neue Wahrheit an Stelle einer alten tritt.³³ In seinem Vortrag „Was ist Kritik“ wies Foucault darauf hin, dass Widerstandstechniken darin liegen können Wahrheit und Macht gegeneinander auszuspielen, indem zum einen die Machtwirkung von Wahrheit und zum anderen die Wahrheitsdiskurse der Macht explizit gemacht werden.³⁴ Gegenanordnungen können zum einen Praxen der Wahrheitsproduktion aufzeigen, zum anderen produzieren sie neue Fakten und Mythen.³⁵ Solche Gegenanordnungen können im Bereich des Visuellen als Schaffung neuer Sichtbarkeiten verstanden werden, sowohl im Sinn einer Neubespielung bekannter Formate als auch die Sichtbarmachung bislang unsichtbarer Positionen.

7. Hegemonieproduktion im visuellen Feld

In diesem Zusammenhang kann auch von der Auseinandersetzung um Hegemonie im visuellen Feld gesprochen werden. Der Begriff der Hegemonie geht auf die Ausführungen des italienischen neo-marxistischen Theoretikers Antonio Gramscis zurück. Seine vor allem in den *Gefängnisheften*, die während seiner Gefangenschaft im italienischen Faschismus entstanden, enthaltene Staatstheorie, wendet sich ab vom Verständnis des Staats als reinem „Gewalt- und Zwangsapparat“³⁶. Vielmehr besteht der („integrale“) Staat zum einen aus dem politischen Ebene im engeren Sinn, zum anderen aus der Zivilgesellschaft, die Institutionen umfasst, die gemeinhin als privat verstanden werden, tatsächlich aber wichtige Momente der Herrschaft umfassen.³⁷ Machtausübung geschieht auf beiden diesen Ebenen, zum Einen auf der Ebene der Zivilgesellschaft durch die Herstellung von Hegemonie, indem verschiedene

31 Schaffer 2008, S.111.

32 Schaffer 2008, S.18-19.

33 Sternfeld 2010, S.32-33.

34 Foucault 1992, S.15.

35 Sternfeld 2010, S.32.

36 Demirovic 1998, S.97.

37 Gramsci 1991, S.1502.

gesellschaftliche Gruppen darum ringen, die eigenen Interessen als allgemeine Interessen durchzusetzen. Zum Anderen durch die direkte Ausübung von Zwang durch den Staat im engeren Sinn und seine Behörden. Dabei sind diese beiden Sphären nicht separat zu denken, vielmehr stellt der „Zwang eine Panzerung der Hegemonie, des Konsens“ da.³⁸ In dieser Verlagerung des analytischen Schwerpunkts auf die kulturelle Hegemonie anstelle von staatlicher Zwangsgewalt (und innerhalb der marxistischen Tradition der Vorstellung der Determinierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten durch die Ökonomie) erinnert Gramscis Konzept an Foucaults Überlegungen zu Macht. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die Auseinandersetzungen und Kämpfe um Hegemonie in der Zivilgesellschaft, verschiedene soziale Gruppen ringen um die Führung innerhalb dieser Auseinandersetzung, dabei befinden sich diese unterschiedlichen Positionen in ständigen Allianzen. Gramsci zufolge muss eine soziale Gruppe zunächst die Führung innerhalb der verbündeten Klassen übernehmen, um in weiterer Folge auch Herrschaft über die gegnerischen Gruppen ausüben zu können.³⁹ Zu einem gewissen Grad ist auch die Zustimmung der beherrschten Gruppen von Nöten, gesellschaftlicher Konsens heißt, dass die verschiedenen Gruppen freiwillig ihre Leben innerhalb der hegemonialen Strukturen organisieren. Gramsci beschreibt dies am Beispiel der Herrschaft des Bürger_innentums über die Arbeiter_innenklasse. Letztere unterwerfen sich bestimmten Lebensformen, die die kapitalistische Produktionsweise ermöglichen bzw. erleichtern. Als Beispiele führt er die Einhaltung bestimmter Arbeitszeiten, die Betonung des Familienlebens in seiner organisatorischen und arbeitskraftherhaltenden Funktion und das Fehlen von Ambitionen im Bildungsbereich, an.⁴⁰ Die Zustimmung und Zufriedenheit der beherrschten Klasse verlangt den Herrschenden entsprechende Zugeständnisse ab, die eigenen Interessen müssen mitunter modifiziert werden um als allgemeingültige Interessen durchgesetzt werden zu können. Die Organisation von Konsens passiert in den Hegemonieapparaten, in Institutionen der Zivilgesellschaft, etwa den Schulen, Kirchen und Universitäten. Dabei bedeutet Konsens nicht die Übereinstimmung aller an Auseinandersetzungen Beteiligten, es geht vielmehr um die Organisation der Wahrnehmung der Wirklichkeit, um die Herstellung eines Alltagsverstands der sich in einer Gesellschaft durchsetzt und das Denken und in weiterer Folge die Lebensrealitäten der Menschen bestimmt. Gramsci nennt diejenigen, die an der Konsensorganisation beteiligt sind, Intellektuelle. Den vorausgegangenen Überlegungen folgend kann auch die Bildproduktion als wesentlicher Bestandteil der Auseinandersetzung um Hegemonie verstanden werden.

38 Demirovic 1998, S.97.

39 Demirovic 1998, S.98.

40 Gramsci 1991, S.1567.

Kunstbetriebe können demnach als Apparate der Hegemonieherstellung begriffen werden, Künstler_innen als in diesen agierende Intellektuelle. Der Kampf um Hegemonie wird stark im Visuellen ausgetragen, Bilder sind in aktuellen westlichen Gesellschaften so präsent, dass sie ein wichtiges Feld der Auseinandersetzung darstellen. Zudem haben Bilder eine starke Glaubwürdigkeit und im Fall massenmedialer Bilder, bzw. durch das Internet, auch eine enorme Reichweite. Dabei geht es nicht nur um die Bespielung dieses Feldes mit diversen Inhalten, 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 Rolle. Vorstellungen von Schönheit und Hässlichkeit hängen mit dem moralischen Empfinden zusammen, die Idee des Guten ist etwa stark mit der Idee des Schönen verwoben. 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.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴ Was bedeutet, dass auch gegenhegemoniale Projekte, etwa politische Bewegungen, sich auf ein hegemoniales Formenrepertoire stützen müssen, um überhaupt sichtbar werden zu können.⁴⁵ Dabei haften den Formen, die allgemein verständlich sind, auch zahlreiche Implikationen an, die mitunter eine Selbstrepräsentation abseits des hegemonialen Verständnisses verunmöglichen.

41 Leider fehlt die Zeit an dieser Stelle näher auf die Frage von Schönheit und Hässlichkeit und deren moralischen Implikationen einzugehen, es sei auf die Fülle an Literatur zu diesem Thema verwiesen. Etwa Adorno 1970, Eco 2004, Eco 2007, Rosenkranz 2007, Sontag 2008.

42 Vgl. Rentmeister 1974.

43 Schaffer 2008, S.14.

44 Schaffer 2008, S.111.

45 Schaffer 2008, S.161.

a. Ideologische Staatsapparate

An dieser Stelle wird kurz auf Althusser's Überlegungen zu Ideologie und ideologischen Staatsapparaten eingegangen, zum einen weil sie eine Weiterentwicklung von Gramscis Konzepten darstellen und in weiterer Folge für das Verständnis von Heteronormativität als hegemonialem Diskurs fruchtbar gemacht werden können. Zum anderen auch weil Althusser's Werk grundlegend für die hier bereits besprochenen Thesen Foucaults und in weiterer Folge auch verschiedener Theoretiker_innen der Genderstudies war.

Der französische Marxist Louis Althusser knüpft in seinen Überlegungen zu Ideologie unter anderem an Gramsci an, auch er widmet sich der Erarbeitung eines differenzierten Staatsbegriffs und legt dabei einen Fokus auf die Reproduktion der Produktionsverhältnisse durch ideologische Staatsapparate. Er unterscheidet zwischen der *Staatsmacht* auf der einen Seite, deren Ergreifen und Bewahren das Ziel des politischen Klassenkampfes bildet, und dem *Staatsapparat* andererseits, dessen Verwendung ebenfalls Ziel des Klassenkampfes ist, nämlich als Instrument zur Durchsetzung der eigenen Interessen.⁴⁶ Eine weitere wichtige Unterscheidung trifft Althusser innerhalb des Begriffs der Staatsapparate, nämlich zwischen repressiven und ideologischen Staatsapparaten. Repressive Staatsapparate funktionieren in erster Linie durch den Rückgriff auf Gewalt, während für die ideologischen Staatsapparate der Rückgriff auf die Ideologie das Wesentliche ist.⁴⁷ Als solche werden religiöse, schulische, familiale, juristische, politische und kulturelle ideologische Staatsapparate aufgezählt.⁴⁸

Die ideologischen Staatsapparate unterscheiden sich durch ihre Vielzahl vom repressiven Staatsapparat, der durch seine Zentrierung ausgezeichnet ist, zudem finden sie nicht nur im öffentlichen Bereich sondern auch im Privaten statt.⁴⁹ Verknüpft sind die an sich unterschiedlichen ideologischen Apparate durch ihr Funktionieren im Rückgriff auf die Ideologie, das heißt sie sind trotz ihrer Pluralität durch die herrschende Ideologie vereinheitlicht.⁵⁰ Wie Gramsci in Bezug auf die Hegemonieapparate sieht Althusser die ideologischen Staatsapparate nicht nur als Einsatz, sondern auch als Ort des Klassenkampfes, sie bieten eine Möglichkeit Widerstand zu leisten.⁵¹ Die ideologischen Staatsapparate sind „vielfältig, unterschiedlich, 'relativ autonom' und dazu in der Lage, ein objektives Feld für Widersprüche zu liefern“, indem sich Auseinandersetzungen zwischen Klassen auswirken und ausdrücken können.⁵²

46 Althusser 2010, S.52.

47 Althusser 2010, S.54.

48 Althusser 2010, S.55.

49 Althusser 2010, S.56.

50 Althusser 2010, S.57-58.

51 Althusser 2010, S.58-59.

52 Althusser 2010, S.61.

Ausgangspunkt des Aufsatzes „Ideologie und ideologische Staatsapparate“ ist die Frage nach der Reproduktion der Arbeitskraft, welche diesem zufolge weitgehend außerhalb der ökonomischen Sphäre stattfindet.⁵³ Nicht nur die Arbeitskraft an sich, sondern auch ihre Qualifikation muss reproduziert werden, dazu dienen verschiedene Institutionen, wo neben Techniken und Kenntnissen auch

„Regeln der Beachtung der gesellschaftlich-technischen Arbeitsteilung und damit letztlich auch die Regeln der durch die Klassenherrschaft etablierten Ordnung“⁵⁴

erlernt werden. In diesen Institutionen findet demnach auch die Reproduktion der Unterwerfung unter die herrschende Ideologie bzw. die Praxis der Ideologie statt.⁵⁵ Überlegungen, die an Foucaults Techniken des Selbst erinnern, auf die an späterer Stelle noch einmal Bezug genommen wird. Auch den Begriff der Ideologie an sich entwickelt Althusser weiter, während für die marxistische Theorie bis dahin Ideologie nur ein Reflex der Produktionsverhältnisse ist, beschreibt Althusser Ideologie als

„das System von Ideen und Vorstellungen, das den Geist eines Menschen oder einer gesellschaftlichen Gruppe beherrscht“⁵⁶ und deren „Eigenart [...] darin besteht, dass sie eine Struktur und eine Funktionsweise hat, die sie zu einer nicht-historischen, d.h. zu einer omnihistorischen Realität machen, insofern diese Struktur und diese Funktionsweise in derselben Form in der so genannten gesamten Geschichte präsent sind.“⁵⁷

Weiters hat Ideologie vermittelt durch einen Apparat und in dessen Praktiken eine materielle Existenz. Individuen nehmen „an bestimmten geregelten Praktiken teil, welche die des ideologischen Staatsapparats sind, von dem [ihre] bei vollem Bewusstsein frei gewählten Ideen 'abhängig' sind.“⁵⁸ Durch die Ideologie werden Individuen zu Subjekten gemacht, die sich freiwillig unter dieselbe unterwerfen, indem sie selbst die Taten und Gesten ihrer Unterwerfung vollziehen.⁵⁹ Es ist eine Wirkung der Ideologie bestimmte Gegebenheiten als Evidenzen durchzusetzen, die in weiterer Folge nicht anerkannt werden können. Ihre Funktion ist einerseits die ideologische Wiedererkennung und Anerkennung, auf der anderen Seite auch die Verkennung.⁶⁰ Nach Althusser gibt es in jeder Gesellschaft speziell herrschende Apparate zur Herstellung von Ideologie, welche in der vorkapitalistischen Zeit die Kirche und die Familie waren und in der kapitalistischen Zeit vom kapitalistisch-bürgerlichen Schulsystem, wiederum gepaart mit der Familie, abgelöst wurden.⁶¹

53 Althusser 2010, S.40.

54 Althusser 2010, S.42-43.

55 Althusser 2010, S.43.

56 Althusser 2010, S.71.

57 Althusser 2010, S.74.

58 Althusser 2010, S.81.

59 Althusser 2010, S.98.

60 Althusser 2010, S.86.

61 Althusser 2010, S.63-66.

8. Heteronormativität und Hegemonie

Bereits weiter oben wurde der Begriff der Heteronormativität eingeführt. Dieses Theorem zum Verständnis der Normierung von Sexualität kann zu einem gewissen Grad auch als Ideologie im Sinne Althusser verstanden werden. Gerade hinsichtlich der Wichtigkeit von Familie als Ideologischem Staatsapparat, die Althusser aus ihrer Rolle bei der Reproduktion von Arbeitskraft erklärt, liegt im Grunde auch eine Anerkennung der regulatorischen Wirkung von Heteronormativität. Auch die Selbstverleugnung, das Verschleiern der eigenen Produktivität, ist nach Althusser eine wichtige Wirkung von Ideologie.⁶² Diese Wirkung ist gerade in Bezug auf die Normierung von Sexualität nachvollziehbar; die beiden wesentlichen Konstrukte eines heteronormativen Geschlechterverständnisses, nämlich die Dichotomie der Geschlechter und ihre gegenseitiges Begehren, erscheinen als Entitäten, indem sie in ein vordiskursives Feld verschoben werden und als natürliche Gegebenheiten gesellschaftlich akzeptiert sind.

Es macht weites Sinn die Konzepte von Hegemonie und Heteronormativität zusammen zu denken, beiden liegt der Gedanke zu Grunde, dass mit der Herstellung von Konsens bestimmte Normen legitimiert werden.⁶³ Heteronormativität kann als hegemonialer Diskurs verstanden werden, sie strukturiert die Gesellschaft maßgeblich mit, ist in verschiedensten Institutionen festgeschrieben und Teil des Alltagsverständes.⁶⁴ Alltagsverstand bezeichnet nach Gramsci „die unkritisch von den verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Milieus aufgenommene Weltauffassung, in der sich die moralische Individualität des Durchschnittsmenschen entfaltet“⁶⁵, er umfasst die Vorstellung von Normalität die in einer Gesellschaft vorherrschen und ist insofern mit dem Begriff des Sagbaren vergleichbar. An der Auseinandersetzung um den gesellschaftlichen Konsens sind wie erörtert auch gegenhegemoniale Strömungen beteiligt. Mitunter werden Zugeständnisse an die nicht-hegemonialen Gruppen gemacht, in diesem Kontext wäre an die Öffnung der Ehe für gleichgeschlechtliche Paare bzw. an die Einführung vergleichbarer Rechtsformen zu denken. Dies ist das Ergebnis jahrelanger sozialer Kämpfe, aber auch ein notwendiges Eingeständnis der herrschenden Gruppen, um nicht um den eigenen Hegemonieanspruch fürchten zu müssen. Zudem birgt die Öffnung einer, die Heteronormativität so stark stützenden, Institution wie der Ehe die Gefahr Lebensweisen zu assimilieren, worauf weiter unten bei der Betrachtung von Verena Jaekels Familienporträts näher eingegangen wird.

62 Althusser 2010, S.89.

63 Castro Varela/Dhawan/Engel 2011, S.XVIII.

64 Castro Varela/Dhawan/Engel 2011, S.15.

65 Gramsci 1991, S.1393.

Auch hinsichtlich queerer Handlungsfähigkeit ist der Hegemoniebegriff ebenso wie die Diskursanalyse nutzbar, die Teilhabe an der Auseinandersetzung um den gesellschaftlichen Kontext setzt nicht unbedingt die Berufung auf eine kollektive Identität voraus. Der Fokus liegt auf der Analyse und Kritik derjenigen Prozesse die bestimmte Normen und Machtverhältnisse hervorbringen und stützen. Dadurch ist kein Berufen auf eine (kollektive) Identität notwendig, der Schwerpunkt liegt vielmehr auf Frage nach deren Herausbildung. Es wird beispielsweise nicht bloß die binäre Machtbeziehung zwischen Mann und Frau thematisiert, sondern das Patriarchat in einem Geflecht verschiedener Machtzusammenhänge verortet und der Blick vermehrt auf Handlungsmöglichkeiten gerichtet.⁶⁶ Die Möglichkeit von Allianzen, wie sie Gramsci beschreibt, erleichtert mitunter die Teilhabe an der Auseinandersetzung, gleichzeitig besteht auch innerhalb solcher die Gefahr einer Hierarchisierung.

9. Das Porträt als hegemoniale Bildform

Die angestellten Überlegungen zu Sichtbarkeit, Hegemonie, Ideologie, Diskurs, Geschlecht und Sexualität liefern ein Fundament für die Auseinandersetzung mit den Fotografien, die im Fokus dieser Arbeit stehen. Die ausgewählten Fotografinnen arbeiten allesamt mit dem Format des Porträts. Zur Begründung der Auswahl kann gesagt werden, dass den Künstlerinnen gemein ist, dass sie jeweils durch die Arbeit mit Porträts von Personen, die bestimmten gesellschaftlich konstruierten Gruppen zugerechnet werden, die keine dominante Position in der Gesellschaft einnehmen, diesen Gruppen oder Personen zu mehr Sichtbarkeit und damit verbunden größerer Anerkennung und politischer Handlungsfähigkeit verhelfen möchten. Der Effekt, den verschiedene politische Zusammenhänge dem Erlangen öffentlicher Sichtbarkeit zusprechen und um dessen Willen sie darum kämpfen, ist die mit Sichtbarkeit verbundene Anerkennung. Johanna Schaffer macht in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* zwei Aspekte der Anerkennung fest, zum einen ist sie Grundlage für die Erkennbarkeit und Lesbarkeit von Verhältnissen, zum anderen liegt in ihr auch Wertschätzung, was sichtbar wird bekommt einen gewissen Wert zugesprochen. Es ist es wert sichtbar gemacht zu werden.⁶⁷ Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Verhältnisse des Anerkennens hierarchisch und von Normen durchzogen sind – nicht jede Form des Anerkennens oder Erkennens ist positiv, es kommt stark darauf an, wie oder als was erkannt wird und damit zusammenhängend auch,

66 Jäger 2004, S.340.

67 Schaffer 2008, S.20.

wie eine bestimmte Position sichtbar gemacht wird.⁶⁸ Das Porträt als visuelles Format hat sehr direkt mit der Darstellung von Status und der gesellschaftlichen Zugehörigkeit zu tun. Der nobilitierende Charakter fotografischer Porträts hängt mit deren Entstehungsgeschichte in engem Verhältnis zur Emanzipationsbewegung des Bürger_innentums im Verlauf des 19. Jahrhunderts zusammen. Was zum einen den ermächtigenden Charakter dieses Formats ausmacht, zum anderen aber auch bedeutet, dass die mit dieser inzwischen hegemonial gewordenen Lebensform verbundenen Normen dem Porträt anhaften.

Frühe fotografische Porträts bestanden auf ihrem Realismus, das Porträt als spiegelbildliche Abbildung der jeweiligen Person. Auch im 20. Jahrhundert, als in der Malerei von dieser Idee abgekoppelte Porträts entstanden, es sei etwa an die Porträtmalerei Picassos gedacht, hielt das fotografische Porträt daran fest, eine authentische Abbildung eines Individuums liefern zu können. Schon ganz grundlegend ist an diesem Anspruch eines Porträts problematisch, dass eine Persönlichkeit stets mehrschichtiger ist als ein Porträt derselben, das nur in den seltensten Fällen ein facettenreiches Bild einer Person zeichnen kann und meist nur einen oder ein paar wenige Aspekte einfängt. Tatsächlich entstanden und entstehen Porträts meist zu einem konkreten Zweck oder für einen konkreten Ort. Wobei ein wichtiger Aspekt die Bestimmung für private Orte ist, Fotografien dienen häufig der Erinnerung, seit der Entstehungszeit der Fotografie diente sie zur Dokumentation besonderer Anlässe. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts war Fotografie verhältnismäßig teuer, weshalb nur zu bestimmten Anlässen, wie etwa der Taufe, der Erstkommunion oder der Hochzeit die jeweils im Mittelpunkt Stehenden porträtiert wurden.⁶⁹ Gegenwärtig dokumentieren Menschen ihren privaten Alltag äußerst großzügig, wobei das Festhalten besonderer Momente noch immer ein wichtiger Aspekt von Fotografie ist. Bilder von geliebten Menschen werden verschenkt und bei sich getragen, während im 19. Jahrhundert die Carte-de-Visite diesen Zweck erfüllte, dienen heute Mobiltelefone mit Kamerafunktion als portable Alben. Neben diesen privaten Funktionen erfüllen fotografische Porträts aber auch eine Reihe öffentlicher Funktionen. Bereits die Herrschaftsporträts des 16. Jahrhunderts, auf die etwa Opie in ihren Arbeiten häufig Bezug nimmt, verfolgten bestimmte Interessen. Sie dienten nicht nur der Abbildung einer individuellen Persönlichkeit, sondern der Repräsentation ihrer Herrschaft. Das fotografische Porträt ist allein durch seinen Entstehungszeitraum mit bürgerlichen Bewegungen verknüpft. Wie Teilhabe an der politischen Macht gefordert wurde, forderte das Bürger_innentum auch ihren Teil an öffentlicher Sichtbarkeit ein, etwa entstanden Denkmäler bürgerlicher Persönlichkeiten, wie sie sich beispielsweise an der Wiener Ringstraße finden. In diesem

68 Schaffer 2008, S.20.

69 Breuss 2000, S.30.

Unterfangen wurde die Fotografie schnell zu einem wichtigen Medium, wobei die Fotografie sowohl nach innen wie auch nach außen hin repräsentative und damit bewusst inszenierte Wirkungen erzeugt. Der Besuch im Fotoatelier war ein städtisches Phänomen mit dem bestimmte Ausschnitte der bürgerlichen Wirklichkeit, etwa ihres Selbst- und Familienbildes festgehalten werden konnte. Nicht nur das entstandene Bild, schon der Besuch im Atelier, war ein wichtiger Teil des bürgerlichen Lebens und seiner Repräsentation. 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.⁷⁰ Das Porträts macht innerhalb einer „Standes-Öffentlichkeit“ die Zuordenbarkeit bestimmter Personen zu sozialen Gruppen möglich und produziert und festigt somit diese Gruppen.⁷¹ Dennoch haftet dem fotografischen Porträt die Idee der Authentizität an. Es tritt häufig in öffentlichen Funktionen in Erscheinung, in denen es als Garant für die Identität einer Person herhält, etwa als Bild auf einem Ausweis.⁷² Jedenfalls ist das Porträt sowohl im privaten als auch im öffentliche Raum ein ständig präsent Bildformat. Es wird als solches 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. Es ist in verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen mit verschiedenen Bedeutungen beladen, etwa als Versinnbildlichung und Entsprechung eines bestimmten *Familienbilds*. Durch die Bedienung des Porträts als allgemein verständlichen visuellen Vokabular kann Sichtbarkeit erlangt oder erzeugt werden. Es geht in Porträts von 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 den_die Betrachter_in zu einem wertschätzenden statt voyeuristischen Blick.⁷³ Wobei nicht vernachlässigt werden darf, dass auf Grundlage eben diesen Formensystems im visuellen Bereich Normalität und Abnormalität (re-)produziert werden und die Bedienung dieser Bildsprache das Einfügen in hegemoniale Strukturen beinhalten kann.⁷⁴

Im Folgenden wird nun zunächst anhand von künstlerischen Auseinandersetzungen mit Familienporträts diese normalisierende Wirkung der Bedienung hegemonialer Bildformate diskutiert. In einem nächsten Schritt sollen weitere Implikationen des fotografischen Porträts,

70 Wippl 2011, S.6.

71 Vavra 1993, S.298.

72 Clarke 1992, S.1.

73 Schaffer 2008, S.124-125.

74 Schaffer 2008, S.125-126.

die diesem durch seine Entstehungsgeschichte und Funktionen anhaften, thematisiert werden. Wobei vor allem die repressive Funktion des Porträts als Instrument der Pathologisierung und Kriminalisierung von Subjekten eingegangen wird und in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Arbeiten die Frage diskutiert wird, wie diese negativen Komponenten der ermächtigenden Funktion des Porträts gegenüberstehen.

10. Die normalisierende Wirkung hegemonialer Bildformen: das Familienporträt

Im Zusammenhang mit der normalisierenden Wirkung hegemonialer Bildformen werden im Folgenden die Serie *Neue Familienporträts/New Family Portraits* von Verena Jaekel, die Serie *Domestic* von Catherine Opie und das Einzelwerk *The child* von Lyle Ashton Harris besprochen. Sowohl Opie wie auch Jaekel porträtieren in ihren Arbeiten Familien, die sich außerhalb des geläufigen Bildes einer heterosexuellen Kleinfamilie bewegen. Jaekel orientiert sich dabei stark an der fotografischen Tradition von Familiendarstellungen, während Opie einen freieren Zugang wählt. Nach einer kurzen Erörterung des Genre des Familienporträts werden diese beiden Serien hinsichtlich des Effekts, den die Nähe oder eben der Abstand zu diesem Bildformat für die Sichtbarwerdung der jeweiligen Familien hat. Lyle Ashton Harris Arbeit tanzt hier insofern aus der Reihe, als dass es sich nicht um das Porträt einer real zusammenlebenden Familie handelt, anhand dieser Arbeit wird die Herstellung und das Potential der Dekonstruktion von Heteronormativität im Bild erörtert.

a. Das Familienporträt: Entwicklung und Funktion als Bildform

Die Entwicklung und Etablierung des hegemonialen Familienmodells ist von der bürgerlichen Kleinfamilie ab dem 18. Jahrhundert geprägt und auch die Entwicklung des Familienporträts und die Entstehung eines Kanons in diesem Bereich ist eng an die Bildnormen und Bedürfnisse dieser Schicht geknüpft. Bei der Herausbildung der bürgerlichen Familie spielte die Fotografie insofern eine wichtige Rolle, als dass die Besinnung auf das familiäre Zusammenleben, gemeinsame Intimität und Erinnerung mit zum neuen Selbstbild der Familien gehörte. Fotografie bot sich als Dokumentationsmedium an, um die jeweilige Familiengeschichte zu dokumentieren, nicht ohne dabei auch einer bestimmten Erzählung zu folgen und im selben Zug diese Erzählung fortzuführen.⁷⁵ Die identitätsstiftende Funktion der Bilder wirkt sowohl nach innen als auch nach außen, die Familie präsentiert sich zum einen entsprechend der eigenen Wunschvorstellung, diese richtet sich allerdings auch nach

⁷⁵ Breuss 2000, S.28.

bestimmten gesellschaftlich genormten Ideen.⁷⁶ Schon im 18. Jahrhundert waren durch das aufstrebende Bürger_innentum zahlreiche Familienporträts entstanden, aber gerade das Medium der Fotografie ist eng mit der Sehnsucht des Bürger_innentums nach der eigenen Repräsentation verbunden.⁷⁷ Die Familienfotografie kann vor diesem Hintergrund als zunächst bürgerliches Fotogenre gesehen werden, dass sich erst im Laufe der Zeit als umfassenderes Phänomen etablierte.⁷⁸ Nach ihrer Erfindung im Jahr 1839 war Fotografie zunächst so aufwendig und teuer, dass sich nur rund 5% der Bevölkerung ein Foto von sich oder ihren Familien leisten konnten.⁷⁹ Ab 1850 wurden vereinfachte Verfahren bekannt und eine große Zahl an neuen Ateliers eröffnete. Durch das zu dieser Zeit entstandene Visitenkartenformat konnten Porträts auch weitergegeben werden. Dennoch bedienten sich noch weiter primär privilegierte Schichten der Fotografie, erst im 20. Jahrhundert wurde sie auch für die Unterschicht leistbar.⁸⁰ Trotz der Ausbreitung fotografischer Porträts auf andere gesellschaftliche Schichten blieben die Kompositionen ähnlich und im Laufe des 19. Jahrhunderts entstand ein Typus der Familiendarstellung, der bis heute erhalten blieb. Dieser Umstand hängt mit dem Wunsch der porträtierten nach Entsprechung gesellschaftlicher Ideale und nach der eigenen Inszenierung als Angehörige einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe zusammen.⁸¹ Dabei werden bestimmte Requisiten eingesetzt, etwa Bücher als Zeichen von Bildung, bestimmtes Mobiliar als Zeichen eines hohen Lebensstils, und Kleidung, die sowohl eine schichtspezifische als auch geschlechtliche Kodierung vornimmt.⁸² Hier sei noch einmal auf Gramscis Hegemoniebegriff verwiesen, nach dem der gesellschaftliche Konsens, der großteils durch die herrschende Klasse bestimmt wird, „historisch“ aus dem Prestige (und folglich aus dem Vertrauen) hervorgeht, das der herrschenden Gruppe aus ihrer Stellung und ihrer Funktion in der Produktion erwächst.“⁸³ Insofern ist das herrschende Familienbild nicht als dasjenige zu verstehen, welches tatsächlich am häufigsten in einer Gesellschaft auftritt, sondern das als Norm etabliert ist und angestrebt wird. Die Funktion, die die Bedienung dieses bestimmten Bildtyps erfüllt reicht über die Inszenierung des eigenen Wohlstands und Erfolgs hinaus, der Familie wird durch die Einreihung in diese Abbildungstradition Historizität verliehen. Dabei dient das Album als Familienchronik einer konkreten Familie und spielt eine wichtige Rolle für die Etablierung einer Familienidentität, auch hinsichtlich der Auswahl der Bilder, gleichzeitig wird Familie

76 Breuss 2000, S.30.

77 Breuss 1993, S.317.

78 Breuss 2000, S.30.

79 Breuss 1993, S.317.

80 Breuss 1993, S.317-318.

81 Breuss 1993, S.318.

82 Breuss 1993, S.318.

83 Gramsci 1991, S.1502.

auch als allgemeines Phänomen historisiert.⁸⁴ Fotografien dienen als Beweis der Übereinstimmung der Familie mit gesellschaftlichen Konventionen, obwohl sie gleichzeitig als Zeugnis für die eigene Identität gelten, ein Gedanke der auch auf andere Formen der Porträtfotografie umgelegt werden kann.⁸⁵

b. Verena Jaekel: Neue Familienporträt/New Family Portraits

Neue Familienporträts/New Family Portraits entstand zwischen 2005 und 2006 und umfasst 17 Porträts gleichgeschlechtlicher Familien. Verena Jaekel bezieht sich in dieser Arbeit sehr stark auf die Bildtradition fotografischer Familienporträts. Die Fotografin wurde 1980 in Bergisch Gladbach in Deutschland geboren, sie lebt und arbeitet in Berlin und Köln. Sie arbeitet viel mit Porträts, wobei sie gerade die Darstellung von Personen(-gruppen) interessiert, die im visuellen Alltagsdiskurs wenig vertreten sind oder eher negativer Repräsentation ausgesetzt sind. 2004 entstand etwa die Serie *_geduldet*, die zehn Porträts jugendlicher Flüchtlinge umfasst, die sich zum Zeitpunkt der Aufnahmen mit unsicherem Aufenthaltsstatus in Berlin aufhielten. *Schwestern im Westen* ist eine 2003 entstandene Serie von 17 Porträts junger muslimischer Frauen in Berlin. Ein weiterer Schwerpunkt ihrer Arbeit, der sich auch mit dem Porträt verbindet, ist die Auseinandersetzung mit Familie. Die Serie *Junge Väter* von 2006 zeigt sechs junge Väter mit ihren Kindern, 2010-2011 entstand im Auftrag der Scottish National Portrait Gallery die 14teilige Serie *A Scottish Family Portrait*.

Der Titel der Serie *Neue Familienporträts/New Family Portraits*, wenn auch nicht die einzelnen Titel der jeweiligen Porträts, verrät, dass es sich bei den porträtierten Gruppen jeweils um Familien handelt. Doch auch ohne diese ausdrückliche Benennung sind die Bilder als Familiendarstellungen zu erkennen, die Anordnung der Personen entspricht in Grundzügen der traditionellen Darstellung in Familienporträts, wie sie aus der Malerei in Form von Porträts zunächst Adelliger und später vor allem bürgerlicher Familien, aber auch aus der Fotografie seit dem 19. Jahrhundert, bekannt sind. (Abb.4) Wie auf dem Familienporträt aus dem Atelier Högler in Bregenz, das etwa um 1900 entstand, sind die Kompositionen meist starr, die Personen adrett gekleidet, ihre Gesichtsausdrücke ernst, meist mit Blick direkt in die Kamera. Diese offensichtliche Anlehnung am klassischen Familienporträt macht die Bilder sofort als solche erkennbar, obgleich die Konstellationen in den Gruppen, die gleichgeschlechtlichen Beziehungen der Eltern, nicht der normativen Vorstellung einer Vater-Mutter-Kind Familie, die um eine heterosexuelle Beziehung herum entsteht, entsprechen.

84 Breuss 1993, S.318.

85 Breuss 1993, S.321.

Hier bedient sich die Fotografin einer hegemonial gewordenen Bildform um eine bislang wenig sichtbare Gruppe am Diskurs zu beteiligen. Durch die Bedienung dieser hegemonialen Bildsprache werden die Familien als solche lesbar, allerdings liegt diese Erkennbarkeit in der Nähe zur Konvention. Die Bildform des Porträts verleiht Subjektpositionen, die in der gesellschaftlichen Wahrnehmung einen Randplatz zugewiesen bekommen, Wert, Anerkennung und Sichtbarkeit – aber auch Normentsprechung. Diese potentielle Normalisierung ist gerade in Zusammenhang mit Überlegungen aus queerer Perspektive, die Kritik an der Forderung nach staatlicher Anerkennung von gleichgeschlechtlichen Lebensformen formulieren, spannend.

Es fragt sich, ob das Porträt als bürgerliches Repräsentationsmedium, gerade in seiner Ausformung als Familienporträt, mit bestimmten Konnotationen verknüpft bleibt oder ob es möglich ist sich dieser Bildsprache auf eine Weise zu bedienen, die die Abgebildeten souverän darstellt. Ob etwa in den hier besprochenen Arbeiten Familie an ein binäres Konzept von Geschlecht und biologische Reproduktion gebunden bleibt oder ob eine Verschiebung bezüglich der Vorstellung von Familie gelingt. Weiters birgt die Bedienung dieses bildlichen Vokabulars die Gefahr der Eingliederung in den mit ihr verknüpften Bedeutungshorizont und damit die Produktion neuer Unsichtbarkeiten für andere Gruppen.

Die Serie entstand während eines Auslandsaufenthalts der Künstlerin in Kalifornien, wobei die Arbeit auch in Deutschland fortgeführt wurde. Die Inszenierungen entstanden jeweils zu einem hohen Grad aus Anweisungen der Fotografin, die den porträtierten auch alte Fotografien zeigte, um die Ähnlichkeit mit diesen Vorbildern zu erreichen.⁸⁶ Beispielsweise *South Orange, 14.05.2005* (Abb.5) zeigt eine Gruppe von fünf Personen, zwei Erwachsene und drei Kinder unterschiedlichen Alters, in einem Wohnraum. Einer der beiden erwachsenen Männer sitzt auf einem großen, rötlich samtenen Sessel, der Zweite steht rechts neben ihm und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Der Stehende hat ein Kind von etwa drei Jahren auf dem rechten Arm, der Sitzende hält ein Kleinkind auf dem linken Arm und hat den rechten Arm leicht um das älteste Kind gelegt, das auf einem Hocker vor ihm sitzt. Die beiden Erwachsenen tragen Anzüge und gepflegte, kurze Vollbärte und halten so eine männliche Gender-Performance aufrecht. Der im Bild linke Elternteil steht breitbeinig und aufrecht, er hält den Kopf leicht geneigt und hebt das Kinn an, was ihn selbstbewusst wirken lässt. Auch sein Blick, der direkt auf die Kamera gerichtet ist, wirkt sicher. Er trägt einen schwarzen Anzug mit weißem Hemd und rot gemusterter Krawatte, das Sakko ist mit einem Knopf geschlossen. Er steht neben dem großen Sessel auf dem sein Partner sitzt, dem er die

⁸⁶ Jaekel, Telefongespräch am 25.04.2012.

Hand auf die Schulter legt, sein linkes Bein wird von der Lehne des Sessels bedeckt, hinter dem er leicht zurücktritt. Die Geste des Handauflegens begegnet uns in mehreren Fotografien der Serie, ebenso wie in vielen Familienporträts aus anderen Kontexten. Sie kann als besitzanzeigend, liebevoll oder als Zeichen der Zugehörigkeit verstanden werden. In Darstellungen heterosexueller Familien ist diese Geste oft auch mit der Zuweisung von Geschlechterrollen verbunden, so legt etwa häufig der Vater schützend die Hand auf die Schulter der Mutter. In der Bezugnahme auf diese Geste liegt einerseits wiederum schlicht eine Anlehnung an das klassische Format, andererseits ist auch diese Ebene der Zuweisung von Geschlecht dabei nicht auszublenden. Wenngleich auch nicht unbedingt die sitzende Person damit zur Mutter erklärt wird, wird die arbeitsteilige Elternbeziehung zwischen zwei kohärenten Positionen imitiert.

Der sitzende Elternteil trägt einen grauen Anzug, ein helles Hemd und eine helle Krawatte. Auch er blickt direkt in die Kamera, nimmt aber keine so strenge Haltung ein wie sein Partner. Einen Hauch von Ironie bringt er ins Bild, indem er seine zwei unterschiedlich farbigen Socken zwischen den schwarzen Lederschuh und den Hosenbeinen hervorblitzen lässt und damit den ansonsten strengen Dresscode bricht. Das jüngste Kind sitzt auf dem Schoß des Vaters, der seinen Arm um es legt. Das Kind blickt in die Kamera während es seine rechte Hand an den Mund führt und der linke Arm auf dem Arm des Vaters ruht. Den Beiden zu Füßen sitzt ein etwa siebenjähriges Kind auf einem Hocker. Die Hände sind locker auf die Knie gelegt, er blickt in die Kamera ohne zu lächeln. Das dritte etwa dreijährige Kind wird vom stehenden Vater im Arm gehalten, die Füße baumeln locker herunter, mit den Händen scheint sanft es auf der Schulter des Vaters zu trommeln. Als einziger blickt er nicht in die Kamera, sondern lässt seinen Blick eher abwesend über die Gruppe hinweg nach links aus dem Bild gleiten. Die Familie steht in ihrem Wohnzimmer, den Rücken zu einer Ecke des Raums gewandt. Im Hintergrund ist links ein schwarzes Klavier zu sehen, an der Wand hängen zwei Bilder, ein Plakat einer Opernaufführung und eine große Zeichnung. Rechts bildet ein großes Holzgerahmtes Fenster mit Ausblick auf Äste und ein gegenüberliegendes Gebäude den Bildhintergrund. Ein in der linken Bildhälfte von der Decke hängendes kleines grünes Mobile deutet ebenso wie die rechts auf einem Sims ins Bild ragende Matrjoschka Holzpuppe auf die im Haushalt lebenden Kinder hin. Das Setting im Wohnzimmer stützt die Konstruktion als Familie, als Gruppe von Angehörigen, die in einem gemeinsamen Haushalt leben. Schon in Porträts aus dem 18. Jahrhundert wurden Familien oft in ihrem Heim oder Garten dargestellt, um die, ab dieser Zeit aufkommende, sentimentale Bedeutung von Familie

als emotionaler Einheit zu betonen.⁸⁷ Zugleich lässt das Mobiliar auf die soziale und ökonomische Positionierung der Familie schließen, etwa das Klavier deutet auf einen bildungsbürgerlichen Hintergrund hin.

Obwohl die gängige Vorstellung von Familie Vater und Mutter unterschiedlichen Geschlechts beinhaltet und im Bild beiden Elternteilen dasselbe Geschlecht zugeschrieben wird, sind die Personen leicht als Familie zu identifizieren. Die Aufstellung der Personen ist, wie schon beschrieben, sehr stark am traditionellen Bildtypus eines Familienporträts orientiert. Es ist typisch, dass ein Elternteil sitzend, der andere stehend dargestellt wird, meist nimmt der Vater die stehende und damit die höchste Position in Bild ein, während die Mutter sitzt und oft mit den Kindern oder nur den Töchtern eine eigene Gruppe bildet⁸⁸ – diese Zuschreibungen und Hierarchisierungen werden hier nicht nur durch das Fehlen einer Mutterfigur teilweise durchbrochen, die stehende Figur erhebt sich zudem nicht über die Anderen hinweg, da sie eines der Kinder auf dem Arm hat. Zum anderen bildet der sitzende Mann zwar kompositorisch eine eigene Dreiecksgruppe mit den beiden ihm nahe sitzenden Kindern, diese wirkt aber mit den anderen verbunden, zum einen durch die Geste des Handauflegens, und weiters durch die Überlappung der verschiedenen Personen, die durch die Positionierung der sitzenden Gruppe im Vordergrund entsteht – hier wird die Hierarchie im Bild weiters fraglich, da auch die Position im Vordergrund eine wichtige Stellung im Bild bedeutet. Zudem findet keine alleinige Zuschreibung der Kindererziehung auf eine Person statt, da beide Eltern im Bild sich mit den Kindern befassen. Der sitzende Elternteil entspricht auch nicht der typischen Darstellung der Mutterfigur, da diese meist mit geschlossenen Armen und Beinen sitzt, während der Vater hier breitbeinig sitzt und die Arme, obwohl er zwei Kinder stützt, recht lässig und offen am Körper und im Sessel liegen. Verena Jaekels Familienporträts stellen demnach keine bloße formale Wiederholung da, sie reinszenieren bestimmte Darstellungsmodi und haben dadurch womöglich das Potential, diese auch als Dimension von Macht begreifbar zu machen und neu zu beschreiben.⁸⁹ Ein solches „Queering“⁹⁰ des Familienporträts würde den Versuch bedeuten durch die Bedienung gängiger Darstellungsmodi die von ständiger Wiederholung abhängigen Normen zu unterlaufen und zu verändern. Allerdings wird in Jaekels Fotografien die Auseinandersetzung um gleichgeschlechtliche Partner_innenschaften von bestimmten Vorstellungen von Familie sowohl bedingt als auch begrenzt. Die Arbeit mit diesen klassischen Formaten im Visuellen,

87 Wippl 2011, S.8.

88 Wippl 2011, S.23.

89 Malich/Pischel 2010, S.469.

90 „Queering“ heißt in diesem Zusammenhang, das ironische Unterlaufen gesellschaftlicher Normen, das Aufdecken von Familie und Geschlecht als Konstruktion, Vgl etwa Hark 2005.

ebenso wie Forderung nach staatlicher Anerkennung nicht-heterosexueller Partner_innschaften im Politischen, birgt das Potential Normalisierungsprozesse zu intensivieren.⁹¹ Zwar wird der Familienbegriff durch die Sichtbarmachung und Anerkennung gleichgeschlechtlicher Familien erweitert, etwa wird die soziale Bedeutung von Familie im beschriebenen Porträt in den Vordergrund gestellt. Die Beziehung zwischen Vätern und Kindern ist vor allem durch soziale Verwandtschaft gegeben, ob biologische Verwandtschaftslinien bestehen ist unbekannt. Wobei die Frage nach den biologischen oder rechtlichen Verwandtschaftsbeziehungen für die Betrachter_innen durchaus spannend ist, die Künstlerin lässt eine Aufklärung darüber aber bewusst aus. Die Titel der einzelnen Fotografien sagen nichts darüber aus, die Betrachter_innen sollen nach Aussagen der Künstlerin dazu aufgefordert werden, sich über die Schwierigkeiten einer Familiengründung für gleichgeschlechtliche Paare zu machen.⁹² Worin gleichzeitig wieder die Gefahr der Intensivierung eines voyeuristischen Blicks liegt. Gleichzeitig wird so die Kernfamilie als kleinste Einheit einer durch Blutsverwandtschaft verbundenen Gruppe nicht mehr als einzige Definition von Familie verstanden. Zudem wird dadurch, dass nicht alle dargestellten Familienmitglieder sich denselben rassifizierten Kategorien zuordnen lassen, die Familie als homogen rassifizierte Einheit in Frage gestellt.⁹³ Dem entgegen wirkt allerdings der große Altersunterschied zwischen Eltern und Kindern normalisierend, indem er das soziale Verhältnis einem biologischen näher rückt und die Benennung von Vätern gegenüber Kindern erleichtert.

Auch sind in den meisten Bildern der Serie zwei Erwachsene im Bild und damit Teil der Familie, wodurch sich die traditionelle Vorstellung eines Paares als Eltern wiederholt und eine Imitation biologischer Beziehungen durch soziale Beziehungen unterstellt wird. Nach Doreen Kruppa, die heteronormative Strukturen in Regenbogenfamilien untersucht, sind die Differenzierung und Hierarchisierung sowohl der Eltern-Kind Beziehung als auch der Beziehung zwischen den Partner_innen Merkmale heteronormer Mechanismen.⁹⁴ Durch die Nähe zum konventionellen Familienbild wird in Jaekels Fotografien zwar einerseits die Sichtbarmachung für diese Positionen erst ermöglicht, da die Wiederholung hegemonialer Formen die Erkennbarkeit garantiert, gleichzeitig liegt darin eine Form von Assimilation, es wird mit der Annäherung an die Norm argumentiert, die Anerkennung dieser Familien liegt in ihrer Übereinstimmung mit der Konvention. Ebenso wie durch die rechtliche Legitimation für gleichgeschlechtliche, monogame Zweierbeziehungen andere Alternativen noch weiter in

91 Butler 2004, S.104.

92 Jaekel, Telefongespräch am 25.04.2012.

93 Malich/Pischel 2010, S.470.

94 Kruppa 2009, S.144.

den Bereich der Illegitimität gedrängt werden. Durch diese Form der Sichtbarmachung gleichgeschlechtlicher Familien werden wiederum andere Lebensformen, die beispielsweise nicht um eine Paarbeziehung herum aufgebaut sind, unsichtbar gemacht.⁹⁵ Sowohl auf der institutionellen Ebene als auch auf der Ebene gesellschaftlicher Wertvorstellungen werden bestimmte Vorgaben für Elternschaft gebildet, so bestimmen sowohl kulturelle Leitbilder zum Familienbild als auch der gesetzliche Rahmen für dieselben deren Ausgestaltung mit.⁹⁶

Gleichzeitig erkämpft Jaekel innerhalb bestimmter Sichtbarkeitsfelder sehr wohl einen Platz für die porträtierten Familien. Nicht jede gleichgeschlechtliche Familie wünscht sich eine queere Repräsentation, viele wollen schlichtweg als *normale* Familie anerkannt werden. Zudem ist Idee gleichgeschlechtliche Paare hätten größeren Spielraum oder es schlichtweg leichter biologistischen Rollenaufteilungen in der Beziehung zu entkommen verkürzt und lässt die Wirkmächtigkeit heteronormativer Vorgaben aus dem Blick.⁹⁷

c. Lyle Ashton Harris: The child

Die klare Bezugnahme auf das Format der Familienfotografie zeigt sich auch in einer Arbeit von Lyle Ashton Harris von 1994. Der Künstler und Fotograf Lyle Ashton Harris wurde 6. Februar 1965 geboren, er lebt und arbeitet in New York. Sein Stiefvater arbeitete als Rundfunksprecher bei einem Antiapartheidsprogramm der UN, was zu einer frühen Auseinandersetzung mit politischen Fragestellungen für den Künstler führte.⁹⁸ Er studierte zunächst zwei Jahre Wirtschaftswissenschaften an der Wesleyan University in Middletown im Bundesstaat Connecticut, bevor er sich der Kunst zu wandte und 1990 am California Institute of the Arts in Valencia mit dem Master of Fine Arts abschloss. Bald darauf absolvierte er das National Graduate Photography Seminar in New York und nahm am Whitney Museum Independent Study Program teil. Harris ist als Fotograf seit Anfang der 1990er Jahre in den USA immer wieder in Gruppen- und auch Einzelausstellungen zu sehen, zum Teil auch in Europa. Er kam auch einigen Lehraufträgen, beispielsweise am NYU Campus in Accra in Ghana, nach. Er arbeitet vorrangig mit Schwarzweißfotografie, macht aber auch Farbfotografien, Performances und Videoarbeiten. Bekannt sind vor allem seine Selbstinszenierungen, in denen er in die verschiedensten Rollen schlüpft, wie auch Porträts von Freund_innen und Familie, die er ebenfalls theatralisch inszeniert. Dabei beschäftigt er sich mit den verschiedenen Rollen und Identitäten, die Menschen einnehmen bzw. die ihnen zugeschrieben werden. Er thematisiert die Entstehung und Wahrnehmung von Identität,

95 Butler 2004, S.106.

96 Kruppa 2009, S.144.

97 Kruppa 2009, S.159.

98 Van Schepen 2008.

wobei er Kategorien wie gender, race und Sexualität aufgreift und die Grenzen zwischen diesen Kategorien überschreitet. In *The child* (Abb.6) ist im Unterschied zu Jaekels Arbeiten keine real zusammenlebende Familie porträtiert, sondern die beiden Künstler_innen inszenieren sich selbst als Familie. Die Vaterfigur spielt dabei die Künstlerin Renee Cox, während Harris die Rolle der Mutter mit Kind auf dem Arm übernimmt. Der Akt des Rollentauschs bleibt insofern sichtbar, als dass der Schnurrbart der Vaterfigur aufgeklebt scheint und ihre langen Fingernägel ein eher weiblich konnotiertes Symbol sind.⁹⁹ Auf den ersten Blick bzw. eigentlich bis zur Betrachtung dieser Details gelingt die Täuschung, es wird vorgeführt, wie einfach ein Körper durch Haltung und bestimmte Accessoires als männlich oder weiblich bespielbar ist. Dadurch dass aber eine Familienkonstellation als Bildmotiv gewählt wurde wird hier insofern einen Schritt weiter gegangen, als dass die Figuren in diesem Bild in einem klaren Verhältnis zueinander stehen, welches der_die Betrachter_in auf den ersten Blick als traditionelles Familienverhältnis erkennt. Es wird nicht mehr nur die Konstruktion der Geschlechterrollen, sondern der gesellschaftliche Kontext durch welchen diese stabilisiert werden thematisiert. Dieses Familienbild lebt von der Annahme eines unbedingten heterosexuellen Begehrens, welches Mann und Frau aneinander bindet und damit diese beiden einander gegenseitig bedingenden und ausschließenden Geschlechterkategorien, wie eben auch bestimmte Begehrensformen, voraussetzt. Das Wissen um die Herstellung normalisierender Sichtbarkeit ist jedenfalls Voraussetzung für den bewussten Umgang mit eben jenen visuellen Formen mittels welchen diese produziert wird. In *The child* begegnen uns viele der Codes wieder, die in der Betrachtung von Jaekels Arbeiten bereits herausgearbeitet wurden. Der Vater ist als die größte Person dargestellt, er legt seinen Arm um die Mutter, die Hand liegt zwischen Nacken und Schulter auf, eine beschützende und zugleich besitzanzeigende und rollenzuweisende Geste. Zudem wird die Rolle der Mutter durch die Zuweisung des Kindes in ihre Sphäre, sie hat es auf dem Arm, es hält ihre Hand, bestimmt. Diese Gegenüberstellung der beiden Elternteile, die gleichzeitig auch eine Einheit bilden, wird durch den zweifarbigen Hintergrund unterstrichen. Harris und Cox legen den normierenden Charakter von Familienfotografien in ihrer Arbeit offen, indem sie diese Codes bedienen, aber den_die Betrachter_in in der Rezeption derselben vor den Kopf stoßen.

99 Stohler/Hardmeier 2008, S. 283.

d. Catherine Opie: *Domestic*

Einen ganz anderen Umgang mit dem Thema der Familie und deren Repräsentation findet Catherine Opie, die sich in *Domestic* mit Familie auseinandersetzt, sich aber bewusst nicht an klassischen Darstellungsformen orientiert. Die Serie entstand zwischen 1995 und 1998, Opie bereiste 1998 drei Monate lang neun verschiedene amerikanische Städte um dort lesbische Paare und Familien zu besuchen und mit einer Großformatkamera zu fotografieren.¹⁰⁰ In diesen Grundzügen ist die Arbeit gut mit Jaekels Jahre später entstandenen Serie vergleichbar. Die Serie entstand unter anderem als Reaktion auf die Ausstellung *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* im MoMA 1991, eine Fotoausstellung kuratiert von Peter Galassi, in der es um Häuslichkeit und Familie ging und die dafür kritisiert wurde, dass keine queeren Familien darin Platz fanden. Im Unterschied zu Opies anderen Porträtserien tritt die Künstlerin hier aus dem Studio heraus und fotografiert die Paare und Familien in ihren jeweiligen alltäglichen Umgebungen, meist ihrem eigenen Zuhause.¹⁰¹ Die Fotografien sind teilweise eher schnappschussartig gehalten, die Personen, etwa in *Joane, Betsy & Olivia, Bayside, New York* 1998 (Abb.7) am Frühstückstisch, in Interaktion dargestellt, der Blick nicht in die Kamera gerichtet. Die beiden Mütter und die etwa fünfjährige Tochter sind hier bei einer alltäglichen Handlung zu sehen, das Frühstück ist gerade beendet, der Tisch in der rechten Bildhälfte noch gedeckt. Das Mädchen spielt mit einem weißen Spielzeugpferd und lehnt sich an die Mutter, die etwa in der Bildmitte platziert noch am Tisch sitzend sich der Tochter zuwendet. Die andere Mutter sitzt in der linken Bildhälfte bequem auf einem grünen Ledersessel, sie hält der Tochter ein kleines blaues Spielzeug entgegen. Durch die Unordnung im Esszimmer in dem sich die Familie befindet und die Verteilung der Personen auf den Bildraum wirkt das Porträt wie eine Momentaufnahme. Einige Elemente sind mit der oben besprochenen Fotografie von Jaekel vergleichbar, etwa die Situierung im Wohnraum, auf dessen Boden Spielzeug verteilt ist, macht hier zum einen die Gruppe als Familie lesbar, tut dies aber eben in Anlehnung an die Vorstellung von Familie als Paarbeziehung mit Kindern in einem gemeinsamen Haushalt. Im Unterschied zu *Neue Familienporträts/New Family Portraits* reiht sich die Familiendarstellung von *Joane, Betsy & Olivia, Bayside, New York* nicht in eine Reihe sehr ähnlicher Porträts ein, sondern steht neben Bildern von Lebenszusammenhängen, die weitaus weniger an dieser Vorstellung von Familie orientiert sind. Etwa in *Emily, Sts, & Becky, Durham, North Carolina* (Abb.8) sind drei junge Frauen um einen Küchentisch versammelt. Eine Person

¹⁰⁰Blessing 2008, S.25.

¹⁰¹Tortmann 2008, S.120.

sitzt in der unteren linken Bildecke auf einen Stuhl, sie reicht über den Tisch wodurch ihr Arm zur Verbindungslinie zu den anderen beiden Frauen wird, die ihr gegenüber an der anderen Seite des Tisches sitzen, bzw. dahinter an die Wand gelehnt stehen. Die drei Frauen befinden sich im Gespräch, die sitzende Frau gestikuliert, zeigt mit ihrer Hand auf dem Tisch etwas, die ihr gegenüber sitzende blickt auf diese Hand. Die an der Wand gelehnte Dritte schmunzelt, während sie aus einem Plastikgeschirr isst. Eine alltägliche Szene zwischen drei Personen, die durch ihre vertraute Interaktion und die Platzierung in der Küche bereits als zusammengehörige Gruppe wahrgenommen werden. Opie zeigt ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Bildern unterschiedlicher Lebensformen, wodurch nicht nur der Familienbegriff für bislang darunter nicht summierte Gruppen beansprucht wird, sondern auch die Lebensweise in einer Kleinfamilie nicht als Ideal, sondern als eine von verschiedenen Möglichkeiten sichtbar gemacht wird. Opie geht es nicht darum möglichst nahe am klassischen Familienporträt gehaltene Abbildungen zu schaffen, da es auch nicht darum geht die Dargestellten als möglichst nah an der Norm zu zeigen, sondern im Gegenteil, den Familienbegriff auszuweiten und darin Platz zu schaffen für Lebensweisen, die bislang nicht darunter subsumiert wurden. Verschiedene Familienformen, worunter etwa auch Kollektive fallen, innerhalb derer keine Eltern-Kind Beziehung besteht, werden als legitime und eben explizit familiäre Möglichkeiten der Lebensgestaltung sichtbar gemacht. Darin, dass sich Opie weder in der Wahl der porträtierten, noch in der Gestaltung der Bilder an traditionellen Bildern von Familie orientiert, liegt zu einem gewissen Grad auch eine Kritik an diesem normativen Familienkonzept.¹⁰² Dadurch unterscheidet sich Opies *Domestic* Serie auch von Verena Jaekels *Neue Familienporträts/New Family Portraits*, in der durch die Nähe zu historischen Familiendarstellungen die porträtierten Familien als >normal< dargestellt werden. Opie hingegen hinterfragt, ob diese Normalität überhaupt erstrebenswert ist und versucht Alternativen gleichberechtigt aufzuzeigen.

Dabei ist die Frage spannend, wie Opie die Gruppen als Familien lesbar macht ohne sich den oben zur genüge beschriebenen Codes zu bedienen. Zum einen muss festgestellt werden, dass auch ohne eine Orientierung an den klassischen Familienporträts wohl eine Nähe zu bestimmten gängigen Familienfotografien gegeben ist. Tatsächlich sind Fotografien, wie Jaekel oder Harris sie inszenieren in alltäglichen Familienalben zur Seltenheit geworden. Ab den 1950er dominieren Schnappschüsse die Familienalben, Fotografie passiert viel im privaten Raum, der Gang ins Atelier ist zur Ausnahme geworden.¹⁰³ Die Sichtbarkeit als Familie gelingt bei Opie durch den Einblick in jeweiligen Lebensräume, die Assoziation von Familie

¹⁰²Tortmann 2008, S.121.

¹⁰³Breuss 1993, S.325.

mit Heim/Häuslichkeit wird hier bedient, Personen, die an einem gemeinsamen Esstisch sitzen werden als Familie wahrgenommen. Opies Fotografien betonen zudem die Beziehungen zwischen den porträtierten, die als liebevoll und intim sichtbar werden. Durch die Einschließung von Lebensweisen, die dem konventionellen Familienbegriff nicht entsprechen, Paare ohne Kinder oder Wohngemeinschaften von mehreren Erwachsenen, in diese Serie gelingt auch die Integration dieser Gruppen in den Familienbegriff.

11. Typisierung und Pathologisierung als repressive Funktionen der Porträtfotografie

Der Aspekt der Normalisierung durch die Arbeit mit dem Format des Porträts ist eng mit der Sehnsucht nach Anerkennung verbunden, die in der Auswahl dieser Bildform liegt. Anerkennung ist nach Butler „ein Ort der Macht, an dem das Menschsein differentiell produziert wird.“¹⁰⁴ Es handelt sich um einen normgeleiteten Prozess infolge dessen Subjekte und Verhältnisse produziert werden und unterschiedliche Positionen unterschiedlich erkannt werden. Insofern wird Anerkennung als Bedingung von Lebensfähigkeit (oder Handlungsfähigkeit) benannt. Dabei ist es von grundlegender Bedeutung für die politische Handlungsfähigkeit *wie* bestimmte Subjekte im Feld der Sichtbarkeit repräsentiert sind – als Ideal oder als Stereotyp, anerkannt oder entwertet.¹⁰⁵ Dieser Status bestimmt wiederum den Grad der Beteiligung an der Ausverhandlung der eigenen Repräsentation. Insofern kann es nicht allein um die Umdeutung der eigenen Repräsentation gehen, sondern es ist vielmehr zunächst auch eine Analyse und in Folge die Umarbeitung der Normen und Strukturen gefragt, welche Anerkennung bedingen.¹⁰⁶

Die Geschichte und Entwicklung der Fotografie ist eng mit dem Verständnis dieses Mediums als bürgerliches Repräsentationsmedium verknüpft. Gleichzeitig erfüllten Fotografien aber neben den ermächtigenden Funktionen, die sich für das aufstrebende Bürger_innentum erfüllten, bereits im 19. Jahrhundert auch repressive Funktionen. Gerade das fotografische Porträt entfaltete während seiner Entstehungszeit bis in die Gegenwart Wirkungen in beide Richtungen. In bürgerlichen Kreisen verfolgten fotografische Selbst- oder, wie oben näher beschrieben, Familienporträts „zeremonielle, identitätsstiftende und -affirmierende (Re-)Präsentationszwecke“¹⁰⁷. Gleichzeitig nutzten polizeiliche Agenturen Porträtaufnahmen schon bald zur Verbrechensverfolgung und -bekämpfung, vor allem zur Identifizierung und

104 Butler 2004, S.2.

105 Schaffer 2008, S.152-153.

106 Schaffer 2008, S.153.

107 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.15.

Typisierung von Verdächtigen.¹⁰⁸ Zudem hat das fotografische Porträt weitere Funktionen übernommen, die es durch die Präzession der Abbildung geeigneter war zu übernehmen, als das malerische Porträt, und auf Grund seiner hohen Glaubwürdigkeit auch eher als die Zeichnung, nämlich die medizinische und anatomische Illustration. Da im Porträt immer Menschen und damit Körper und bestimmte Vorstellungen von Identitäten abgebildet werden zeigen sich in ihm stärker als in anderen fotografischen Formaten die verschiedenen Wirkungen, die Sichtbarkeit für Gruppen oder Individuen erzeugen kann.

Die nobilitierenden Porträts der bürgerlichen Schichten sind mit jenen Fotografien, die Funktionen der Regulation erfüllen, eng verbunden. Die Fotografie ist nach Sekula nicht als zweigleisiges Projekt zu verstehen, dass im Bereich der Porträtfotografie nobilitierend und im Bereich der Polizeifotografie repressiv wirkt, sondern diese beiden Funktionen stützen sich gegenseitig, jedem Porträt kommt ein Platz innerhalb einer sozialen Hierarchie zu.¹⁰⁹ Dabei spielt etwa die Abgrenzung zu devianten Gruppen bei der Funktion der Identifizierung eine wichtige Rolle.¹¹⁰

a. Fotografie als regulative Praxis

Allan Sekula benennt Fotografie in seinem Aufsatz „Der Körper und das Archiv“ als ein „Repräsentationssystem, das sowohl nobilitierend als auch repressiv wirken kann“, wobei ihm vor allem das Porträt als Beispiel dient. Die Geschichte der Disziplinareinrichtungen, die Foucault in „Überwachen und Strafen“ entwirft, sei um die neuen Sichtbarkeitsmöglichkeiten der fotografischen Apparaturen zu erweitern.¹¹¹ Das Konzept der Disziplinarmacht nimmt Abstand von der öffentlichen Sichtbarkeit des Marterns und wendet sich der subtilen Machtausübung mittels Überwachung und damit ständiger statt punktueller Sichtbarkeit zu. Dabei spielt der Begriff des Panopticons eine wichtige Rolle, dieses Konzept geht auf Jeremy Bentham's Entwurf für Gefängnisse und ähnliche Bauten aus dem Jahr 1787 zurück. Ein runder Bau von dessen Zentrum aus die Insass_innen in den Zellen oder im Hof beobachtet werden können und durch die ständige potentielle Überwachung beherrscht werden sollen. In der Analyse des Panopticons, in der der_die Delinquent_in jederzeit durch die Aufsichten betrachtet werden kann, zeigt sich die „machttheoretische Vehemenz des Begriffs der Sichtbarkeit“¹¹² - das moderne Gefängnis als Sehmaschine, nicht die ständige Anwesenheit von Aufseher_innen, sondern allein das Wissen darum, die Ahnung beobachtet zu werden,

108 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.15.

109 Sekula 2003, S.277-278.

110 Sekula 2003, S.274.

111 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.15.

112 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.13.

macht die Disziplinierung der Gefangenen aus.¹¹³ Die Macht liegt in der Anordnung der Blicke und der Personen. Disziplinierung mittels ständiger Sichtbarkeit ist ein Thema, dass sich auch in aktuellen Überwachungsdiskursen manifestiert, worauf im Kapitel 10 „Unsichtbarkeit als Kehrseite von Sichtbarkeit“ noch näher eingegangen wird.

Aber das disziplinierende Potential von Sichtbarkeit lässt sich nicht auf diese Ebene der Überwachung beschränken. Sichtbarkeit trägt dazu bei neues Wissen über Menschen zu generieren, was einerseits ermächtigend wirken kann, andererseits auch repressiv. Seit ihrer Entstehungszeit spielte Fotografie in verschiedenen Projekten eine wichtige Rolle, die sich der Erfassung von Körpern widmeten. Sie diene dazu einerseits das Typische, andererseits aber auch die Abweichung davon, das (sozial) Pathologische, abzustecken und zu definieren.¹¹⁴ Im 18. und 19. Jahrhundert entstanden diverse wissenschaftliche Projekte, die sich Fragen der Kategorisierung von Körpern zuwandten, wie etwa die Phrenologie oder Kraniometrie, die anhand äußerlicher Merkmale Eigenschaften von Menschen zu erkennen suchen.¹¹⁵ In der von Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie wurde versucht ein Zusammenhang zwischen Schädel- und Gehirnform und dem Charakter einer Person herzustellen. Daraus entwickelte sich die Kraniometrie, die Lehre der Schädelvermessung, die vor allem in Rassentheorien gebräuchlich gewesen ist, um eine hierarchische Abstufung von Schädelformen zu erstellen.¹¹⁶ In den 1830er und 1840er Jahren entstand in Zusammenhang mit der Sozialstatistik auch die Idee des Durchschnittsmenschen als wichtigste Kategorie eben der Statistik und in weiterer Folge als Maßstab für Normalität.¹¹⁷ Adolphe Quételet prägte dabei den Begriff des *homme moyen*. Innerhalb der Sozialstatistik wurde zu dieser Zeit argumentiert, dass bestimmte soziale Daten so häufig auftraten, dass sie als soziale Gesetze angesehen werden könnten, es wurde etwa die Muskelkraft von Männern und Frauen in bestimmten Altersgruppen festgeschrieben oder die Fruchtbarkeit im Verhältnis zum Alter bestimmt. Nach der „Mathematisierung individueller Körper“ folgte hier die „Mathematisierung der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit.“¹¹⁸ Die Etablierung bestimmter Vorstellungen als durchschnittlich und damit die Erfindung eines ganzheitlichen Gesellschaftskörpers bediente sich dem Instrument der Abgrenzung abweichender Körper, so ging mit dieser Entwicklung etwa auch Erfindung des Verbrecher_innenkörpers im 19. Jahrhundert einher.¹¹⁹ Wenn Quételets Durchschnittsmensch beispielsweise 174cm groß ist, ist damit nicht nur diese Größe zur Norm erhoben, es wird

113 Maasen/Mayerhauser/Renggli 2006, S.13.

114 Sekula 2003, S.273.

115 Sekula 2003, S.281.

116 Sekula 2003, S.294.

117 Sekula 2003, S.290.

118 Sekula 2003, S.291.

119 Sekula 2003, S.285.

zudem postuliert, 2m wären *zu* groß und 150cm *zu* klein. Dieser mittlere Mensch wird also zum Maßstab für Normalität und gleichzeitig auch zum Garant für Stabilität und Schönheit, der Durchschnitt wird zum Ideal erhoben.¹²⁰ Dabei kann nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei dieser Normalität um eine Fiktion handelt, die mit Bezugnahmen auf vorherrschende Wissenschaftssysteme bestärkt wurde, Quetelet machte sich Werkzeuge aus der Mathematik und Astronomie zu Nutze, etwa der Gauß'schen Fehlerkurve, indem er die ermittelten sozialen Daten in einer Kurve anlegt, die einen zentralen Mittelwert zu berechnen dient, setzte er individuelle oder abweichende Messwerte mit mathematischen Fehlern gleich und damit den berechneten Mittelwert als Norm fest.¹²¹ Diese Idee von Durchschnittlichkeit als Maßstab für Normalität und deren stark positive Betrachtung sind Teil des kollektiven Wissens geworden, gerade hinsichtlich Auseinandersetzungen um Geschlecht wird häufig mit dem zahlenmäßig geringen Auftreten von etwa Intersexualität¹²² argumentiert, um die „Normalität“ von entweder Männlichkeit und Weiblichkeit zu bekräftigen.

Es wird zudem durch Benennung einer Norm als Normalität über die Argumentation es handle sich um den größten gemeinsamen Nenner einer Gesellschaft verschleiert, dass es sich bei der propagierten Norm nicht um das Abbild eines gesellschaftlichen Seins handelt, sondern immer um ein Leitbild. Welches eben durch seine starke Präsenz und die Verschleierung seiner Konstruktion hegemonial wird. Beispielsweise begegnen uns in der alltäglichen Bilderwelt hauptsächlich Bilder schlanker, jugendlicher Körper, was nicht heißt, dass diese tatsächlich repräsentativ für das Gros der Gesellschaft wären.

b. Fotografie und Kriminologie

In „Der Körper und das Archiv“ geht Allan Sekula auf die Rolle der Fotografie innerhalb solcher Typisierungsvorhaben ein, wobei er vor allem ihre Funktion in der Kriminologie des 19. Jahrhunderts erarbeitet. Während ihrer Entstehungszeit im 19. Jahrhundert prägten sich in der Kriminologie verschiedene Strömung aus, die unterschiedliche Erklärungsansätze hinsichtlich der Entstehung von Kriminalität vertraten. Teilweise wurde Verbrechen als Profession bzw. als Handlung verstanden, während Andere in Verbrecher_innen einen speziellen Menschentyp sahen, der besonders anfällig für schlechte Einflüsse wäre.¹²³ Je nach dem wurden auch unterschiedliche Maßnahmen für die Bekämpfung von Kriminalität und den Umgang mit so genannten Verbrecher_innen vorgeschlagen. Für Vertreter_innen beider

120 Sekula 2003, S.293.

121 Sekula 2003, S.292-293.

122 Intersexualität beschreibt Menschen, die anatomisch, genetisch oder hormonell nicht eindeutig als männlich oder weiblich benannt werden können. Während die Medizin von Sexualdifferenzierungsstörungen spricht, wählen intersexuelle Menschen selbst verschiedene Selbstbezeichnungen, wie Herms, Hermaphrodit, Zwitter oder Intersex.

123 Sekula 2003, S.309.

Entwicklungsstränge war dabei die Fotografie ein wichtiges Vehikel zur Erfassung Verdächtiger oder Sträflinge. Etwa fotografierte Charles Marie Debierre Köpfe enthaupteter Sträflinge und leitete aus der Beschreibung der Gesichter und Blicke Charaktereigenschaften ab.¹²⁴ Der Begründer der Eugenik Francis Galton entwickelte 1877 ein Verfahren zur Herstellung von Kompositbildern, mithilfe derer Typen von Verbrecher_innen abgebildet und erkannt werden sollten.¹²⁵ Auf der Abbildung sind etwa vier Kompositfotografien zu sehen, die „prevalent types of features among men convicted of larceny (without violence)“¹²⁶ zeigen. (Abb.9) Mit Hilfe solcher Fotografien sollten typische Merkmale von beispielsweise Dieben oder Diebinnen ausgemacht und festgehalten werden, die in der Kriminologie und auch der täglichen Polizeipraxis die Arbeit unterstützen sollten. Galton hatte sich vor allem mit Vererbung auseinandergesetzt, er versuchte die Wichtigkeit natürlicher Veranlagung für die Intelligenz gegenüber der Rolle der Erziehung zu beweisen und legte seine Überlegungen stark auf rassifizierte Gruppen an.¹²⁷ Eine Verbindungslinie zwischen anglo-amerikanischer Eugenik und nationalsozialistischer Rassentheorie wird besonders deutlich, wenn Galton sein Kompositbild des „jüdischen Typs“ als sein gelungenstes bezeichnet.¹²⁸

Diese so genannten Kompositbilder entstanden indem mehrere Porträts mit nur einer Platte aufgenommen wurden, wobei jedes Bild nur teilbelichtet wurde, so dass etwa bei zehn Bildern, jedes ein Zehntel der Gesamtbelichtungszeit lang belichtet wurde. So wurde jedes Bild nur in Grundzügen abgebildet, individuelle Merkmale verschwammen und es blieben die ungenauen gemeinsamen Grundformen über. Diese verstand Galton als übergreifenden Typ, als gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Porträts.¹²⁹ Galton war der Meinung die Gauß'sche Fehlerkurve in eine bildliche Form übersetzt zu haben.¹³⁰ Er vereint optische und statistische Verfahren in seinem Bestreben verallgemeinerte Körper darstellen zu können und daraus Schlüsse über die Eigenschaften von Personen ziehen zu können. Interessant in Hinblick auf die diversen Funktionen von Familienporträts, auf die an anderer Stelle bereits näher eingegangen wurde, ist auch, dass Galton sich für das Fotografieren in der Familie einsetzte, er forderte Familien auf zu Zwecken der Vererbungsforschung regelmäßig ihre Mitglieder zu fotografieren und zu vermessen.¹³¹

Noch in den 1970er Jahren kam in polizeilichen Ermittlungsverfahren die so genannte »Minolta-Montage-Unit« zum Einsatz. Dieses Photomontagegerät war 1972 von der

124 Sekula 2003, S.310.

125 Sekula 2003, S.311.

126 Bildunterschrift Abb.9.

127 Sekula 2003, S.311.

128 Sekula 2003, S.320.

129 Sekula 2003, S.313-314.

130 Sekula 2003, S.315.

131 Sekula 2003, S.322.

japanischen Firma Minolta vor allem für den Einsatz in der kosmetischen Chirurgie entwickelt worden. Ähnlich wie bei Galtons Kompositbildern werden hier verschiedene in das Gerät eingespeiste Fotografien zu einem einzigen Porträt verschmolzen.¹³² Eine andere Art der Nutzbarmachung von Fotografie in der Kategorisierung von Verbrecher_innen entstand mit der Bertillonage oder Signalment. Dabei wurden Ende des 19. Jahrhunderts angesichts der immer größer werdenden Karteien von Verbrecher_innenfotos Rationalisierungsmaßnahmen erarbeitet. Mithilfe von Vermessungen der Körper von Festgenommenen sollten die vorhandenen Fotografien klassifiziert und so das Archiv in eine wörterbuchähnliche Ordnung gebracht werden.¹³³

Alphonse Bertillon erfasste in den Jahren 1883-1893 100 000 männliche und 20 000 weibliche Gefangene entsprechend einem System aus seinen eigenen Vermessungen und Quetelets Überlegungen zum Durchschnittsmenschen.¹³⁴ Bertillon führte im Zuge dessen den Rahmen für das typische Polizeifoto ein, einmal frontal und einmal im Profil bei gleichbleibender Beleuchtung und immer gleichem Abstand zwischen Kamera und Objekt, unabhängig von Moden und Ästhetik.¹³⁵ (Abb.10) Trotz Rückgriffs auf statistische Methoden war schlussendlich diese Fotografie auf der vom System ermittelbaren Karteikarte der endgültige Beweis für die Identifikation. In Bertillons Überlegungen trägt der Körper im Gegensatz zu Galtons Einschätzung keine Eigenschaften in sich, aus den Bildern werden keine Eigenschaften ersichtlich, sondern die Bilder dienen dazu Personen wieder zu erkennen.¹³⁶ Diese beiden Herangehensweisen stellen nicht nur zwei Versuche der sozialen Regulierung da, sie liefern auch zwei unterschiedliche Zugänge zum Umgang mit Fotografien. Bertillon versuchte das Foto in ein größeres System des Archivs einzubauen, während Galton versuchte das Archiv im Foto selbst anzulegen.¹³⁷

Die Unterscheidung zwischen normalen und devianten Bildern setzt die Konstruktion eines universellen Archivs voraus, innerhalb dessen verglichen werden kann.¹³⁸ Zwischen 1890 und 1910 entstanden zahllose Fotoarchive, größtenteils in den ebenfalls zu dieser Zeit entstehenden beziehungsweise neu rationalisierten Bibliotheken, wobei vielfach auf die entwickelten Methoden aus der Kriminologie zurückgegriffen wurde. Die enzyklopädische Autorität des Archivs untermauerte in diesem Prozess wiederum den Wahrheitsanspruch der Fotografie, dabei sollte „die Fotografie [...] nicht nur Objekt, sondern auch Mittel der Rationalisierung

132 DER SPIEGEL 1978.

133 Sekula 2003, S.299-300.

134 Sekula 2003, S.301.

135 Sekula 2003, S.302.

136 Sekula 2003, S.303.

137 Sekula 2003, S.325.

138 Sekula 2003, S.284.

sein.“¹³⁹

Jedenfalls kann Fotografie diese Entwicklungen im Auge behaltend 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 des_der *Verbrecher_in*, des_der *Homosexuellen* oder *Geisteskranken* eine wichtige Rolle spielten.¹⁴⁰ Die Erstellung physiognomischer Codes zur Interpretation von Körperbildern wie auch die Nutzung der Fotografie in diesem Zusammenhang dienten der Ordnung und Kategorisierung von Körperbildern, welche Foucault als Wirkung von Macht analysiert.¹⁴¹ Er nimmt vor allem das Gefängnis, die Klinik und die Schule als Orte, an denen Körper diszipliniert werden und „Techniken des Selbst“ erlernen in den Fokus. Beispielsweise beschreibt er in *Die Geburt der Klinik* die Konstituierung von Subjekten anhand der Unterscheidung zwischen gesunden und kranken Körpern. Wobei Gesundheit und der gesunde Körper eng mit Sexualität verknüpft sind. Für Foucault ist Sexualität ein wichtiger Eingriffspunkt neuer Machttypen, zum einen bildet sie ein Bindeglied zwischen dem einzelnen Individuum und der Gesamtgesellschaft, zum anderen führt Foucault anhand des Sexualdispositivs die Etablierung einer Normalisierungsgesellschaft vor, welche für ihn logische Folge der neuen Technologien von Macht ist.

„Statt die Grenzlinie zu ziehen, die die gehorsamen Untertanen von den Feinden des Souveräns scheidet, richtet sie die Subjekte an der Norm aus, indem sie sie um diese herum anordnet.“¹⁴²

Regierung besteht demnach im Zusammenspiel von einerseits Führung und Disziplinierung von außen und andererseits Selbstdisziplin und Lenkung der Individuen durch sich selbst. Wobei die Orientierung entlang gesellschaftlich etablierter Normen, die in verschiedensten Institutionen verinnerlicht und gleichzeitig durch die Subjekte wieder reproduziert wird, wesentlich ist.

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 eingeschrieben, auch die Tradition der Typisierung von devianten Positionen, wie sie in den oben beschriebenen Verfahren der Sozialstatistik und Kriminologie

139 Sekula 2003, S.327.

140 Sekula 2003, S.274.

141 Sekula 2003, S.285.

142 Foucault 1977, S.162.

vorangetrieben wurde, ist in diesem Medium enthalten. Neben den beschriebenen regulativen Wissenschaften bedienen sich auch Akteur_innen des Kolonialismus der Fotografie.¹⁴³

12. Unsichtbarkeit als Kehrseite von Sichtbarkeit

Der Problematisierung der Forderung nach mehr Sichtbarkeit wird in der Literatur auch die Kritik an der Unterscheidung und Wertung von Sichtbarkeit gegenüber Unsichtbarkeit zu Grunde gelegt.¹⁴⁴ Zunächst bringt ein Mehr an Sichtbarkeit meist auch eine verstärkte Einbindung in bestehende Identitätsvorgaben mit sich. Wie bereits angesprochen bedarf es Rückgriffe auf hegemonial gewordene Bilder um auf eine verständliche Art sichtbar werden zu können. Weiters erleichtert Sichtbarkeit den Zugriff staatlicher und zivilgesellschaftlicher Kontrolle auf die sichtbar gewordene Gruppe. Die mit Unsichtbarkeit verknüpfte Macht und deren Wichtigkeit für bestimmte Lebensweisen wird durch die absolute Bejahung von Sichtbarkeit untergraben.¹⁴⁵ Unsichtbarkeit kann Sicherheit bedeuten, beispielsweise für als pervers kategorisierte sexuelle Lebensweisen oder für durch das Recht Illegalisierte, die etwa ohne Aufenthaltstitel in einem Land leben oder deren Sexualität kriminalisiert wird. Wobei fraglich ist ob die an die Unsichtbarkeit einer Position gebundene Sicherheit überhaupt als solche betitelt werden kann und nicht wiederum als Argument für die Forderung nach Anerkennung benannt werden sollte.

Zanele Muholi porträtierte 2004 die Überlebenden so genannter *hate crimes*, die gegen schwarze Lesben in Südafrika begangen wurden.¹⁴⁶ Gerade in der Arbeit mit Opfern sexualisierter Gewalt zeigt sich das Problem der Möglichkeit weiterer Gewalt durch die Sichtbarwerdung: Bilder schaffen zum einen eine Erinnerung an ein traumatisierendes Ereignis, zudem wird die porträtierte Person als Opfer exponiert, wodurch ihr in der öffentlichen Wahrnehmung eine schwache Position zukommt und sie im äußersten Fall durch das Stehen in der Öffentlichkeit potentiell erneut zum Opfer von Übergriffen wird.¹⁴⁷

Sichtbarkeit kann auch auf anderer Ebene 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 aufgrund ihrer Hautfarbe als Individuen stark sichtbar werden, gleichzeitig aber im öffentlichen Diskurs unsichtbar sind.¹⁴⁸ Sie beschreibt, dass in diesem Fall die Unsichtbarkeit von Schwarzen in

143 Auf diesen Komplex kann hier aus Ressourcengründen nicht näher eingegangen werden, es sei auf den Katalog einer Ausstellung im Museum für Fotografie in Berlin 2012 verwiesen, die sich mit der Frage nach dem „kolonialen Auge“ auf Indien durch die Porträtfotografie europäischer Akteur_innen beschäftigt. Vgl. Ausst.Kat. Museum für Fotografie 2012, Zinser 2012.

144 Schaffer 2008, S.13.

145 Schaffer 2008, S.52.

146 Abrahams 2010, S.3.

147 Baderoon 2011, S.406.

148 Johnston-Arthur 2001.

Österreich, was zum Beispiels die Geschichtsschreibung angeht, der extremen Sichtbarkeit als Resultat von Rassismus, etwa in Form von Kriminalisierung und Exotisierung, konträr gegenübersteht.¹⁴⁹

Nicht-Weiße oder Transgender sind mitunter in der Öffentlichkeit stark sichtbar, weil sie aufgrund ihrer Nichtentsprechung gegenüber der Norm auffallen. In der jüngeren Vergangenheit kommt Personen teilweise auch gezielt mediale Sichtbarkeit zu, wobei diese häufig einer Inszenierung als Spektakel nahekommt. Einzelpersonen, wie in Österreich etwa im letzten Jahr die Kunstfigur *Conchita Wurst* in der Casting Show *Die große Chance*, kommt große Öffentlichkeit und auch Beliebtheit zu. Solche öffentlichen Figuren können einerseits einen Effekt auf das gesellschaftliche Denken über Sexualität und Geschlecht haben, gleichzeitig schwächt die stereotype Darstellung die Sprechposition. Zudem werden Einzelpersonen mitunter auch insofern instrumentalisiert, als dass sich auf diese berufen wird um gesellschaftlich verankerte Probleme wegzudiskutieren. Der Erfolg und die Beliebtheit einer Figur lassen, beispielsweise wie in diesem Fall, die österreichische Medienöffentlichkeit progressiv wirken, während gleichzeitig hinsichtlich der Rechtslage etwa Missstände weiter bestehen. Dem kann entsprechend entgegengehalten werden, dass solche öffentlichen Phänomene den gesellschaftlichen Konsens verändern und sich in weiterer Folge auch in anderen Bereichen manifestieren können. Wie sich diese massenmediale Öffentlichkeit zu einer Sichtbarkeit im Kunstkontext verhält wird im Kapitel 15 „Zirkulation in verschiedenen Öffentlichkeiten“ erörtert.

Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit sind nicht als Opposition zu sehen, sondern als sich gegenseitig bedingend und modulierend.¹⁵⁰ Jede neue Sichtbarkeit erschafft zugleich Unsichtbarkeit, in dem sie zum einen an die Stelle einer alten Sichtbarkeit tritt, wobei an Foucaults Ausführungen zur Kritik gedacht sei, in denen er die Ablösung einer alten Wahrheit durch eine neue Wahrheit beschreibt.¹⁵¹ Zum anderen bleiben jene unsichtbar, die nicht von der jeweiligen Sichtbarkeitspolitik erfasst sind. Wenn etwa Gruppen in ihren Sichtbarkeitspolitiken stark auf bestimmte Identitätsmerkmale fokussieren, werden Subjekte, die diese Merkmale nicht aufweisen, ignoriert.¹⁵² Sichtbarmachung unter Berufung auf bestimmte Merkmale führt zudem mitunter zur Naturalisierung dieser Merkmale, gerade wenn Vertreter_innen einer Gruppe sich selbst darauf berufen.¹⁵³ Ein Konflikt der etwa die Frauenbewegung der 1970er Jahre stark geprägt hat. Indem etwa manche feministische

149 Johnston-Arthur 2001.

150 Schaffer 2008, S.56.

151 Foucault, 1992, S.15

152 Schaffer 2008, S.53.

153 Schaffer 2008, S.53-54.

Autor_innen eine eigene „weibliche“ Moral entwarfen oder zu beobachten glaubten. Als Beispiel sei Carol Gilligans Theorie der Care-Ethik genannt, die ein weibliches Fürsorgeempfinden einem männlichen Gerechtigkeitssinn entgegenstellte, welches die Autorin zwar positiv wertet, das aber ohne Frage ein dichotomes Konzept von Geschlecht zementiert.¹⁵⁴ Aktuell wäre an die feministische Aktionsgruppe Femen zu denken, die stark mit der Sexualisierung weiblicher Körper arbeitet um Aufmerksamkeit für ihre Anliegen zu bekommen.¹⁵⁵

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.¹⁵⁶ Wieder ist an Althussers These der Selbstverleugnung als Wirkung von Ideologie zu denken, die herrschende Ideologie wird als Normalität und damit nicht als auffällig erkannt.¹⁵⁷

Zu guter letzt ist Unsichtbarkeit mitunter auch als mögliche politische Strategie zu benennen. Für politischen Aktivismus ist Unsichtbarkeit in manchen Situationen wichtig um sich nicht staatlicher Repression auszusetzen. Gerade in Zeiten zunehmender Überwachung öffentlicher Räume, worunter in diesem Zusammenhang auch virtuelle Räume fallen, ist die ständige Sichtbarkeit ein Regulativ. Sich dieser entziehen zu wollen ist für manche eine notwendige Strategie, für andere schlicht ein politisches Statement gegen diesen Zustand der Überwachung. Beispielsweise die Gruppe *Anonymous*, die sich bereits mit ihrem Namen gegen die unfreiwillige Sichtbarkeit, in diesem Fall im Internet, stellt und deren Mitglieder bei öffentlichen Auftritten ihre Gesichter stets mit Guy Fawkes Masken bedeckt halten.

13. Sichtbarkeit zwischen Anerkennung und Repression

Diese Ambivalenzen bezüglich der Forderung nach Sichtbarkeit und die beiden Entwicklungsstränge der Fotografie, zum einen die nobilitierende Funktion des Porträts, zum anderen seine repressiven Funktionen, im Auge behaltend kann fotografische Sichtbarkeit als politische Kategorie formuliert werden. Oft wurde Sichtbarkeit in politischen Zusammenhängen mit dem Zugang zu politischer Macht gleichgesetzt. Wer sichtbar würde, dem würden auch gesellschaftliche Privilegien und politische Mitsprache gewiss werden. In dieser Affirmation von Sichtbarkeit als unbedingt emanzipatorischer Praxis liegt die Gefahr der Wiederholung des minorisierten Status einer Subjektposition durch die Form der Repräsentation. Sichtbarkeit als Stereotypisierung oder als Pathologisierung ist nicht

154 Vgl Gilligan 1982.

155 Vgl Schewtschenko 2012.

156 Vgl Wachendorfer 2006.

157 Althusser 2010, S.89.

ermächtigend, es ist wichtig stets auch nach der Form der Sichtbarkeit zu fragen, diese zu analysieren und dabei das politische und ästhetische Feld nicht zu trennen.¹⁵⁸ Es spielt eine wichtige Rolle wer zu sehen gibt, wer gezeigt wird, in welchem Kontext und wie diese Sichtbarmachung vor sich geht. Ein ständiges Problem bildet dabei die Abhängigkeit kritischer Aussagen vom Vokabular einer vorherrschenden Repräsentationsordnung. Häufig werden identitätspolitische Sichtbarkeitspolitiken geschaffen, die Gefahr laufen fremdbestimmte Repräsentationsmuster zu übernehmen und sich auf eine identitäre Gruppe fokussieren wodurch wiederum Ausschlüsse erzeugt werden.¹⁵⁹ Es fragt sich in wie weit die Umformulierung bestehender Repräsentationsmodi möglich und überhaupt erstrebenswert ist oder ob vielmehr nach eigenen neuen Repräsentationsformen gesucht werden muss.¹⁶⁰

Im Folgenden werden verschiedene Porträtserien von Catherine Opie und Zanele Muholi hinsichtlich dieser Problemstellungen befragt. Welche ermächtigenden Wirkungen kann die Arbeit mit dem Porträt entfalten und wie verhält sich dieses Potential zu den beschriebenen Gefahren, die mit der Bedienung hegemonialer Formen verbunden sind. Nicht unwesentlich ist dabei die jeweilige Sprechposition der Künstlerin, beide sind selbst in den Szenen verankert, die sie repräsentieren wollen.

14. Catherine Opie: Portraits 1993-97

Catherine Opie arbeitet viel mit dem Format des Porträts und fokussiert dabei auf dessen ermächtigende Funktion. Während in *Being and Having* ein eher witziger, parodistischer Umgang mit Genderfragen und Identität zu sehen ist, widmet sich Opie in *Portraits* den Porträtierten auf einer individuelleren und ernsteren Ebene. Die Aufnahmen von Personen aus Opies Umfeld, die täglich zwischen den Grenzen der Geschlechterordnung navigieren, dokumentieren einerseits die Vielfalt an Identitäten innerhalb einer Szene und porträtieren gleichzeitig die einzelnen Individuen auf eine wertschätzende Weise.¹⁶¹ Unter den Porträtierten sind auch einige prominente Vertreter_innen der BDSM Szene – Künstler_innen, Drag Performer_innen, wie Justin Bond von Kiki und Herb, Ron Athey, Diane DiMassa, Millie Wilson, Jerome Caja. Es geht der Künstlerin darum, neben der öffentlichen Sichtbarkeit, die einer Gruppe fremdzugeschrieben wird und sie als Freaks darstellt, eine eigene stolze und schöne Sichtbarkeit zu schaffen.¹⁶²

In der Serie *Portraits* sind die Porträtierten wie auch in *Being and Having* vor einfarbigen

158 Schaffer 2008, S.21.

159 Schaffer 2008, S.17-18.

160 Schaffer 2008, S.17.

161 Tortman 2008, S.52.

162 Tortman 2008, S.52.

Hintergründen zu sehen, diese lassen es zu die Personen unabhängig von Umgebungen zu betrachten, anders als etwa in ihrem Zuhause oder in einem Lokal. Die Repräsentation der Personen soll nicht von einer bestimmten Vorstellung einer Szene determiniert werden, nicht der Kontext, in dem die Person verankert ist soll im Vordergrund stehen, sondern der jeweiligen Person eine eigene Bühne geboten werden. Nicht äußere Merkmale bestimmen somit den Eindruck der Person, sondern sie selbst verkörpert sich und die Szene zu der sie sich zählt.¹⁶³ Formal lehnen sich die Porträtarbeiten von Catherine Opie an durchaus unterschiedlichen Vorbildern an. Zum einen liegt der Einfluss aus der Tradition dokumentarischer Fotografie auf der Hand, etwa August Sander, Dorothea Lange oder Lewis Hine, gleichzeitig erinnern die Fotografien aber auch an die Porträtmalerei oder die Ikonenmalerei. Der monochrome Hintergrund erinnert an die flächigen farbigen Hintergründe aus Renaissanceporträts, etwa von Hans Holbein oder Lucas Cranach.¹⁶⁴

Die Anlehnung an Renaissanceporträts ist nicht nur durch die Wahl des Hintergrunds gegeben, auch die Haltung der Personen ist dieser Tradition entnommen und erzielt bewusst den Effekt der Nobilitierung.¹⁶⁵ Die Porträtierten nehmen großteils Posen ein, die nicht aus zufälligen Bewegungen entstanden sind, sondern bewusst für die Kamera eingenommen werden, zudem richtet sich der Blick meist direkt in die Kamera. Etwa das Porträt *Justin Bond* von 1993 (Abb.11) zeigt die Drag Performerin im Halbporträt, aufrecht sitzend, die Arme, die nur bis zu den Ellenbogen sichtbar sind liegen außerhalb des Bildes auf den Beinen auf. Die Lehne des schwarzen Sessels auf dem Justin Bond sitzt ist in der rechten unteren Bildhälfte gut sichtbar. In der linken Bildhälfte hingegen reicht der violette Hintergrund bis an alle Bildkanten, wodurch die sonst sehr starke Bildsymmetrie leicht gebrochen wird. Justin Bond trägt eine beige ärmellose Bluse mit weißen Punkten, am Hals schließt eine große schwarze Schleife den schmalen weißen Rundkragen ab. Über der Bluse ist ein mit schwarzen Schnürren geschnürtes beiges Korsett zu sehen. Die Haare der Porträtierten sind schulterlang, gewellt und blond, hinter dem linken Ohr sind die Haare zurückgestrichen und geben die Sicht auf einen großen Perlenohrring frei. Das Gesicht ist geschminkt, die Augenbrauen dunkel nachgezogen, die Lippen rot und auf den Wangen ist Rouge aufgetragen. Durch den männlichen Vornamen gegenüber der weiblich konnotierten Kleidung und Schminke ist die Geschlechteridentität unklar. Der Blick der Porträtierten richtet sich direkt aus der Kamera und damit an die Betrachter_innen, er wirkt sicher. Wenn im Vergleich etwa Hans Holbeins Porträt von Anna de Clève betrachtet wird (Abb.12) fällt auf, dass nicht nur in beiden Fällen

163 Tortman 2008, S.52.

164 Tortman 2008, S.52.

165 Tortman 2008, S.53.

ein Halbporträt vor monochromen Grund vorliegt, sondern auch in Holbeins Porträt die Figur direkt in der Mitte der Bildfläche angeordnet ist, aufrecht sitzt und direkt aus dem Bild blickt. Beide strahlen eine gewisse Ruhe aus, die von ihrem unaufgeregten Blick und der Handhaltung ausgeht. In der Anlehnung an diese repräsentative Porträttradition bedient sich Opie der wertschätzenden Funktion des Porträts hier in Bezug auf eine Gruppe, der diese Nobilitierung weder in der Kunstgeschichte noch in der gegenwärtigen öffentlichen Repräsentation zuteil wird. Opie „beansprucht und pervertiert“¹⁶⁶ das klassische Porträtformat, indem sie es nutzt um Positionen sichtbar zu machen, die häufig aus der öffentlichen Repräsentation ausgeschlossen sind.

Neben dem Rückgriff die Renaissancemalerei erinnern die Fotografien auch offensichtlich an Fotografien aus dem Alltag, an Bilder aus Familienalben oder Schulfotos. Die Rolle von bestimmten Posen und Aufstellungen in der Familienfotografie wurde bereits weiter oben besprochen. Hinsichtlich des monochromen Hintergrunds liegt auch die Assoziation mit Schulfotografien nahe, wobei die Knalligkeit der Farben in Opies *Portraits* der meist in Pastelltönen gehaltenen Farbigkeit dieses Genres, das den Bildern einen gleichmachenden Charakter gibt, einen Schuss Individualismus entgegensetzen.¹⁶⁷ Jedes Porträt hat einen anderen farbigen Hintergrund, gemeinsam ist den Fotografien dabei nur, dass es jeweils ein monochromer Grund in einer starken Farbe ist, dadurch erhält jedes Bild einen eigenen Charakter und dennoch werden die Bilder als Serie erkennbar. Die Farbigkeit der Bilder löst sie zudem aus der Tradition dokumentarischer Fotografie heraus, die meist schwarz weiß sind, teils aufgrund der Entstehungszeit und teils weil der Schwarzweißfotografie zumindest die historische Komponente aus der Entstehungszeit der Fotografie anhaftet.¹⁶⁸ Die dokumentarische Fotografie des 20. Jahrhunderts hat durchaus auch Einfluss auf die Arbeiten Opies, etwa August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Abb.13). Die zentrale Positionierung der Person im Bild, die ebenmäßige Beleuchtung und der Blick in die Kamera finden sich allesamt in den *Portraits* wieder. Mit *Menschen des 20. Jahrhunderts* wollte Sander ein Bildarchiv der Gesellschaft der Weimarer Republik schaffen, in dem er die Menschen in sieben Typen aufteilte und in typischer Kleidung und teilweise auch in typischer Umgebung oder bei entsprechenden Tätigkeiten fotografierte.¹⁶⁹ Hier bezieht sich Opie also einerseits auf diese Tradition als Tradition großer Namen, wie Sander, Lange oder auch Diane Arbus, gleichzeitig aber auch auf die kategorisierende Funktion von Fotografie, die in Sanders Typisierungsvorhaben enthalten. Es fragt sich welchen Effekt das Spiel mit diesen Formaten

166 Schaffer, 2008, S.130.

167 Blessing 2008, S.13.

168 Blessing 2008, S.13.

169 Clarke 1992a, S.72.

und deren Konnotationen hat. Opies *Portraits* machen sich nicht über Kategorisierungsvorhaben lustig, vielmehr nutzen sie diese Möglichkeit eine neue selbstbestimmte Kategorie zu eröffnen, die sich durch eine größtmögliche Offenheit und Pluralität auszeichnet, das heißt über möglichst bewegliche Grenzen verfügt. Als Teil der Szene, nicht von außen kommend, gelingt es Opie den voyeuristischen Blick abzuschütteln, es geht nicht darum eine Szene oder Gruppe vollständig zu erfassen oder zu verstehen, erklären zu wollen, sondern einfach darum ihre Existenz zu bezeugen und ihr Raum zu geben.¹⁷⁰ Diesbezüglich wird Opie in der Literatur auch mit Robert Mapplethorpe in Zusammenhang gebracht, dessen Arbeiten in der Schwulenszene ähnlichen Stellenwert haben wie Opies Arbeiten in der lesbischen BDSM Szene.¹⁷¹ Es wird auf eine Existenz verwiesen, die sich nicht nur für die Kamera inszeniert sondern selbständig berechtigt lebt. Die starke Inszenierung und Ästhetisierung verhindern einen rein voyeuristischen Blick, indem sie den die Betrachter_in zwingen die Objekte der Arbeiten als schön zu empfinden. Dies gelingt einerseits durch die Anlehnung an die Porträttradition der Renaissancemalerei, die als Teil des kunsthistorischen Kanons als ästhetische Größen angenommen werden. Nobilitierend wirken aber auch die glatten farbigen Hintergründe und die großen Formate der Porträts. Hinsichtlich der Abkehr eines voyeuristischen Blicks ist auch wichtig, dass in den Fotografien deutlich wird, dass nicht heimlich von außen auf den Alltag „der Anderen“ geschaut wird, sondern die Personen sich freiwillig selbst präsentieren. Die Freiwilligkeit des Objekts spielt dabei eine große Rolle, in Opies Arbeiten werden die Personen dem Blick nicht ausgesetzt, sie treten der Kamera bewusst entgegen.

Im Vergleich zu Nan Goldin etwa, in deren Fotografien zahlreiche Identitäten auftauchen, die sich an Schnittstellen zwischen Geschlechtergrenzen bewegen und Sexualitäten abseits der Norm thematisiert werden, kann deutlich gemacht werden welche Effekte die starke Inszeniertheit von Opies Arbeiten haben.¹⁷² Wie Opie dokumentiert Goldin die Lebensweisen in ihrer Umgebung, dennoch unterscheiden sich die Arbeiten schon im Zugang zum Thema der Dokumentation. Goldin fotografierte mit einer kleinformatischen Leica, ihre Bilder zeigen Menschen in ihrem Alltag, während Opie viel mit großformatigen Kameras arbeitet und ihre Porträts fast immer stark inszeniert sind.¹⁷³ Opie legt ihre Position als Fotografin offen und versucht nicht die authentische Beobachter_innenrolle einzunehmen, die Goldin in ihren Arbeiten einnimmt. Bei Goldin entsteht die realitätsnahe Wirkung durch die Spontanität, den natürlichen Lichteinfall und den dadurch vermittelten Eindruck von Unmittelbarkeit und

170 Blessing 2008, S.17.

171 Blessing 2008, S.17.

172 Blessing, 2008, S.26.

173 Blessing 2008, S.26.

Authentizität.¹⁷⁴ Opie legt hingegen offen, dass die gezeigten Szenen für die Kamera gemacht sind, dennoch oder besser genau dadurch gelingt es auch ihr die „Echtheit“ derselben zu vermitteln. Durch diese Offenlegung der momentanen Inszeniertheit wird zum einen die Freiwilligkeit des Porträts und damit die Zustimmung zur 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 hat die Künstlichkeit von Geschlechterzuschreibungen deutlich zu machen.

a. Die Rolle des Selbstporträt in Opies Arbeiten

Ein weiterer Aspekt der Opies Porträts eine Glaubwürdigkeit verleiht ist ihre eigene Verankerung in der Szene. Besonders deutlich wird die starke Identifikation mit und Nähe zu der jeweiligen Gruppe bei Catherine Opie, dadurch dass sie immer wieder Selbstporträts in ihre Serien integriert. So etwa ein Selbstporträt als ihre Drag-Identität *Bo* in den Serien *Being and Having* 1991 und *Portraits* 1994.¹⁷⁵ (Abb.14, Abb.15) Opie ist in ihren Arbeiten nicht nur als Fotografin präsent, sondern ist so direkt Teil der porträtierten Gruppe, sie blickt nicht auf eine bestimmte Gruppe, sondern blickt als Teil dieser Gruppe aus ihr heraus.¹⁷⁶ Im Selbstporträt sind die Person, die sichtbar gemacht wird und diejenige, die sichtbar macht eine Einheit, wodurch der Eindruck von Authentizität gestärkt wird. Andererseits treffen gerade auf diese Arbeiten einige Aussagen hinsichtlich der Sprechversuche von Subalternen zu, die weiter unten noch ausführlicher diskutiert werden, nur weil eine Person selbst spricht ist diese Aussage nicht losgelöst von den Machtverhältnissen verständlich innerhalb derer sie getätigt wird. Durch ihre Teilhabe am Kunstdiskurs wird Opie zur Intellektuellen im Sinn von Gramsci, es handelt sich bei der Position einer Künstlerin um eine privilegierte Position, ihre Aussagen können in diesem Diskurs gehört werden. Dennoch kann nicht jede ihrer Aussagen auf eine Gruppe, mit der sie bestimmte Merkmale teilt umgelegt werden. Auf diese Rolle, die sich Opie zu einem gewissen Grad auch mit Zanele Muholi teilt, wird in Kapitel 13 „Wirkmächtigkeit und Sprechposition“ noch näher eingegangen. Tatsächlich ist das Erlangen von Sichtbarkeit für eine Gruppe bzw. das Sichtbarwerden nicht nur als Individuum, sondern auch, und das heißt nicht ausschließlich, als Teil einer Gruppe, ein Anliegen von Opies künstlerischem Schaffen. Es wird eine Gruppenidentität geschaffen, die Fotografien

174 Blessing 2008, S.26.

175 Tortman 2008, S.72.

176 Blessing 2008, S.11.

entsprechen alle denselben formalen Kriterien, gleichzeitig wird innerhalb der Serie auf Pluralität bestanden. In der Serie *Portraits* sind etwa die Posen, die Anzahl der Personen im Bild und die Farben von Fotografie zu Fotografie unterschiedlich.

b.Reformulierung visueller Codes: reclaiming images

Auch die Einzelbilder *Self-Portrait/Cutting* 1993 und *Self-Portrait/Pervert* 1994 bedienen sich einer ähnlichen Ästhetik, wie die restlichen zeitnah entstandenen Porträts, die sich gerade durch die Bedienung von Kompositionsmerkmalen aus der älteren Kunstgeschichte auszeichnen.¹⁷⁷ Was in Catherine Opies Selbstporträts besonders deutlich wird, beziehungsweise was im Folgenden in deren näherer Betrachtung deutlich gemacht wird, ist die Praktik des *reclaiming*. Es wurde bereits mehrfach hinsichtlich der Arbeit mit hegemonialen Bildformen auf die damit verbunden Gefahren verwiesen, gleichzeitig ist durch ihre Anwendung aber auch das Potential gegeben, sie neu zu besetzen. Im Bereich der Sprache ist es politischen Gruppen bereits mehrfach gelungen ursprünglich negativ konnotierte und fremdbestimmte Bezeichnungen für sich zu beanspruchen und umzudeuten. Als Beispiele können etwa die Begriffe „schwul“ oder „queer“ angeführt werden. In *Self-Portrait/Pervert* 1994 (Abb.16) 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 unter einer schwarzen Ledermaske gänzlich versteckt, die Identität nur über den Schriftzug über der Brust zuweisbar: *perverts*. Diese fremdzugeschriebene Bezeichnung, diese Kategorisierung als abnormal, wird in diesem Bild auf eine Weise angenommen, die Opie erlaubt sich diese Bezeichnung zu eigen zu machen. Zwar *perverts*, aber in ruhiger stolzer Haltung, aufrecht sitzend, die Arme ruhig im Schoß, die Hände greifen ineinander, die Finger verschränkt. Dazu der noble Stoff im Hintergrund, der wie in den meisten der Porträts aus dieser Zeit, 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 fast einer Schmuckleiste gleicht.¹⁷⁸ 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 *perverts* betitelt werden.

Findet in diesem Bild ein visualisiertes *Claimen* des Begriffs *Pervert* statt? Opies eigenen Ausführungen zu dieser Fotografie folgend, war es Ziel der Künstlerin durch die Aufnahme

¹⁷⁷Tortman 2008, S.72.

¹⁷⁸ Tortman 2008, S.73.

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“¹⁷⁹ *Dyke* ist ein Begriff, der bereits einer Neubesetzung unterlegen ist, ursprünglich als abwertender Begriff für Lesben, die sich auf eine gesellschaftlich als männlich erkannte Weise kleiden oder geben, benutzt, ist *dyke* inzwischen als Selbstbezeichnung für Lesben zumindest im englischen Sprachgebrauch geläufig. In *dyke* 1993 (Abb.17) ist die Rückenansicht eines weiblichen Akts bis zur Hüfte zu sehen, im Nacken hat die Frau das Wort *dyke* tätowiert. Das Gesicht ist nicht zu sehen, auch ist dieses Bild im Gegensatz zu den meisten anderen Porträtarbeiten nicht mit dem (Vor-)Namen der Person, sondern eben als *dyke* betitelt – es handelt sich also nicht unbedingt um ein Porträt einer bestimmten Person, sondern hier werden nochmal zwei Themen, die für Opie zentral sind, explizit gemacht: zum einen die Verwobenheit von Identität und Körper und zum anderen die Sichtbarkeit von Lesben als Gruppe innerhalb der Gesellschaft.¹⁸⁰

Indem hier schlichtweg ein Wort im Bild zu sehen ist, findet eine Vermischung von Sprach- und Bilddiskurs statt. Es fragt sich ob die die Visualisierung eines Begriffs dabei denselben Effekt erzielt oder erzielen soll wie die Umbesetzung desselben im Sprachgebrauch. Dabei kann die Visualisierung des Worts sicherlich einen wichtigen Beitrag leisten diesen Begriff umzudeuten, eine Vermischung von Bild und Text muss aber nicht auf die bildliche Aneignung des Textes reduziert sein. Vielmehr fragt sich ob auf visueller Ebene dasselbe gelingen kann, etwa das Porträt als Form umgedeutet werden kann. Durch das Element der Schrift wird in diesem Zusammenhang eine Brücke zwischen sprachlicher und bildlicher Ebenen geschlagen und die Praxis des *Claimings* ausgedehnt.

Self-Portrait/Nursing 2004 (Abb.18) zeigt Opie nackt ihren zweijährigen Sohn stillend, die Komposition ist ähnlich wie in ihren früheren Porträtarbeiten gestaltet. Die Gruppe befindet sich vor einem bunten Hintergrund, ähnlich wie in *Self-Portrait/Pervert* und *dyke* handelt es sich um einen schweren Stoff mit floralem Muster, hier in rot-orange Tönen. Opie nimmt insofern eine altmeisterliche Pose ein, als dass die stillende Mutter an die Muttergottes mit Kind erinnert. Opie selbst sitzt auf einem schwarzbezogenen Stuhl, in der unteren rechten Bildecke ist ein hölzernes Bein desselben sichtbar. Ihr Halbporträt füllt fast die gesamte Bildfläche aus, am unteren Bildrand treffen sich ihre Hände und Formen so eine Wiege in der das Kind liegt und sich an ihren Körper schmiegt. Die gebräunte Haut der Hände kontrastiert mit der hellen Haut des blonden Kindes, das an Opies linker Brust trinkt. Ein Bruch zu den älteren Selbstporträts ist dadurch spürbar, dass Opie in dieser Fotografie ihr Gesicht zeigt. Die

179 Tortman 2008, S.73.

180 Tortman 2008, S.73.

Darstellung einer stillenden Mutter ist nicht nur aus Darstellungen der *Madonna lactans* bekannt, die populäre Bildwelt, gerade die Werbekultur, ist voll von Bildern von Müttern und ihren Kindern. Dabei wird zum einen das Muttersein an einen weiblichen Körper gekoppelt, gleichzeitig wird diese Beziehung als eng, natürlich und ausschließlich konstruiert, die Mutter wirkt als „ein Hort der Biologisierung von Weiblichkeit“.¹⁸¹

In Opies Selbstporträt ist über dem nackten Kind eine Narbe zu sehen, die *Pervert* quer über ihren Oberkörper schreibt und dieses Porträts dadurch mit *Self-Portrait/Pervert* verbindet.¹⁸² Die Person aus vergangenen Selbstporträts bleibt somit sichtbar und geht nicht insofern in der Mutterrolle auf, als dass andere Identifikationen daneben nicht mehr länger bestehen könnten.¹⁸³ Opie eignet sich hier einen noch spezielleren Bildtyp als das Porträt an, indem sie die typische Darstellung einer Mutter mit Kind nutzt, ohne sich ihr gänzlich zu beugen, findet eine Art der Neubesetzung dieser Mutter-Kind-Darstellung statt. Sie zeigt sich selbst als Mutter, allerdings wird die Mutterrolle nur als ein Aspekt einer facettenreicheren Identität gezeigt. Indem der Schriftzug auf der Brust und die Tätowierungen am rechten Arm gut sichtbar bleiben zeigt sich Opie auch als Persönlichkeit abseits dieser Rolle. Auch ist das Kind der Größe nach bereits dem Säuglingsalter entwachsen, dadurch dass Opie nicht mit einem Neugeborenen zu sehen ist, besteht noch ein Bruch zu Bildern stillender Mütter aus der alltäglichen Bilderwelt. Zudem reiht sich die Fotografie durch den ornamentalen Hintergrund und die Komposition mit der zentralen Figur und der ebenmäßigen Beleuchtung in frühere Porträtserien ein. Auch dadurch wird die Mutter nicht als isolierte Rolle oder gar als Berufung, sondern als mögliche Identität unter vielen inszeniert. Opie lehnt sich an traditionelle Darstellungen an, ohne sich ihnen ganz hinzugeben, so gelingt es ihr das „Mutterbild“ neu zu beschreiben, ohne die damit verbundenen Implikationen wiederum zu reproduzieren.

Auch in *Being and Having* kann eine Form von Umschreibung bestimmter visueller Muster beobachtet werden. Die Porträtierten spielen mit den geklebten Bärten, Sonnenbrillen und gemusterten Kopftüchern nicht auf eine beliebige Vorstellung von Männlichkeit an, sondern thematisieren ein visuelles Klischee schwuler Männlichkeit.¹⁸⁴ Es sei etwa an das Auftreten der Musikgruppe Village People gedacht, deren Kostümierung als beispielsweise Polizist oder Cowboy sich stark männlicher Stereotypen bedient und diese gleichzeitig auch parodiert. Raewyn Connell prägte den Begriff hegemonialer Männlichkeit, die Soziologin erarbeitete ein Konzept indem unterschiedliche Arten von Männlichkeit nebeneinander bestehen, wobei

181 Dreyse 2009, S.290.

182 Tortman 2008, S.73.

183 Blessing 2008, S.26.

184 Tortman 2008, S.43.

es auch untergeordnete Formen von Männlichkeit gibt und von denen schwule Männlichkeit als ein Beispiel behandelt wird.¹⁸⁵ In dem Opies Fotografien bzw. die Performances der Porträtierten sich auf diese marginalisierten Formen von Männlichkeit beziehen werden die Muster traditioneller hegemonialer Männlichkeit karikiert. Zudem kann in dieser bewussten Abbildung von Klischees auch der Versuch gesehen werden, sich diese anzueignen und positiv umzubesetzen. Wie ein negativ konnotierter Begriff durch seine Nutzung als Selbstbezeichnung umgedeutet werden und ermächtigend wirken kann, so kann vielleicht auch eine Form marginalisierender Sichtbarmachung, wie die Abbildung von Klischees, durch die Wiederholung in einem selbstbestimmten Kontext, umgedeutet werden.

15. Zanele Muholi

Die Miteinbeziehung der repressiven Komponente von Porträtfotografie liegt in Zanele Muholis Arbeiten nahe, da diese in der Geschichte Südafrikas zeitnah präsent ist. Zanele Muholi wurde 1972 in Umlazi in Südafrika geboren und absolvierte ihre fotografische Ausbildung von 2001 bis 2003 im Market Photo Workshop in Johannesburg. Selbst in der LGBTIQ¹⁸⁶ Szene in Südafrika verankert sieht sie sich als „visual activist“ und versucht Sichtbarkeit für Personen aus marginalisierten Positionen zu schaffen und diese Teil eines kollektiven visuellen Gedächtnisses werden zu lassen.¹⁸⁷

Das fotografische Porträt ist in der Geschichte Südafrikas explizit negativ behaftet, unter dem Apartheidssystem bestand eine gesetzliche Ausweispflicht für Schwarze, wodurch diese ständigen Kontrollen unterlagen. Die Pflicht bestand darin immer den so genannten „dompas“ (Pass) mit sich zu tragen und sich auf Anfrage jederzeit ausweisen zu können.¹⁸⁸ Schon 1923 wurde mit dem Natives Urban Areas Act Schwarzen der Aufenthalt in bestimmten Zonen verboten und eine Ausweispflicht auferlegt, 1952 wurde diese Verpflichtung mit dem Natives Abolition of Passes and Coordination of Documents Act bestätigt. Der Pass und in ihm das Passbild dienten somit in erster Linie als Instrument der Kontrolle und der Rassentrennung. Aber auch in heutigen Zusammenhängen wirken Ausweise mitunter gewaltsam gegen bestimmte Identitäten, so ist in den meisten Ausweisgesetzen verankert, dass eines von zwei Geschlechtern angegeben werden muss, was etwa Trans- und Intersexuelle Identitäten zum einen unsichtbar macht, zum anderen im Alltag mit Problemen konfrontiert. Eine Änderung des Personenstands oder eine Namensänderung sind häufig mit rechtlichen Hürden verbunden. Etwa war in Österreich bis

¹⁸⁵ Vgl Connell 1999.

¹⁸⁶ LGBTIQ steht für Lesbian, Gay, Bi-, Trans-, Intersexuell, Queer.

¹⁸⁷ Baderoon 2011, S.402.

¹⁸⁸ Baderoon 2011, S.404.

2009 eine Änderung des Personenstands im Pass nur nach einer geschlechtsanpassenden Operation möglich.¹⁸⁹ Solche Erschwernisse führen dazu, dass die eingetragene Geschlechtszugehörigkeit nicht mit der gelebten Identität übereinstimmt, was einerseits das Potential hat die Geschlechterordnung zu irritieren, andererseits für Individuen belastend sein kann. Dabei kommt dem Porträt als Mittel der Identifikation vor allem eine stabilisierende Funktion zu, durch das Fotografieren wird eine Person einer bestimmten Identität zugeteilt, die mittels der Fotografie immer wieder bestätigt und kontrolliert werden kann. Diese zunächst negative Konnotation kann aber mitunter für eine marginalisierte Identität auch erstrebenswert sein, überhaupt aufzuscheinen und damit in der öffentlichen Wahrnehmung real zu werden.

a. Faces and Phases

Neben der Geschichte des Fotos als Vehikel der Identifizierung und damit der Kontrolle sind für Muholi durchaus auch die nobilitierenden Funktionen des Porträts in seiner Direktheit, Intimität und Singularität wichtig.¹⁹⁰ Sie entwickelt Projekte, die einen intimen, positiven Blick auf die LGBTIQ Szene in Südafrika richten und sich das Monopol der eigenen Repräsentation zu sichern hoffen.¹⁹¹ Muholi möchte Gesichter zeigen, die nicht von Gewalt und Diskriminierung gezeichnet sind, um eine Community auf eine emanzipatorische Art sichtbar zu machen. Sie selbst sagt dazu im Gespräch mit Gabeba Baderoon:

“I have the choice to portray my community in a manner that will turn us once again into a commodity to be consumed by the outside world or to create a body of meaning that is welcomed by us as a community.”¹⁹²

Muholis erste Einzelausstellung „Visual Sexuality: Only Half the Picture“ fand 2004 in der Johannesburg Art Gallery statt. Dort zeigte sie zum einen Porträts lesbischer Paare, andererseits auch Porträts Betroffener sexualisierter Gewaltübergriffe, wodurch sie versuchte Öffentlichkeit für Gewaltverbrechen gegen Homosexuelle zu erzeugen.¹⁹³ Weitere Soloausstellungen folgten 2006 in der Kunsthalle Wien und der Galerie Michael Stevenson Contemporary in Kapstadt, 2005 nahm Muholi am „Out in Africa Gay and Lesbian Film Festival“ teil, 2009 an der Rencontres de Bamako Biennale für afrikanische Fotografie und 2010 an der São Paulo Biennale. Im selben Jahr war Muholi als Ida Ely Rubin Artist-in-Residence am Massachusetts Institute of Technology (MIT). Sie wurde mit dem Casa África Preis als beste Fotografin 2009 ausgezeichnet, ebenso wie mit dem Preis der Fondation

189 Vgl Erkenntnis des Verwaltungsgerichtshof Zl. 2008/17/0054-8 vom 27.02.2009.

190 Baderoon 2011, S.405.

191 Baderoon 2011, S.402.

192 Baderoon 2011, S.401.

193 Ngcobo 2006.

Blachère.¹⁹⁴ Auf der documenta 13 war Muholi mit der Arbeit *Faces and Phases* vertreten, die schwarz weiß Porträts von queeren Identitäten, vor allem Lesben und Transpersonen in Südafrika umfasst. Zudem war *Difficult Love* zu sehen, ein Filmprojekt von 2010 mit Peter Goldschmid, das vom Fernsehsender SABC in Auftrag gegeben aber nie ausgestrahlt wurde, trotzdem internationale Auszeichnungen erhielt.¹⁹⁵

Faces and Phases ist eine über 100 Porträts umfassende Serie, die Lesben und Transmänner¹⁹⁶ aus Südafrika zeigt. Sie entstand zwischen 2007-2011. Die Fotografien sind schwarzweiß, die porträtierten Personen sind meist im Halbporträt zu sehen, wobei die Größe des Ausschnitts variiert und manche Personen der Kamera frontal gegenüber stehen, während andere seitlich stehen und über die Schulter blicken, alle Porträtierten richten jedenfalls den Blick direkt in die Kamera. Großteils tragen die Porträtierten Alltagskleidung, teilweise sind nur die nackten Schultern, Hals und Gesicht zu sehen. Die einzelnen Fotografien folgen grundsätzlich ähnlichen formalen Mustern, wodurch der Charakter als Serie betont wird. (Abb.19) Die Fotografien variieren hinsichtlich des Hintergrunds, gemeinsam ist allen, dass die Hintergründe nicht der Situierung der Einzelperson dienen, sondern vielmehr unauffällig gestaltet oder so gewählt sind, dass sie das jeweilige Porträt im Vordergrund stützen. Diese weichen, teilweise fast abstrakt wirkenden Hintergründe verbinden die einzelnen Fotografien miteinander. Teilweise sind im Hintergrund Ausschnitte einer Architektur zu sehen, wie etwa in *Velisa Jara, Makhaza, Khayelitsha, Cape Town, 2011*, (Abb.20) wo die Wellblechbretter einer Wand nur verschwommen sichtbar sind und so nur bei näherer Betrachtung als Hauswand, und zunächst vielmehr als Muster, wahrgenommen werden. Die senkrechten Lamellen des Blechs wiederholen sich im Streifenmuster des Hemdes des Porträtierten, somit verbinden sich Vorder- und Hintergrund, wodurch das Bild dadurch harmonisch wirkt. Die Wellblechwand bleibt zwar als solche erkennbar, es ist deutlich, dass das Porträt im Außenraum aufgenommen wurde, trotzdem wird nicht vom eigentlichen Bildthema abgelenkt. Diese Korrespondenz zwischen den verschiedenen Bildebenen ist in einigen Fotografien der Serie nachvollziehbar. Häufig werden Muster und Formen im Hintergrund wieder aufgenommen, die sich etwa auf der Kleidung der Porträtierten finden oder in ihrer Haltung entstehen. In der Fotografie *Velisa Jara, Makhaza, Khayelitsha, Cape Town, 2011*, (Abb.20) steht der Protagonist festen Stands in der Bildmitte, die Hände in den Hosentaschen und blickt direkt in die Kamera. Diese alltägliche Pose lässt Velisa Jara ruhig und selbstbewusst wirken. Die Blicke,

194 Stevenson Galerie 2012.

195 Blignaut 2010.

196 Transmann ist eine mögliche Bezeichnung für eine Frau zu Mann transidente Person, das heißt Menschen, deren Geburtsgeschlecht als weiblich festgestellt wurde, die sich aber mit dieser Zuschreibung nicht identifizieren, Transfrau ist eine Bezeichnung für Mann zu Frau transidente Personen, Vgl etwa www.transmann.or.at.

die den die Betrachter_in aus allen Porträts der Serie treffen sind sicher und direkt, durch die unbewegten Gesichtsausdrücke der Porträtierten wirken sie nicht stolz oder arrogant. Die Person wird als selbstverständlich begriffen, ihr Blick als Ausdruck ihres Seins, das keinerlei weiterer Erklärung oder Rechtfertigung bedarf. Auch die Protagonistin in *Amanda Mapuma, Vredehoek, Cape Town, 2011* (Abb.21) blickt die Betrachter_innen direkt an. Diese Fotografie unterscheidet sich von der eben besprochenen aber dahingehend, dass sie in einem Atelierraum oder zumindest vor einer ausgeleuchteten Stellwand aufgenommen wurde. Amanda Mapuma trägt einen Anzug mit Fliege, sie steht leicht schräg in der Bildmitte, die linke Schulter nach vorne gedreht, den Kopf hält sie leicht geneigt. Der Hintergrund ist monochrom schwarz, wobei durch Beleuchtung eine helle Umrahmung der Person sichtbar wird. In beiden Fällen sind die Porträts nicht einem konkreten Ort zurechenbar. Die Fotografien sind an unterschiedlichen Orten zustande gekommen, sowohl in dem Sinn, dass manche Arbeiten im Studio aufgenommen sind, während andere im Außenraum entstanden. Als auch in dem Sinn, dass die Serie über mehrere Jahre hinweg in unterschiedlichen Städten und Orten in Südafrika entstand, wobei dies jeweils nur durch den Titel der jeweiligen Arbeit ersichtlich wird.

Die Serie, wie auch die einzelnen Porträts, zeichnen sich durch die schlichte Inszenierung aus. Durch die Schwarzweißfotografie und die einfachen Hintergründe wird nicht von den jeweiligen Personen abgelenkt, die eben auch Thema und Zentrum der Arbeit sind. In der Betrachtung der Einzelporträts wirkt die einfache Inszenierung ungekünstelt. Im Vordergrund steht schlicht eine Person, unabhängig von einem bestimmten Kontext, in alltäglicher Kleidung und ohne eine besondere Pose einzunehmen, wie es etwa in Opies *Portraits* der Fall ist. Der Einsatz von Schwarzweißfotografie und die gleichmäßige Beleuchtung begegnen uns auch in der kommerziellen Porträtfotografie regelmäßig. Dieser Stil entspricht insofern der aktuellen Vorstellung von Ästhetik, als dass die Bilder ruhig wirken und die Personen durch das weiche Licht vorteilhaft erscheinen. Dennoch sind Muholis Porträts keineswegs kitschig, es gelingt durch die einfache Inszenierung die Personen würdevoll zu repräsentieren.

Faces and Phases stellt mit über 100 Einzelporträts eine umfangreiche Sammlung und somit ein wirkmächtiges Dokument der Existenz(berechtigung) schwarzer queerer Individuen da. Wobei aber der jeweilige Gehalt als Einzelporträt nicht verloren geht. Die Porträtierten werden nicht durch die Situierung in einem bestimmten Kontext, durch Inszenierung oder Attribute explizit als Lesbe oder Transmann sichtbar gemacht, es geht nicht um die Darstellung von Stellvertreter_innen einer bestimmten Gruppe. Zwar wird durch die Zusammenstellung der Serie sehr wohl eine Gruppe sichtbar gemacht, gleichzeitig ist aber

die Betonung der Pluralität innerhalb dieser Gruppe wichtig. Baderoon fragt nach der „Autobiografietät“ von Muholis Arbeiten, eine Formulierung, die eine Identifizierung Mehrerer in den Bildern der einzelnen Personen nahelegt, was wiederum Fragen zur Problematik identitärer Politiken aufwirft.¹⁹⁷ Durch die Größe der Serie *Faces und Phases* relativiert sich die verallgemeinernde Wirkung der Porträts als Stellvertreter_innen einer Szene, einer Identität. Die Porträtierten stehen sowohl als Individuen vor der Kamera, als auch stellvertretend für schwarze queere Identitäten. Die Vielzahl der Bilder zeigt auch die Pluralität von Identitäten, die zwar verbunden sind durch die kollektive Erfahrung der Kategorisierung und Diskriminierung als einer bestimmten Gruppe zugehörig, in diesem Fall eben schwarz, lesbisch oder trans, aber dennoch nicht zu einer homogenen Gruppe werden. In den Arbeiten, wie auch in den Aussagen, Zanele Muholis zeigen sich Bestrebungen und Hoffnungen mittels Sichtbarkeit politische Relevanz schaffen zu können. Ihre Arbeiten sind nach Baderoon in einer breiteren kulturellen Bewegung zu verorten, die Autorin nennt vor allem Autobiografien von LGBTIQ Personen als Beispiele für Projekte, die versuchen nicht-heteronormative Lebensentwürfe in Afrika abseits der großen Erzählungen von Leid und Unterdrückung zu erzählen.¹⁹⁸ Eine Reihe von Projekten, etwa Bücher oder Filmsammlungen, zeigen eine steigende Thematisierung und Akzeptanz von Transsexualität und Transgender-Identitäten/Personen/Themen in Afrika.¹⁹⁹ Die Situation von Lesben und Schwulen in Südafrika ist uneindeutig, zwar besteht ein verfassungsrechtliches Diskriminierungsverbot, die Verfassung Südafrikas war 1996 weltweit die Erste, die ein Diskriminierungsverbot aufgrund der sexuellen Orientierung vorsah. In Artikel 8 Abs 3 der Bill of Rights heißt es:

„Neither the state or any person may unfairly discriminate directly or indirectly against anyone on one or more grounds, including race, gender, sex, marital status, ethnic or social origin, colour, *sexual orientation*, age, disability, religion, conscience, belief, culture, language and birth.“²⁰⁰

Während der rechtliche Rahmen progressiv gestaltet ist, ist andererseits der Alltag von nicht-heterosexuell-normierten Personen von Ablehnung gekennzeichnet. Afrikaweit bestehen Diskurse, in denen Homosexualität als „un-afrikanisch“ und als Perversion aus dem Westen benannt wird.²⁰¹ Homosexualität diente zudem als Kontrapunkt gegenüber normativen Vorstellungen von Begehren und Familie der Konstruktion gemeinsamer Werte und Normen in Zusammenhang mit der Bildung einer südafrikanischen Nation.²⁰² Rassifizierte Bilder von

197 Baderoon 2011, S.406.

198 Baderoon 2011, S.402.

199 Vgl <http://www.genderdynamix.org.za>, Zugriff am 25.12.2012, Kaggwa 1998, Morgan 2009.

200 Morgan/Reid 2003, S.376.

201 Morgan/Reid 2003, S.376-377.

202 Morgan/Reid 2003, S.377.

Sexualität werden zum einen also von konservativer Seite durch den Vorwurf des „Un-Afrikanisch-Seins“ von Homosexualität geprägt, zum anderen liegt aber auch im Anspruch westlicher sozialer Bewegungen das Verständnis von Geschlecht und Sexualität in Afrika zu entwickeln eine Form von Rassismus.²⁰³ Etwa beansprucht das westliche Konzept der Transsexualität historische und geografische Universalität - verschiedene Phänomene des Geschlechterwechsels werden unter diesem Begriff subsumiert und so ein Stück weit in westlichem Gedankengut kolonisiert.²⁰⁴ In vielen verschiedenen Kulturen gibt es Identitäten, die sich außerhalb der zweigeschlechtlichen heterosexuellen Norm bewegen, aber nicht unbedingt deckungsgleich sind mit den westlichen Begriffen von trans oder queer – bekannte Beispiele sind Hijras²⁰⁵ in Indien, Sangomas in Südafrika und Two-Spirits bei Native-Americans.²⁰⁶ Indem diese Identitäten unter westlichen Begriffen subsumiert werden wird wiederum ihr Subjektstatus in Frage gestellt. Zanele Muholi möchte ihre Community in Unabhängigkeit von westlichen Einflüssen zeigen. Die Fotografin sagt in einem kurzen Statement auf der Homepage der Galerie Stevenson, Kapstadt über *Faces and Phases*:

„In the face of all the challenges our community encounters daily, I embarked on a journey of visual activism to ensure that there is black queer visibility. *Faces and Phases* is about our histories and the struggles that we face. *Faces* express the person, and *Phases* signify the transition from one stage of sexuality or gender expression and experience to another.“²⁰⁷

Das schwierige Verhältnis zum Westen auch in Fragen der Repräsentation zeigt sich etwa im Sprachgebrauch: Die Begriffe queer und LGBTIQ etwa werden zwar häufig gebraucht, es gibt aber auch Bestrebungen in afrikanischen Sprachen Begriffe zu *claimen*, etwa *stabane* oder *moffie*.²⁰⁸ Stabane bedeutet intersexuell auf Zulu und wird auch als geringschätziges Wort für Schwule und Lesben verwendet, Moffie ist africaans wird sowohl positiv als auch negativ verwendet. Beide diese Begriffe werden momentan von LGBTIQ Communities in Afrika *reclaimed*.²⁰⁹

Queere Identitäten, gerade Positionen, die sich außerhalb der zweigeschlechtlichen Ordnung bewegen, kommen auch in Geschichtsschreibungen oder Sichtbarmachungsprojekten feministischer Bewegungen oft nicht vor. Muholis Arbeiten sind daher auch als Teil einer postkolonialen queeren und feministischen Praxis und Methode zu lesen.²¹⁰ Die Verstrickungen der Künstlerin in verschiedene politische Kontexte im queeren und

203 Baderoon 2011, S.401.

204 Morgan/Reid 2003, S.388.

205 Vgl <http://www.youtube.com/watch?v=9I7ij4cDHD4>, Zugriff am 25.12.2012.

206 Blackwood/Wieringa 1999, S.1-30.

207 Stevenson Galerie 2012.

208 Baderoon 2011, S.392.

209 Baderoon 2011, S.415.

210 Sanger 2010, S.1.

feministischen Bereich ist nicht nur grundsätzlich bedingend für ihre Arbeit, weil sie ihr Interesse und die Nähe zu den Modellen begründet, sondern führt auch zu eben jener Verwebung von politischem und künstlerischen Feld, dass zum einen den Bildern Glaubwürdigkeit verleiht, zum anderen aber auch ihre Wirkmächtigkeit produziert. Diese Bilder sind nicht nur für einen Kunstmarkt geschaffen, sie sind innerhalb der Szene als Produkte und Bilder wichtige Anhaltspunkte und ihre Entstehung an sich politische Arbeit.

b. Transfigures

Die Ambivalenz hinsichtlich des Mediums des Porträts und seiner stabilisierenden Wirkung für die Repräsentation und Wahrnehmung von Identitäten zeigt sich auch in Zanele Muholis Serie *Transfigures*, die 2006 bis 2011 entstand. Die unklare Position von Transidentitäten nicht nur hinsichtlich ihres Ausbruchs aus der normativen Vorstellung einer biologisch determinierten Geschlechterordnung, sondern auch innerhalb der LGBTIQ Bewegung, veranlasste Muholi sich künstlerisch mit diesem Thema auseinander zu setzen.²¹¹ Feministische Gruppen akzeptieren mitunter Transfrauen nicht als Mitglieder, indem sie argumentieren, dass die lebenslange Sozialisation als Mann so prägend sei, dass Transfrauen nicht berechtigt feministische Ziele ihre eigenen nennen könnten.²¹² Transmännern wird vorgeworfen die ersehnte Männlichkeit inklusive aller Implikationen auszuleben und quasi freiwillig zum Feind überzulaufen.²¹³ Muholis Arbeiten wollen insofern den Dialog auch innerhalb der Bewegung anregen und einen Sinn für Kollektivität und Empathie erzeugen. Muholi bedient sich in der Serie *Transfigures* wohlbekannter Posen und Settings, Bilder die aus Werbung, Film und Fotografie ins kollektive Bildgedächtnis übergegangen sind und einen Körper als weiblichen Körper zu lesen geben. *Christina Mavuma II* (Abb.22) etwa zeigt die Protagonistin am Strand in verführerischer Pose, sie sitzt halb mit dem Rücken zur Kamera gewandt, auf den rechten Arm gestützt, mit angewinkelten Beinen im nassen Sand und blickt rückwärts über die linke Schulter den Betrachter_innen entgegen. Die linke Hand spielt im Bildvordergrund mit dem Sand. Die Porträtierte ist am unteren Bildrand positioniert, in der oberen Bildhälfte, vor allem Richtung oberer linker Bildecke ist viel freie Fläche zu sehen, nasser Sand und vereinzelte große Kieselsteine. In der oberen rechten Bildecke ragt ein Gegenstand ins Bild, der die Komposition stört und mit der Glätte und dem Glanz des nassen Sandbodens bricht. Auch im Vordergrund, wo Christina Mavuma im Sand liegt ist dessen

211 Baderoon 2011, S.408.

212 Vgl Statement des Frauenzentrum Wien: „Die FZ-Bar ist ein Frauenraum. Sie steht allen Frauen und Mädchen unabhängig von ihrer Lebensweise, ihrem Alter, ihrer sozialen und kulturellen Herkunft offen, nicht aber Männern oder Transgender-Menschen bzw. transsexuellen Frauen.“ <http://fz-bar.wolfsmutter.com/fz-html/politik.html>, Zugriff am 14.11.2012.

213 Baderoon 2011, S.408.

Oberfläche aufgeraut. Der Körper der Porträtierten entspricht nicht dem gängigen Schönheitsideal von Schlankheit, auch trägt sie eine lange Leggings und ein Top, das den Bauch bedeckt. Dennoch erinnert die Pose an Bilder aus zahlreichen Filmen und Werbespots, als Beispiel hier eine Fotografie aus einer Werbekampagne für Bademode. (Abb.23) Die Badenixe am Strand ist ein gängiges Bild sexualisierter Frauenkörper. Damit macht Muholi einerseits die porträtierte Transfrau als Frau sichtbar, andererseits läuft eine solche Sichtbarkeitspolitik Gefahr durch die Bedienung dieser Bildsprache die gezeigten Körper in eine normierte Vorstellung von Weiblichkeit einzuordnen. Etwa wird durch die Abbildung in der Natur auf bestimmte Vorstellungen von Geschlecht rekurriert. Die angebliche Dichotomie von Mann und Frau wird in andere binäre Denkmuster übersetzt, die männliche Seite steht für Kultur und Zivilisation, die weibliche Seite für Naturhaftigkeit.²¹⁴ Diese Besetzung begegnet uns beispielsweise in der Bildtradition des Kolonialismus, die zu erobernden Kolonien wurden gehäuft durch weibliche Personifikationen dargestellt und der Herrschaftsanspruch über die Zivilisierung von bisher unkultivierter Natur gerechtfertigt.²¹⁵ Insofern stützen sich diese Darstellungen nicht nur auf ein binäres Denksystem, sondern diese Assoziation von Weiblichkeit mit Naturhaftigkeit ist als patriarchale Konstruktion lesbar. Andererseits geht es auch darum einer wenig repräsentierten Gruppe eine positive Bilder ihrer selbst geben, die sich auch Vorstellungen von Schönheit und Begehrlichkeit, wie sie durch Medien transportiert werden, hingeben und Körper, die im Alltagsdiskurs als abnormal abgetan werden, als begehrenswert zu inszenieren.²¹⁶

In der Literatur wird betont, wie Muholi abseits von Stereotypisierung Identitäten aus der LGBTIQ Szene darstellt.²¹⁷ Dem kann nach der vorhergegangenen Bildbetrachtung entgegen gehalten werden, dass gerade in dieser Porträtserie auf ein vergeschlechtlichtes visuelles Vokabular zurückgegriffen wird. Einerseits geht es darum, die porträtierte Person entsprechend ihres selbstbestimmten Genders darzustellen, was durch die Anrufung bestimmter gängiger Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit gelingt. Andererseits liegt in dieser Anrufung die Gefahr der Stabilisierung dieser Bilder. Gleichzeitig subvertiert Muholi durch die Darstellung der Körper der Transfrauen am Strand die Erwartungen an weibliche Körper und zeigt auf, dass jeder Körper, der sich so nennen möchte, einen weiblichen Körper darstellen kann. Die Schönheit und das Begehren der gezeigten Körper dekonstruiert den engen Begriff von Weiblichkeit, indem Räume, die bisher von heterosexuellen, zweigeschlechtlichen Körpern besetzt waren, von gender-varianten Körpern eingenommen

214 Schor/Solomon-Godeau 2009, S.24.

215 Frübis 2006, S. 331-345.

216 Abrahams 2010, S.4.

217 Abrahams 2010, S.4.

werden.²¹⁸ Die abgebildeten Personen werden im Zuge dessen weniger stark als Transidentitäten lesbar; Muholi zeigt sie als Frauen und Männer; im Gespräch mit Baderoon begründet die Fotografin diese Herangehensweise dadurch, dass sie keine Sensation aus den Körpern machen wolle, sondern es in dieser Serie vielmehr darum gehe, Schönheit zu zeigen.²¹⁹ Auch ist Muholi darauf bedacht Menschen nicht zu pathologisieren und die Körper entsprechend der eigenen Vorstellung zu zeigen, was beispielsweise heißt mit der Beleuchtung bewusst umzugehen um etwa Rundungen zu verschleiern²²⁰:

„When you shoot transmen or when you shoot butch lesbians you have to be careful of the breast. So I have to be careful that a person slightly gives me her shoulder to divert from the actual image that will greet the viewer when they see it. You don't want to show the private parts of a trans- woman. You don't want to show the big bust of a transman, if he is not comfortable with it. You don't want to project the big bust of a butch lesbian, if she is not comfortable. It confirms and takes you back to where you've been and you don't want to be.“²²¹

Die Vorsicht in der Darstellung der Körper zeigt zum einen die utopischen Bestrebungen der Bilder, die Körper auf die Weise sichtbar zu machen, die als wünschenswert erachtet wird und die Personen entsprechend ihrem Selbstverständnis zu zeigen. Gleichzeitig pathologisiert eine Aussage wie „You don't want to show the private parts of a trans-woman“ den jeweiligen Körper zu einem gewissen Grad. Die Nicht-Normativität wird ausgespart, der Körper in seiner möglichen Nähe zu entweder oder männlich weiblichen Kategorien dargestellt. Wobei in anderen Fotografien der *Transfigures* Serie durchaus auch die Uneindeutigkeit des Geschlechts sichtbar wird. *Tinky II* (Abb.25) zeigt etwa den Körper in lasziven Posen und gekleidet in einem roten Badeanzug, wobei gleichzeitig die flache Brust der Porträtierten gut sichtbar ist. Es wird deutlich, dass Muholi tatsächlich auf das jeweilige Selbstverständnis der Personen in ihren Bildern Acht gibt und versucht dieses auch dem_der Betrachter_in nahe zu bringen.

Zudem wird durch die starke Entsprechung der Bilder gegenüber konventionellen Vorstellungen von Geschlecht wiederum deutlich, dass es sich bei jeder Darstellung oder Ausübung von Geschlecht um eine Performance handelt. Indem gezeigt wird, dass Körper allein mittels Anrufung bestimmter Codes, mittels Bedienung verschiedener Attribute, als zu einem Geschlecht gehörig markiert werden.

218 Baderoon 2011, S.410-412.

219 Baderoon 2011, S.411.

220 Baderoon 2011, S.411.

221 Baderoon 2011, S.411.

c. Miss D'vine

In ihrer Serie *Miss D'vine I-V* von 2007 porträtierte Zanele Muholi Miss D'vine, eine südafrikanische Drag Queen, in unterschiedlichen Posen und Outfits vor verschiedenen Hintergründen. In I und II steht beziehungsweise sitzt Miss D'vine vor einem natürlichen Hintergrund, trockener Erdboden und im Hintergrund Grasbüschel, in denen sich Plastiksäcke verheddern, und blauer Himmel. Damit unterscheiden sich diese beiden ersten Fotografien von den restlichen der Serie, die in klarer urbanen Räumen spielen, obgleich die Plastiksäcke im Gras auch auf den urbanen Raum hinweisen.

Das Setting auf dem trockenen Boden, wie auch der Schmuck der Protagonistin in *Miss D'vine I*, der in den Nationalfarben Südafrikas geflochten ist, verweisen auf bestimmte Vorstellungen von Afrika.²²² (Abb.26) Die Pose der auf dem Boden sitzenden Person und die Umgebung rufen bestimmte Bilder auf, das Steppengras und der Horizont begegnen uns etwa auch auf dem Cover der DVD des Films *Jenseits von Afrika* aus dem Jahr 1985. (Abb.27) Muholis Fotografie langt aber nicht danach ein authentisches Bild eines_einer Afrikaner_in zu zeichnen, sie spielt auch nicht übermäßig mit diesen Vorannahmen, sondern deutet sie nur leicht an, sie weiß um diese Bilder, bedient sich ihrer aber nicht in einem solchen Maß, welches sie wiederum affirmieren würde, wodurch es ihr gelingt sich über sie hinwegzusetzen.²²³

Die Inszenierung von *Miss D'vine* geht auf ihre marginalisierte und wenig respektierte Position ein, sie zeigt die Protagonistin nicht auf dieselbe selbstsichere Weise, wie etwa Catherine Opies *porträts* oder auch andere Serien Muholis. In *Miss D'vine V* (Abb.28) kniet das Modell wieder auf dem Erdboden, diesmal vor einem schwarzen Tuch, welches über einem Maschendrahtzaun hängt und so eine Art Bühne für das Modell bildet. Das Tuch ist locker drapiert und lichtdurchlässig, wodurch der Zaun, über dem es hängt, und auch der dahinter liegende Hintergrund sichtbar bleiben. Das Tuch nimmt zudem nicht den ganzen Bildhintergrund ein, auf beiden Seiten ist noch ein Stück Zaun und dahinter Himmel erkennbar. Durch diese Draperie wird einerseits im Bildraum eine Bühne geschaffen, auf der das Modell sich befindet und die dessen Erscheinung als Performance lesbar macht. Das Tuch als Hintergrund erinnert andererseits auch an Kulissen oder Stellwände, wie sie in Fotostudios eingesetzt werden. Der monochrome Hintergrund, als Element der Porträttradition aus der

²²² Baderoon 2011, S.390.

²²³ Baderoon 2011, S.390.

Malerei und eben auch der Fotografie, wurde bereits in Bezug auf Opies *porträts* ausführlich besprochen. Hier erlauben die Transparenz des Stoffes und die Unordnung der Hängung dem Blick allerdings wahrzunehmen, dass es sich eben nicht um eine Studioaufnahme handelt. Der Raum vor der Bühne befindet sich in einem Verhältnis zum Raum hinter der Bühne, die Performance von Miss D'vine wird einerseits dem Alltag eines Platzes mit Wäscheleinen gegenüber gestellt, andererseits wird so auch die Herkunft der Porträtierten thematisiert. Die Hände im Schoß verdecken den Blick auf das Geschlecht, hier allerdings nicht auf eine inszeniert zufällige Art, wie sie in *Transfigures* durch die Körperhaltung oder Kleidung gegeben ist, sondern direkt mittels deutlicher Geste der Porträtierten. Dieses Spiel zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, auch die un stetigen Blicke von Miss D'vine in den fünf Fotografien dieser Serie, teils streng teils unsicher verweisen auf die Fluidität von Identität und Körperlichkeit.²²⁴ Der unsichere Blick und die im Schoß zusammengelegten Hände zeigen das Wissen des Modells um ihre Position, welche zwar unsicher ist, sich gleichzeitig aber auch über bestimmte Zwänge hinwegsetzt. Für Baderoon liegt im Wissen um die eigenen Position und in ihrer bewussten Einnahme die Freiheit verschiedene Möglichkeiten von Identität leben zu können.²²⁵ Das heißt nicht in eine fremdbestimmte Identität eingepasst zu sein, sondern eine bewusste Entscheidung zu treffen. Manche Transpositionen destabilisieren Geschlechternormen, indem sie ein Gender für sich *claimen*, dass nicht mit den äußerlichen codierten Merkmalen des Körpers übereinstimmt, oder indem sie in einem mehrfach lesbaren Körper leben.²²⁶ Jedenfalls wird hier stärker als in der *Transfigures* Serie eine Identität sichtbar gemacht, die sich nicht klar benennen lässt und auch nicht benennen lassen will.

d. Intersektionalität in Zanele Muholis Arbeiten

Zanele Muholi thematisiert die Verwebungen von verschiedenen Kategorien wie class und race oder sexuality in ihren Arbeiten, etwa in der Videoarbeit *Difficult Love*, hier begleitet sie Petra Brink und Praline Hendricks, einem von Armut betroffenen lesbischen Paares, dass in Kapstadt lebt und wohnungslos ist, weil die Wohlfahrtsheime sie aufgrund ihrer lesbischen Beziehung nicht aufnehmen. Generell ist Zanele Muholis Werk unter den Konditionen der Stereotypisierung und Objektivierung von schwarzen Lesben bzw. schwarzen Frauen zu sehen. Für Muholi spielt gerade die mehrdimensionale Diskriminierung schwarzer Lesben und anderer queerer Identitäten eine Rolle. Die Schnittstellen und Doppelbelastungen verschiedener Diskriminierungsformen zeigen sich in ihren Arbeiten.²²⁷ Sowohl die

224 Baderoon 2011, S.415.

225 Baderoon 2011, S.391.

226 Baderoon 2011, S.413.

227 Sanger 2010, S.2.

Betroffenheit von Gewalt auf rassifizierter, wie auch vergeschlechtlicher und sexualisierter Ebenen, als auch die Ausschlüsse aus verschiedenen politischen Zusammenhängen, die beispielsweise für die Gleichberechtigung schwarzer Frauen kämpfen, dabei aber die Ebene der Sexualität ausblenden oder selbst homophob argumentieren, kommen in den Arbeiten Muholis zum Tragen. Aus dem Bedürfnis heraus die Pluralität von Identitäten und aber auch die verschiedenen Formen von Diskriminierung, die Personen aufgrund unterschiedlichster Identitätsmerkmale begegnen, fassen zu können, ohne dabei jeweils auf ein bestimmtes Merkmal zu fokussieren und so eine vielschichtige Identität einer Gruppe unterzuordnen, entstanden Anfang der 90er verschiedene theoretische Ansätze, die unter dem Begriff der Intersektionalität zusammengefasst werden. Entsprechend intersektioneller oder multidimensionaler Ansätze wird Diskriminierung als prozessbedingt, sprich als Produkt der Konstruktion von Identitäten entlang verschiedener hierarchischer Achsen verstanden. Dieses Verständnis löst den Ansatz ab, Diskriminierung als Ereignis zu verstehen, das Personen aufgrund bestimmter Merkmale zustößt. Wenn verschiedene Diskriminierungsformen als Differenzlinien zwischen Identitäten (schwarz – weiß, Mann – Frau) verstanden werden, verlaufen diese Linien verbildlicht gesprochen nicht parallel zueinander, sondern es kommt zu Überschneidungen und an diesen Schnittstellen (ent-)stehen intersektionelle Identitäten. So ist beispielsweise eine Frau mit dunkler Hautfarbe von mindestens zwei Formen von Herrschaft betroffen, aufgrund ihres Geschlechts und aufgrund von Rassismen. Diese mehrschichtige, intersektionelle Art der Diskriminierung lässt sich weder aus der Sicht rein feministischer Kritik noch aus ausschließlich antirassistischer Perspektive voll fassen.

Die Juristin Kimberlé Crenshaw prägte 1989 erstmals den Begriff Intersektionalität. Sie unterscheidet dabei in drei Ebenen, die strukturelle, politische und repräsentationsbezogene Intersektionalität.²²⁸ Wobei strukturelle Intersektionalität das direkte Betroffensein verschiedener Diskriminierungsformen meint, was Crenshaw am Beispiel der us-amerikanischen Arbeitsmarktpolitik erörtert. Demnach würden Maßnahmen der Einstellungspolitik, wie Quotenregelungen, diejenigen, die von verschiedenen Diskriminierungsfaktoren betroffen sind, nicht mit einschließen. Die politische Intersektionalität bezieht sich darauf, dass Gruppen und Bewegungen, die für die Interessen einer bestimmten Menschengruppe sprechen wollen, oft andere Diskriminierungsformen ausblenden oder gar reproduzieren. So wurden beispielsweise die Interessen schwarzer Frauen weder im Civil Rights Movement noch in der Frauenbewegung der 70er Jahre ausreichend vertreten. Kritik, die auch in der Queer Theory zentral ist. Bezogen auf die Repräsentation

228 Crenshaw 1991, S.2.

bestimmter Gruppen und Individuen fokussiert der Begriff Intersektionalität auf den kulturell konstruierten Charakter von Identität. Dabei kommt es zu einer Marginalisierung intersektioneller Identitäten in der öffentlichen Repräsentation, da jeweils ein Identitätsmerkmal isoliert betrachtet wird und somit die Repräsentation und Wahrnehmung dominiert.²²⁹ Wichtig war es Theoretiker_innen in diesem Bereich immer zu betonen, dass Kategorien wie gender, desire und race zwar sozial erzeugt sind, sehr wohl aber reale Auswirkungen haben. Bereits durch die Methoden der Queer Studies wird eine vielschichtigere Analyse von Identität möglich, die die Überschneidung und gegenseitige Konstituierung verschiedenster Kategorien, wie eben Geschlecht und Begehren, aber auch Alter, geopolitische Situation, finanzielle Lage, Bildungsschicht etc. miteinbezieht. Der Queer Theory wurde und wird häufig vorgeworfen, dass zwar wichtige Erkenntnisse gewonnen werden, diese aber zu abstrakt verhandelt und die Ergebnisse der Überlegungen nur schwer in eine politische Praxis umsetzbar sind. Crenshaws Konzept der intersektionellen Diskriminierung hingegen zielt vor allem auf die Umsetzung der Erkenntnisse in der politischen Praxis ab. Die Differenzierung von Geschlecht und Begehren, wie sie die Queer Theory forciert, darf nicht zu einer erneuten gespaltenen Subjektpositionierung führen. Schließlich ist ein wichtiger Bestandteil der queeren Praxis die ständige Reflexion der eigenen Arbeitsweise und Theorie, die Dekonstruktion der eigenen Diskurse.

16. Wirkmächtigkeit und Sprechposition

Die Frage nach der Sprechmöglichkeit bestimmter Gruppen bzw. nach der Möglichkeit einer eigenen Repräsentation lag den bisherigen Betrachtungen bereits zu Grunde. Im Folgenden wird diese Frage noch weiter konkretisiert. Unter Bezugnahme auf die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivaks Aufsatz „Can the subaltern speak?“ wird auf das Verhältnis der besprochenen Künstler_innen zu den Gruppen, denen sie zu neuer Sichtbarkeit verhelfen möchten, eingegangen.

Gayatri Chakravorty Spivak wurde 1942 in Kalkutta in Indien geboren, sie lehrt in New York und Kalkutta. Ihr Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ gilt als einer der wesentlichen Beiträge zur postkolonialen Theorie, welche sich mit Kolonisierungs- und Dekolonisierungsprozessen befasst. Die Perspektive auf den (Neo-)Kolonialismus beschränkt sich dabei nicht auf die militärische Besetzung und Ausplünderung geografischer Territorien, sondern umfasst auch die Produktion epistemischer Gewalt.²³⁰ Theoretisch zeigt sich die postkoloniale Theorie durch marxistische und poststrukturalistische Ansätze beeinflusst. Während

²²⁹ Crenshaw 1991, S.12.

²³⁰ Castro Varela/Dhawan 2005, S.8.

poststrukturalistische Herangehensweisen zur Kritik an westlichen Epistemologien und zur Theoretisierung einer eurozentristischen Gewalt beigetragen haben, schafft die marxistische Perspektive die Basis für eine Kritik, welche die internationale Arbeitsteilung und die aktuellen Prozesse des Neokolonialismus und der Rekolonialisierung in den Blick nimmt.²³¹

Spivaks Begriff der Subalternität geht auf Antonio Gramsci zurück, er bezieht diesen auf die bäuerlichen Klassen des peripheren Südens in Italien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Subaltern sind Gruppen, die in sich uneins und von gesellschaftlicher Repräsentation ausgeschlossen sind. Anders als etwa die vereinte Arbeiter_innenbewegung sind Subalterne verstreut, verfügen über keine gemeinsame Sprache, keine Organisation und keine Repräsentation. Die *Subaltern Studies Group*, die sich in den 1980er Jahren rund um Ranajit Guha gründete und in der auch Spivak anfangs mitarbeitete, hat den Begriff der Subalternität wieder aufgenommen und verändert. Ziel der Gruppe war eine Revision der offiziellen indischen Geschichtsschreibung, die den Verdienst um die Entstehung eines unabhängigen indischen Nationalstaates einzig der Elite zuschrieb.²³² Sie unternahmen den Versuch die Geschichte aus der Perspektive der Subalternen neu zu erzählen. Subaltern wurde in diesem Zusammenhang als „[der demographische] Unterschied zwischen der indischen Gesamtbevölkerung und all jenen, die [...] als 'Elite'“ beschrieben werden, verstanden. Spivak kritisiert an diesem Projekt, dass es nicht genüge den Subalternen, im übertragenen Sinn, ein Mikrofon vor den Mund zu halten. Gerade hinsichtlich einer rückgreifenden Geschichtsschreibung kritisiert sie das Archiv als einen Hort der Produktion von Macht, indem sich die Spuren der Betroffenen verwischen. Sie grenzt sich weiters von der Gruppe ab, indem sie sich gegen homogenisierenden Konzepte wie z.B. die „Dritte-Welt-Frau“ wendet und stattdessen bewusst die Heterogenität und den diffusen, unorganisierten Charakter der Subalternen betont.²³³ Subalternität ist nicht die Bezeichnung einer Gruppe, die sich durch besondere Identitätsmerkmale beschreiben lässt, sondern ein soziales Konstrukt. Sie beschreibt das Ergebnis von hegemonialen Diskursen, welches durch die Praxis sozialer Ausgrenzung hergestellt wird.²³⁴ Merkmal von Subalternität ist demnach durch gesellschaftliche Mechanismen bzw. die eigene Verortung innerhalb der Macht zu Schweigen gebracht zu werden. Im Umkehrschluss muss demnach gesagt werden, dass wer sich artikulieren kann, nicht (mehr) subaltern ist. Damit wird einerseits ausgedrückt, dass im „Für sich selbst Sprechen“ großes emanzipatorisches Potential liegt, zum anderen wird die im Titel

231 Castro Varela/Dhawan 2005, S.8.

232 Spivak 2007, S.48.

233 Spivak 2007, S.50.

234 Spivak 2007, S.60.

des Aufsatzes gestellte Frage verneint; Subalterne können nicht sprechen.²³⁵ Spivak hebt in ihren Ausführungen besonders die Rolle von subalternen Frauen hervor, welche durch die Kumulation der Betroffenheit verschiedener diskriminierender Systeme und Praxen besonders benachteiligt ist: "Wenn der Subalterne im Kontext der kolonialen Produktion keine Geschichte hat und nicht sprechen kann, dann steht die Subalterne als Frau noch deutlich mehr im Schatten".²³⁶ *Sprechen* ist für Spivak ein Repräsentationssystem, auf dessen Grundlage Akte der Intelligibilität initiiert und fundiert werden. Die Überlegungen die zur Frage der Sprechposition diskutiert wurden können in einem weiteren Schritt auf andere diskursive Praxen umgelegt werden. Wie bereits im Kapitel „Diskursanalyse: Das Sichtbare und das Sagbare“ hinsichtlich des Diskursbegriffs ausgeführt, ist auch Visualität ein wichtiger Herstellungsort von gesellschaftlichen Wahrheiten. Das Sprechen als Möglichkeit der Teilhabe am dominanten Diskurs ist nur eine von vielen Möglichkeiten, auch die Sichtbarmachung der eigenen Position im visuellen Feld, kann als solche Möglichkeit angesehen werden. Wenngleich auch das Verständnis visueller Codes vom jeweiligen Kontext abhängig ist, sind nicht-sprachliche Bilder mitunter sogar geeigneter Teilhabe zu ermöglichen, als die Sprache, die von der Alphabetisierung des_der jeweiligen Sprecher_in abhängt. Bloße Sichtbarkeit als Beweis der eigenen Existenz, wobei auf die verschiedenen Facetten und Funktionen von Sichtbarkeit nun bereits zur genüge eingegangen wurde. Wie in jedem Aussagesystem ist zudem auch in der Bildproduktion das Bild nicht eins mit dem, was es darstellt oder dem_derjenigen, der_die es erschafft. Selbst die Form eines Selbstporträts, in der der_die Künstler_in sich selbst sichtbar macht, schafft mit dem Bild bereits einen Stellvertreter für den_die Abzubildende_n. Stärker noch bei Porträtarbeiten, in denen Fotograf_in und Porträtierte_r auseinanderfallen. Wie nun Künstler_innen und oder Werke bildender Kunst in ein Verhältnis zu setzen sind, mit dem Versuch marginalisierter Gruppen in bestimmten Diskursen Gehör und Anerkennung zu finden, dafür bieten nun Spivaks Überlegungen zur Funktion von Intellektuellen einen Rahmen. Spivak geht auf die Rolle von Intellektuellen ein und kritisiert vor allem Deleuze und Foucault als Stellvertreter der westlichen Wissenschaft. Zum einen thematisiert sie die Außerachtlassung der internationalen Arbeitsteilung in neuen Konzepten von Macht. Der mikrologische Machtbegriff der Postmoderne könne die makrologischen Verhältnisse der internationalen Arbeitsteilung nicht fassen.²³⁷ Zwar sind sich die westlichen Intellektuellen einig, dass es anmaßend wäre für die Unterdrückten sprechen zu wollen und erklären stattdessen, dass es nötig wäre diesen einen Raum zu geben für sich selbst

235 Spivak 2007, S.106.

236 Spivak 2007, S.57.

237 Spivak 2007, S.42.

sprechen zu können. Worin Spivak zufolge eine uneingestandene Geste der Selbsterhöhung liegt, die eigenen Position verschleiert und ein versteckter Essentialismus hinsichtlich eines (kollektiven) subalternen Subjekts sichtbar würde.²³⁸ Es genüge noch lange nicht, Räume des Sprechens zu etablieren, da das Gehör der Machtzentren in bestimmter Weise geschult sei und damit jede Äußerung ideologisch verfärbt interpretiert wird. Hito Steyerl bringt in der Einleitung zur deutschen Übersetzung als Beispiel den Film *Tout va bien* von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin aus dem Jahr 1972, in dem Jane Fonda als engagierte Reporterin Arbeiter_innen in einer Fabrik interviewt. Während eines Interviews mit einer Arbeiterin, ist aber die Stimme einer Anderen aus dem Off zu hören. Diese meint nicht gehört zu werden, sondern in der Gesellschaft nur mit Vorurteilen konfrontiert zu werden. Steyerl schreibt:

„So sehr sich die von Jane Fonda verkörperte Reporterin auch anstrengen mag, uns die Stimme der Arbeiterinnen zu vermitteln – gegen die geballte Macht der Klischees und Diskurse kommt sie nicht an. Und je direkter sie die Arbeiterinnen selbst zu Wort kommen lassen will, desto lauter wird deren Schweigen.“²³⁹

Durch die Behauptung die Subalternen für sich sprechen zu lassen, verschleiern westliche Intellektuelle ihre eigenen Position, obwohl es wichtig wäre die Sprechposition transparent zu machen. Zudem liegt darin auch eine Außerachtlassung der Machtgeflechte innerhalb derer das Sprechen vollzogen werden soll. In dem Versuch die „Anderen“ für sich sprechen zu lassen liegt zu einem gewissen Grad eine Essentialisierung derselben, indem dieser Gruppe eine kollektive Erfahrung unterstellt wird, die von einer_m_r Vertreter_in mitgeteilt werden könnte. Zudem schließt Subalternität, die eben einen diffusen Charakter hat, eine kollektive Subjektstellung aus, von der aus gesprochen werden könnte. Wenn davon ausgegangen wird, dass ein repräsentierbares Subjekt die Voraussetzung für Handlungsfähigkeit ist, ergibt sich daraus, dass es Subalternen verwehrt ist zu handeln. Weiters dass ohne kollektive Identität kein kollektives Handeln möglich wäre. Eine Strategie zur Umgehung dieses Problems bietet das Theorem des strategischen Essentialismus, mittels temporärer Berufung auf ein kollektives Subjekt soll Handlungsfähigkeit gewährleistet werden.²⁴⁰ Ein Versuch der selbstredend Gefahr läuft die temporäre Berufung auszuweiten und so wiederum bestimmte Identitätsvorgaben zu schaffen und Ausschlüsse zu erzeugen. Spivak schlägt nun vor in den Intellektuellen nicht potentielle Sprecher_innen oder Bereitsteller_innen einer Plattform zu sehen. Vielmehr müssen sie ihre eigenen Privilegien verlernen und sich einem Dialog mit Subalternen öffnen.

„Indem die postkolonialen Intellektuellen zu lernen versuchen, zu dem historisch zum Verstummten gebrachten Subjekt der subalternen Frau zu sprechen (an statt ihm zuzuhören oder für es zu sprechen),

238 Spivak 2007, S.51.

239 Steyerl 2007, S.7-8.

240 Castro Varela/Dhawan 2005, S.71-72.

'verlernen' sie systematisch die Privilegierung des Weiblichen. Dieses systematische Verlernen schließt auch mit ein, dass man den postkolonialen Diskurs mit den besten Mitteln, die er zur Verfügung stellt, zu kritisieren lernt, [...].²⁴¹

17. Dialoghaftigkeit als Potential visueller Wirkmächtigkeit

Ich versuche nun diese Überlegungen auf die fotografischen Arbeiten der besprochenen Künstler_innen umzulegen. Die Offenlegung der eigenen Position als Fotografin, wenn diese als Position einer Intellektuellen nach Spivak gelesen wird, ist eine Voraussetzung für den Dialog mit subalternen Identitäten. Der Dialog, das Verlernen der eigenen Privilegien, wie Spivak schreibt, ermöglicht diesen Positionen schließlich zu Wort zu kommen. Das Verständnis von Künstler_innen als Intellektuellen liegt nahe, es handelt sich um eine international vernetzte und anerkannte Position, die der jeweiligen Person die Teilhabe an dominanten Diskursen, konkret die Teilhabe am internationalen Kunstbetrieb, ermöglicht. Auch wurde bereits zu Beginn der Arbeit auf Gramscis Intellektuellenbegriff eingegangen, der auf die Organisation von Konsens abzielt. Diese Funktion die besprochenen Arbeiten zum einen konkret im Kunstkontext, weiters erscheinen viele dieser Fotografien auch in anderen Zusammenhängen, etwa politischen Magazinen, wo sie Teil der Auseinandersetzung um Hegemonie sind. Es muss angemerkt werden, dass die porträtierten Personen und Gruppen nicht unbedingt alle unter dem von Spivak skizzierten Begriff von Subalternität zu fassen sind. Gerade durch ihre Organisiertheit treten viele der besprochenen Gruppen aus der Subalternität heraus. Bereits die Bezeichnung als Szene, bzw. die Selbstbezeichnung als etwa LGBTIQ Community oder BDSM Szene spricht für diese Organisiertheit. Außerdem sind viele der Porträtierten Teil sozialer Bewegungen, die durchaus im dominanten Diskurs vertreten sind, so konnte etwa die Lesben- und Schwulenbewegung in der jüngeren Vergangenheit einige rechtliche Erfolge verbuchen. Allerdings wurde bereits im Kapitel „Die normalisierende Wirkung hegemonialer Bildformen: das Familienporträt“ exemplarisch in Bezug auf die rechtliche Anerkennung von gleichgeschlechtlichen Familien auf die damit verknüpften Gefahren eingegangen. Durch die Aufnahme bestimmter Gruppen in den gesellschaftlichen Konsens werden wiederum andere ausgeschlossen. Gerade Opie und Muholi versuchen explizit Sichtbarkeit für solche Gruppen zu erlangen, die noch immer marginalisiert bzw. auch innerhalb politischer Zusammenhänge, die sich mit Geschlecht und Sexualität befassen, noch wenig repräsentiert werden.²⁴²

241 Spivak 2007, S.75.

242 Tortman 2008, S.43.

Bezüglich der Fruchtbarmachung von Spivaks Theorien geht es hier vor allem um die Frage des Verhältnis des_der Künstler_in zur porträtierten Person oder Gruppe. Als Kunstschaffende und politische Aktivist_innen bzw. auch als Angehörige der jeweils im Zentrum ihrer Arbeit stehenden Gruppe, befinden sich die besprochenen Künstler_innen teils innerhalb teils außerhalb dominanter Diskurse.²⁴³ Durch den potentiellen Eintritt in den Kunstdiskurs stehen Künstler_innen häufig an eben dieser Schnittstelle zwischen verschiedenen Diskursen und sind dadurch in der Position Lücken aufzuzeigen und diese neu zu bespielen. Diese Positionierung an Schnittstellen ist eine Gemeinsamkeit der besprochenen Künstler_innen. Wie bereits erwähnt bewegen sich sowohl Catherine Opie als auch Zanele Muholi und Verena Jaekel jeweils selbst in den Szenen, deren Angehörige sie porträtieren. Die Diskrepanz zwischen Fotograf_in und Porträtierten ist gering, wenngleich auch die Rolle der Künstler_innen als Intellektuelle nicht durch ihre Zugehörigkeit zu einer der Gruppen aufgehoben wird und die Behauptung aufgestellt wurde, dass mit dem Eintritt in den hegemonialen Diskurs das Ausscheiden aus der nicht-hegemonialen Gruppe zwangsläufig verbunden ist. Die eigene Verankerung in den jeweiligen politischen Zusammenhängen trägt insofern dennoch zur emanzipatorischen Wirkung der Werke bei, als dass sie bereits in ihrer Entstehung, wie auch in der Rezeption, dialoghaft sind. Wie an mehreren Stellen bereits geschildert entstanden zahlreiche der besprochenen Fotoserien in enger Zusammenarbeit mit Vertreter_innen der jeweiligen Szenen. Sowohl Catherine Opie bei *Domestics* als auch Verena Jaekel bei *Neue Familienporträts/New Family Portraits* vernetzten sich auf der Suche nach möglichen Modellen mit den LGBTIQ Netzwerken der jeweiligen Umgebungen. Verena Jaekel betont zudem, dass bei der Entstehung jedes Bildes die jeweilige Familie von ihr aufgefordert wurde mitzuwirken bzw. häufig die Mitglieder die Aufstellung noch einmal änderten, wenn sie sich in ihrer erlebten Wirklichkeit nicht repräsentiert sahen.²⁴⁴ Auch in der Mehrzahl von Zanele Muholis Arbeiten ist die Beziehung zwischen Modell und Fotografin eng, die Künstlerin kennt die Personen die sie porträtiert persönlich und ist häufig mit ihnen durch politische Projekte, gemeinsame Interessen oder Erfahrungen verbunden. Selbst sagt sie über die Porträts der Serie *faces and phases*:

„*Faces* is also about the face-to-face confrontation between myself as the photographer/activist and the many lesbians, women and transmen I have interacted with from different places.“²⁴⁵

Sie arbeitet mit Porträts und gerade auch mit Close-Ups aus dem Glauben heraus, dass Gesichter eine Präsenz haben und sprechen können, dass insofern ein Austausch stattfindet

243 Schaffer 2008, S.118-120.

244 Jaekel, Telefongespräch am 25.04.2012.

245 Stevenson Galerie 2012.

zwischen Subjekt im Bild und Betrachter_in.²⁴⁶ Sie sagt selbst sie möchte nicht die Geschichten dieser Anderen erzählen, sondern mittels der Fotografien die Porträtierten selbst sprechen lassen.²⁴⁷ Für Baderoon ist es gerade die intensive Beziehung zwischen Fotografin und Subjekt, die einen Raum entstehen lässt, den das Subjekt jeweils selbst bespielen kann.²⁴⁸ Die Schnittstelle zwischen dem Kunstbetrieb einerseits und der Queer Community in Südafrika andererseits bildet einen Zwischenraum zwischen zwei Diskursen oder Öffentlichkeiten und damit einen bisweilen wenig 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.

18. Zirkulation in verschiedenen Öffentlichkeiten

Das Dialoghafte der Bilder haftet nicht nur ihrem Entstehungsprozess an. Die Fotografien treten nicht durch eine Eingliederung in den Kunstbetrieb aus dem politischen Diskurs aus, sie zirkulieren großteils auch innerhalb der jeweiligen Szene-Öffentlichkeit. Die besprochenen Fotografien werden sowohl im Kunstkontext ausgestellt, wie auch in anderen Kontexten. Wie bereits erwähnt war Zanele Muholi mit *Faces and Phases* auf der documenta 13 vertreten, gleichzeitig war *Thembi Nyoka, Johannesburg* aus derselben Serie auf dem Cover des *Chroma Journals* für queere Literaturkritik im Winter 2009 zu sehen. (Abb.29) Zahlreiche ähnliche Zusammenarbeiten mit Magazinen und diversen Festivals sind auf der Homepage der Künstlerin aufgeführt.²⁴⁹

Ähnliches ist auch in Bezug auf Verena Jaekels Arbeiten zu sagen, eine Fotografie aus *Neue Familienporträts/New Family Portraits* zierte 2007 das Cover der Dezemberausgabe des Berliner LGBTIQ Magazins *Siegessäule* (Abb.30), im Jahr darauf präsentierte sie dieselbe Serie auf der Plattform 2008 des Fotomuseums Winterthur.²⁵⁰ Die Arbeiten sind also nicht nur im Kunstkontext, sondern gleichzeitig auch in diversen szenenahen Öffentlichkeiten präsent. Die Schaffung einer emanzipatorischen Form von Sichtbarkeit funktioniert in diesen Arbeiten unter anderem deswegen, weil die Protagonist_innen dieser Bilder, die darstellten Positionen oder Szenen, diese Bilder als Selbstrepräsentation annehmen.²⁵¹

Die Arbeiten sind nicht nur für eine bestimmte Öffentlichkeit geschaffen und auch nicht nur einer Öffentlichkeit zugänglich. Es existiert nicht nur ein öffentlicher Raum, minorisierte

246 Baderoon 2011, S.411.

247 Baderoon 2011, S.405.

248 Baderoon 2011, S.406.

249 <http://www.zanelemuholi.com/archives.htm>, Zugriff am 25.12.2012.

250 <http://www.fotomuseum.ch/PLAT-T-FORM.446.0.html?&L=2>, Zugriff am 06.12.2012.

251 Schaffer 2008, S.125-126.

Positionen erschaffen ihre eigenen Öffentlichkeiten, sowohl im politischen als auch im künstlerischen Bereich gibt es unterschiedliche Szenen, die ihre eigenen Sichtbarkeiten erzeugen.²⁵² Das Verhältnis zwischen diesen verschiedenen Feldern der Öffentlichkeit ist allerdings hierarchisch, um im dominanten Diskurs Platz finden zu können, bedarf es mitunter einer Anpassung an denselben. Um diese Anpassung zu umgehen und eine emanzipatorische Form von Sichtbarkeit zu schaffen, muss es gelingen eine Gruppe auf eine solche Art sichtbar zu machen, die innerhalb der eigenen Öffentlichkeit als Selbstrepräsentation angenommen wird und gleichzeitig auch außerhalb diese kleinen Wirkungskreises verständlich ist.²⁵³ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass auch der Kunstdiskurs nicht den breitesten aller Diskurse darstellt. Es fragt sich, warum gerade mit dem Eintritt in eben diesen, gegenüber anderen visuellen Diskursen, eine stärkere Wirkmächtigkeit verbunden sein soll. Die Kunst hat ihr Bildmonopol längst verloren, so viele Medien arbeiten mit unterschiedlichsten Bildern, die alle das gesellschaftliche Denken prägen.²⁵⁴ Ständig wird die Öffentlichkeit durch unterschiedlichste Medien mit Bildern, gerade auch mit fotografischen Bildern, konfrontiert. 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, ebenso wie 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, das diesbezüglich aber im Verhältnis zu zahlreichen anderen Bereichen zu sehen ist. Der Kampf um die eigene Repräsentation wird zum einen im Bereich der Kunst, gleichzeitig aber auch in anderen populären Medien geführt. Wobei teilweise, wie bei den besprochenen Arbeiten, dieselben Bildern in unterschiedlichen Sphären zirkulieren. Dabei darf der Kunstdiskurs nicht als zentraler Bildproduzent missverstanden werden, bereits in den ersten Kapiteln wurde darauf eingegangen, dass Macht nicht von einem Zentrum ausgeht. Auch die Wirklichkeitsproduktion im visuellen Feld ist demnach als Prozess zu verstehen, der an verschiedenen Orten, zu jeder Zeit und durch unterschiedliche Akteur_innen stattfindet. Gerade in Hinblick auf Geschlechterdiskurse berühren auch Künstler_innen abseits des musealen Kunstdiskurses häufig Grenzen, thematisieren diese und überschreiten sie. So etwa Künstler_innen wie Lady Gaga oder Beth Ditto, die bewusst mit Fragen nach Genderidentität spielen, in Songtexten unterschiedliche Begehrensformen thematisieren oder in Interviews über ihr Selbstverständnis als Feministin sprechen.²⁵⁵ Gerade hinsichtlich der Sichtbarkeit von

252 Schaffer 2008, S.117.

253 Schaffer 2008, S.117.

254 Weibel 2004, S.147.

255 Ein tiefere Auseinandersetzung mit Fragen nach Geschlecht und Sexualität in der Populärkultur würden den

Transidentitäten ist das Verhältnis zu populären Bildwelten interessant, bereits in Kapitel 12 „Unsichtbarkeit als Kehrseite von Sichtbarkeit“ wurde auf die Wirkung von extremer Sichtbarkeit von Einzelpersonen in einer breiten Medienöffentlichkeit eingegangen. Als Beispiel wurde Conchita Wurst in der österreichischen Fernsehsendung *Die große Chance* genannt. Demgegenüber wird Bildern im Kunstkontext mit größerer Ernsthaftigkeit begegnet. Diese besondere Machtwirkung kommt ihnen aufgrund der historischen Komponente zu, wenngleich sie kein Bildmonopol mehr haben, stehen sie noch immer im Ruf Bilder von besonderem Wert zu produzieren.²⁵⁶ Spannend ist für diese Arbeit vor allem die Frage nach der Rolle der Kunst innerhalb der Bildwelt hinsichtlich ihres Subversionspotentials.

Es fragt sich ob die Aufnahme in den Kunstkontext nicht mitunter eine Entpolitisierung bedeutet, wenn etwa ein Occupy Camp²⁵⁷ auf dem Areal der documenta 13 seine Zelte aufschlägt und von der Kuratorin begrüßt wird, laufen die Aktivist_innen Gefahr sich selbst zum ausgestellten Objekt zu machen, was mit dem Verlust ihrer Subjektposition einhergeht.²⁵⁸ So genannte politische Künstler_innen werden im Kunstbetrieb zudem häufig auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe reduziert, wodurch sowohl die betreffende künstlerische Position eine sehr eingeschränkte Betrachtung erfährt, als auch die scheinbar durch das Werk vertretene Gruppe. Dieses Phänomen, der explizit als politisch oder kritisch betitelten Kunst, birgt die Gefahr zum Substitut für Politik zu werden.²⁵⁹ Zum anderen wird dadurch verschleiert, dass 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 des_der Künstler_in, wie auch auf Betrachter_innenseite, sie kann aber nicht auf diese reduziert werden.²⁶⁰ Werke der bildenden Kunst formulieren bestimmte Geltungs- und Wahrheitsansprüche und transportieren Definitionen von Wirklichkeit, wobei sie sich nicht ausschließlich einer vorhandenen Bildsprache bedienen, sondern zum „Inventar“ des Sichtbaren beitragen.²⁶¹ 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

Rahmen dieser Arbeit leider sprengen, es sei daher an dieser Stelle auf den Sammelband Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara Pfeiffer, Nadine Sanitter, Ralf Steckert (Hg), *Banale Kämpfe?. Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*, Wiesbaden, 2012 verwiesen.

256 Weibel 2004, S.147.

257 Im Zuge der antikapitalistischen Occupy Bewegung fanden 2011 und 2012 von New York ausgehend in zahlreichen Städten Besetzungen öffentlicher Plätze statt, um gegen autoritäre Krisenbearbeitungsmaßnahmen zu protestieren. Die Protestbewegung nahm dabei ausdrücklich Bezug auf die Besetzung des Tahrir Platz in Kairo während des arabischen Frühlings 2010 und 2011.

258 Lorch 2012.

259 Bandi/Kraft/Lasinger 2012, S.22.

260 Türk 2006, S.145.

261 Türk 2006, S.143.

Wahrnehmungsmustern beteiligt sein, um wirkmächtig zu werden, muss sie allerdings an soziale Bewegungen oder Alltagspraxen gekoppelt sein.

Die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden fotografischen Arbeiten erlangen ihre politische Wirkmächtigkeit durch ihre Verankerung in der jeweiligen sozialen Bewegung. Das heißt zum einen durch die Nähe zwischen Kunstschaffender und den Protagonist_innen der Porträts, zum anderen durch die Zirkulation der Bilder in den jeweiligen Sub-Öffentlichkeiten. Durch diese Bereitschaft Kunst als/in eine politische Handlung auszufern zu lassen, ist es möglich gleichzeitig in mehreren Feldern für Sichtbarkeit zu sorgen.²⁶² Die Destabilisierung der Geschlechterordnung und Untergrabung von Heteronormativität, die in diesen Arbeiten liegt, geht grundsätzlich von den Subjekten aus, die mittels dieser Arbeiten sichtbar gemacht werden. Durch die Fotografie und ihre Ausstellung im Kunstkontext wird die jeweilige Performance der Porträtierten anerkannt und wertgeschätzt. Dem Visuellen kommt vor allem durch seine Eigenschaft „Gleichzeitigkeiten und Paradoxien“ darstellen zu können innerhalb queerer Politiken große Bedeutung zu.²⁶³ Künstlerische Darstellungsweisen ermöglichen Erzählungen abseits linearer Stränge, sie ermöglichen die Auseinandersetzung mit Widersprüchlichkeiten und lassen sich so auf die Anforderung von queer ein, Pluralität zu lassen.²⁶⁴

262 Stakemeier 2008, S.33.

263 Engel/Schulz/Wedl 2005, S.18.

264 Paul/Schaffner 2009, S.7-9.

19. Fazit

Nachdem verschiedene theoretische Ansätze aufgearbeitet und mit den besprochenen Werken in Zusammenhang gebracht wurden, lässt sich das Dilemma um die unterschiedlichen Komponenten von Sichtbarkeit als politischer Kategorie zwar nicht auflösen, zur Wirkmächtigkeit der besprochenen Arbeiten konnten dennoch einige wichtige Erkenntnisse getroffen werden. Es wurde gezeigt, dass Bilder im Diskurs und in der Herstellung von Hegemonie eine wichtige Rolle spielen. Dabei lassen sich Bilder im Kunstkontext nicht vollständig separiert betrachten, zwar ist im Kunstbetrieb durchaus ein eigener Diskurs zu sehen, dieser ist allerdings wie jede gesellschaftliche Redeweise mit anderen Diskursen verknüpft. Sichtbarkeit ist mehrschichtig, weder kann behauptet werden, dass durch die Sichtbarwerdung einer Position im Medium des Porträts unbedingt Anerkennung für dieselbe erlangt werden kann, noch kann die Wichtigkeit von Sichtbarkeit für politische Bewegungen vollständig verneint werden.

Die Betrachtung von Catherine Opies *Portraits* zeigte ebenso wie die der Serie *Faces und Phases*, dass die Schaffung eines starken und schönen Bildes einer Gruppe durchaus gelingen kann, obwohl diese Gruppe bislang in der öffentlichen Wahrnehmung wenig oder zumindest wenig positiv vorhanden war. Dabei konnte bei Opie vor allem der Bezug zur Tradition der Porträtmalerei als Strategie zum Erlangen eines wertschätzenden Blickes herausgearbeitet werden. Die Anlehnung an traditionellen Bildformen bedeutet aber stets auch die Anrufung bestimmter mit dieser Bildform verknüpfter Implikationen. Anerkennung ist mitunter mit der Einpassung in normative Identitätsvorgaben verbunden, wie die Beschreibung von Jaekels *Neue Familienporträts/New Family Portraits* zeigte. Sowohl die nobilitierende Funktion von Porträts, als auch die repressiven Funktionen, die ihm durch seine Entwicklung und unterschiedlichen Gebrauchsweisen anhaften, bestimmen den Effekt, den Arbeiten mit diesem Format haben können. Zanele Muholis Fotografien funktionieren, anders als Verena Jaekels und Catherine Opies Serien, durch ihre schlichte Inszenierung, auch ihr gelingt eine Ästhetisierung der Porträtierten, allerdings auf eine subtilere Weise. Die besprochenen Serien sind großteils durch formelle Gemeinsamkeiten als Serien ausgezeichnet. Wobei sich diese bei Opie und Muholi vielmehr in der Komposition und Inszenierung des Hintergrundes zeigen, bei Opie die monochrome Fläche, bei Muholi

die Abstraktion des Hintergrundes, als im Umgang mit den Porträtierten. Dadurch bleibt trotz des Seriencharakters das Einzelporträt wichtiges Element der Arbeiten, die einzelnen Fotografen treten als stimmige Kompositionen und ehrliche Darstellungen individueller Personen hervor. Zudem gelingt es dadurch auch hinsichtlich der Sichtbarmachung der jeweiligen Gruppe den Künstlerinnen eine Bewegung zu skizzieren, ohne die darin vorhandene Pluralität aufzulösen.

Als wesentlich wurde weiteres erkannt, dass die besprochenen Künstler_innen allesamt in den politischen Kontexten, welche sie thematisieren, verankert sind. Die Verwebung der künstlerischen Projekte mit sozialen Bewegungen ist für die Wirkmächtigkeit der Arbeiten zentral. Weder das Werk, noch der_die Künstler_in, kann für die darzustellende Identität oder Gruppe sprechen. Erst durch den Eintritt in einen Dialog mit denselben kann eine Form von Sichtbarkeit geschaffen werden, die nicht wiederum bevormundend wirkt. In Bezugnahme auf Gayatri Spivak wurden die Künstlerinnen als Intellektuelle verstanden, die durch ihre Zusammenarbeit mit marginalisierten Gruppen mit diesen in einen Dialog treten. Nicht nur in ihrer Entstehung auch hinsichtlich ihrer Zirkulation in verschiedenen Feldern der Rezeption ermöglichen die Arbeiten einen Dialog, wodurch ihre politische Relevanz bestimmt wird. Gleichzeitig befinden sich die besprochenen Fotografinnen, durch ihre Rolle als Künstlerin einerseits, als politische Aktivistin/Lesbe/Frau andererseits, an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Diskursen. Sie haben somit das Potential von verschiedenen Positionen aus zu sprechen bzw. an dieser Schnittstelle einen Raum zu eröffnen, in dem eine Form von Sichtbarkeit darstellbar ist, die in beiden Sphären erkannt werden kann.

20. Literaturverzeichnis

Abrahams 2012

Yvette Abrahams, Playing with 'Normal. A Review of Zanele Muholi's Faces and Phases 2010, <http://www.zanelemuholi.com/writings.htm>, Zugriff am 05.10.2012.

Adorno 1970

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1970.

Althusser 2010

Louis Althusser, Ideologie und ideologische Staatsapparate, 1. Halbband Gesammelte Schriften herausgegeben von Frieder Otto Wolf, Hamburg, 2010.

Arndt 2006

Susan Arndt (Hg.), AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster, 2006.

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.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt am Main, 1990.

Barthes 1998

Roland Barthes, Rhetoric of the image, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), The visual culture reader, London, 1998, S.70-73.

Bandi/Kraft/Lasinger 2012

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

Becker/Kortendiek 2004

Becker/Kortendiek (Hg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden, 2004.

Beitl 2000

Matthias Beitl (Hg.), FamilienFOTOfamilie, Kittseer Schriften zur Volkskunde 11, Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000, Kittsee, 2000.

Blackwood/Wieringa 1999

Evelyn Blackwood/ Saskia Wieringa (Hg.), Female Desires. Same-Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures, New York, 1999.

Blessing 2008

Jennifer Blessing, Catherine Opie. American Photographer, in: Jennifer Blessing, Nat Tortman, Catherine Opie. American Photographer, (Kat. Ausst., Guggenheim Museum, New York, 2008) New York, 2008, S.11-29.

Blignaut 2011

Charles Blignaut, Love in a time of murder, in: Times Live Onlineausgabe vom 17.07.2011, <http://www.timeslive.co.za/lifestyle/2011/07/17/love-in-a-time-of-murder>, Zugriff am 07.10.2012.

Braidotti 2008

Rosi Braidotti, Rutvica Andrijasevic, Geometries of Passion. A Conversation, in: Marina Gržinić und Rosa Reitsamer (Hrg.): New Feminisms. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Wien, 2008.

Breuss 2000

Susanne Breuss, Erinnerung und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert, in: Matthias Beitl (Hg.), FamilienFOTOfamilie, Kittseer Schriften zur Volkskunde 11, Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000, Kittsee, 2000, S.27-65.

Breuss 1993

Susanne Breuss, Wertpapiere des Familienglücks. Familienfotos im 19. und 20. Jahrhundert, in: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie. Ideal und Realität, Niederösterreichische Landesausstellung 93, Barockschloss Riegersburg, Horn, 1993, S.316-334.

Burkart 2008

Günter Burkart, Familiensoziologie, Konstanz, 2008.

Butler 1991

Judith Butler, Gendertrouble, New York, 1991.

Butler 1997

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

Butler 2004

Judith Butler, Undoing Gender, New York, 2004.

Castro Varela/Dhawan 2005

María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld, 2005.

Castro Varela/Dhawan/Engel 2011

María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan/Antke Engel (Hg.): Hegemony and Heteronormativity: Revisiting 'The Political' in Queer Politics, Aldershot, 2011.

Choi 1992

Alicia Choi, National Endowment for the Arts V. Finley: A Dispute over the "Decency and Respect" Provision, in: Akron Law Review, Vol. 32, Nr. 2, Akron, 1999, S.327-351.

Clarke 1992

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

Clarke 1992a

Graham Clarke, Public Faces, Private Lives: August Sander and the Social Typology of the Portrait Photograph, in: Graham Clarke (Hg), The Portrait in Photography, London, 1992, S.71-94.

Connell 1999

Raewyn Connell, Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen, 1999.

Deleuze 1996

Gilles Deleuze, Lust und Begehren, Berlin, 1996.

Demirovic 1998

Alex Demirovic, Löwe und Fuchs. Antonio Gramscis Beitrag zu einer kritischen Theorie bürgerlicher Herrschaft, in: Peter Imbusch (Hg.), Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftlichen Konzeptionen und Theorien, Opladen, 1998, S.95-109.

DER SPIEGEL 1978

Erfolg mit Fratzen, DER SPIEGEL 30/1978, 24.07.1978,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40694081.html>, Zugriff am 03.12.2012.

Dietze/Hark 2006

Gabriele Dietze/Sabine Hark, Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie, Sulzbach, 2006

Dreyse 2009

Miriam Dreyse, Mutterbilder in der zeitgenössischen Kunst. Auseinandersetzung mit einem Ideal, in: Barbara Thiessen/Paula-Irene Villa (Hg), Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen, Münster, 2009, S.290-307.

Eco 2004

Umberto Eco, Geschichte der Schönheit, München, 2004.

Eco 2007

Umberto Eco, Geschichte der Hässlichkeit, München, 2007.

Ehmer 1993

Josef Ehmer, Die Geschichte der Familie. Wandel der Ideale – Vielfalt der Wirklichkeiten, in: Elisabeth Vavra, Familie. Ideal und Realität, Niederösterreichische Landesausstellung 93, Barockschloss Riegersburg, Horn, 1993, S.5-21.

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.

Engel 2009

Antke Engel, Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus, Bielefeld, 2009.

Foucault 1977

Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt am Main, 1977.

Foucault 1978

Michel Foucault, Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin, 1978.

Foucault 1992

Michel Foucault, Was ist Kritik, Berlin, 1992.

Foucault 1999

Michel Foucault, Botschaften der Macht, Stuttgart, 1999.

Foucault 2003

Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main, 2003.

Frübis 2006

Hildegard Frübis, Geschlecht und Medium. Natur, Körper und Entdeckerphantasien, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin, 2006, S. 331-345.

Funcke, Thorn 2010

Dorett Funcke, Petra Thorn (Hg.), Die gleichgeschlechtliche Familie mit Kindern. Interdisziplinäre Beiträge zu einer neuen Lebensform, Bielefeld, 2010.

Gente 2004

Peter Gente, (Hg.), Foucault und die Künste, Frankfurt am Main, 2004.

Gilligan 1982

Carol Gilligan, Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau, München, 1982.

Gramsci 1991

Antonio Gramsci, Gefängnishefte. 1. – 29. Heft (in 10 Bd.), Hamburg, 1991-2002.

Hark 2005

Sabine Hark, Queer Studies, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 285-303.

Hieber/Villa 2007

Lutz Hieber/Paula-Irene Villa, Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld, 2007.

Hirsch 2002

Marianne Hirsch, Family Frames. Photography, Narrative, Postmemory, Cambridge, 2002.

Hirschhorn 1996

Michelle Hirschhorn, Orlan: artist in the post-human age of mechanical reincarnation. body as teady (to be re-) made, in: Griselda Pollock, Generations&Geographies in the Visual Arts. Feminist readings, London, 1996.

Imbusch 1998

Peter Imbusch (Hg.), Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftlichen Konzeptionen und Theorien, Opladen, 1998.

Imesch 2008

Kornelia Imesch (Hg.), Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern 2008.

Jäger 2004

Margarete Jäger, Diskursanalyse. Verfahren zur kritischen Rekonstruktion von Machtbeziehungen, in: Becker/Kortendiek (Hg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden, 2004, S.336-342.

Jones 2003

Amelia Jones, The Feminism and Visual Culture Reader, New York, 2003.

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.

Kaggwa 1998

Julius Kaggwa, From Juliet to Julius: In Search of My True Identity, 1998.

**Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg/Württembergischer
Kunstverein/Kulturhaus**

Graz 1977

Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, (Kat. Ausst., Schloss Charlottenburg Berlin/Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kulturhaus Graz, 1974-1977), Graz, 1977.

Kat. Ausst. Pinakothek der Moderne 2008

Inka Graeve Ingelmann (Hg.), Female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen, (Kat. Ausst. Pinakothek der Moderne, München 17.7. 26.10.2008), München, 2008.

Kat. Ausst. Guggenheim Museum 2008

Jennifer Blessing/Nat Tortman, Catherine Opie. American Photographer, (Kat. Ausst., Guggenheim Museum, New York, 2008), New York, 2008.

**Kat. Ausst. Jeu de Paume / Kunsthaus Bregenz/Louisiana Museum of
Modern Art/Martin-Gropius Bau 2006**

Régis Durand/Véronique Dabin (Hg.), Cindy Sherman, (Kat. Ausst., Jeu de Paume/Kunsthaus Bregenz/Louisiana Museum of Modern Art/Martin-Gropius Bau, Berlin, Mai 2006 - September 2007), Paris, 2006.

Kat. Ausst. Museum für Fotografie 2012

Ludger Derenthal/Raffael Dedo Gadebusch/Katrin Specht, Das Koloniale Auge. Frühe Porträtfotografie in Indien, (Kat. Ausst., Museum für Fotografie, Berlin, 20.07-21.10.2012), Leipzig, 2012.

Kotz 1992

Liz Kotz, The Body you want. Liz Kotz interviews Judith Butler, Artforum 31, November 1992, S.82-89.

Krauss 1982

Rosalind Krauss, Photography's discursive spaces. Landscape/View, in: Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline, 1982, S. 311-319.

Kruppa 2009

Doreen Kruppa, „...dass ich durchaus hin- und hergerissen bin, ob nicht 'n anderes Modell her sollte, mit einer Lebensgemeinschaft mit 'nem Mann und 'ner Frau..“.Heteronormativität am Beispiel gleichgeschlechtlicher Paare, in: Barbara Thiessen/Paula-Irene Villa (Hg.), Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen, Münster, 2009, S.143-162.

Lacan 1986

Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß. Für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: Schriften I, Weinheim, 1986, S.61-70.

Lorch 2012

Catrin Lorch, Occupy-Aktivist*innen 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.

Lorenz 1985

Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbild. In der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt, 1985.

Lummerding 1993

Susanne Lummerding, „Weibliche“ Ästhetik? Eine kritische Untersuchung der Bedingungen und Konsequenzen einer konkreten Fragestellung im besonderen sowie der Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes im allgemeinen, phil. Diss, Wien, 1993.

Maasen 2006

Sabine Maasen (Hg.), Bilder als Diskurse. Bilddiskurse, Weilerswist, 2006.

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.

Malich/Pischel 2012

Lisa Malich/Christian Pischel, Das Sagbare und das Sichtbare als politische Dimension der Fotografie. Verena Jaekels Serie „Neue Familienportraits, New Family Portraits“, in: Dorett Funcke/Petra Thorn (Hg.), Die gleichgeschlechtliche Familie mit Kindern.

Interdisziplinäre Beiträge zu einer neuen Lebensform, Bielefeld, 2010.

Mirzoeff 1998

Nicholas Mirzoeff (Hg.), The visual culture reader, London, 1998

Morgan 2009

Ruth Morgan, Trans: Transgender Life Stories from South Afrika, 2009.

Morgan/Reid 2003

Ruth Morgan/Graeme Reid: „I've got two men and one woman“: ancestors, sexuality and identity among same-sex identified woman traditional healers in South Africa, in: Culture, Health & Sexuality, Vol. 5, No. 5, 2003, S. 375-391.

Ngcobo 2006

Gabi Ngcobo, Zanele Muholi, in: artthrob, Onlineausgabe, Issue No. 112, December 2006, <http://www.artthrob.co.za/06dec/artbio.html>, Zugriff am 05.10.2012.

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.

Pollock 1996

Griselda Pollock, *Generations&Geographies in the Visual Arts. Feminist readings*, London, 1996.

Popp 2009

Ulrike Popp, Das hegemoniale Familienleitbild zwischen anachronistisch-restaurativen Tendenzen und gegenwärtigen Familienrealitäten – Über Paradoxien in Medien und Alltagsdiskursen, in: Barbara Thiessen/Paula-Irene Villa (Hg.), *Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen*, Münster, 2009, S.91-105.

Raulff 2004

Ulrich Raulff, Der Souverän des Sichtbaren. Foucault und die Künste – eine Tour d'horizon, in: Peter Gente, (Hg.), *Foucault und die Künste*, Frankfurt am Main, 2004 S.9-23.

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.

Rose 2010

Gillian Rose, *Doing family photography. The domestic, the public and the politics of sentiment*, Ashgate, 2010.

Rosenblum 2009

Darren Rosenblum, *Queer Legal Victories. Intersectionality Revisited*, in: Scott Barclay, Mary Bernstein, Anna-Maria Marshall, *Queer Mobilization. LGBT Activists Confront the Law*, New York, 2009.

Rosenkranz 2007

Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig, 2007.

Rubin 2006

Gayle Rubin, Der Frauentausch. Zur politischen Ökonomie von Geschlecht, in: Gabriele Dietze/Sabine Hark, Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie, Sulzbach, 2006, S.69-123.

Ruoff 2007

Michael Ruoff, Foucault Lexikon, Paderborn, 2007.

Sanger 2010

Nadia Sanger, Review: Reading Zanele Muholi's Faces and Phases and Difficult Love, 2010, <http://www.zanelemuholi.com/writings.htm>, Zugriff am 05.10.2012.

Schaffer 2008

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

Schewtschenko 2012

Alexandra Schewtschenko, Am Ende steht das Matriarchat. Interview mit Steffen Dohert, Die Zeit Onlineausgabe 12.06.2012, <http://www.zeit.de/sport/2012-06/interview-femen-ukraine-protest>, Zugriff am 26.09.2012.

Schor/Solomon-Godeau 2009

Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau (Hg.), Birgit Jürgenssen, Ostfildern, 2009.

Schuster 2010

Nina Schuster, Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender, (auch phil. Diss. Universität Marburg) Bielefeld, 2010.

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.

Simmel 2008

Lisa Simmel, Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach, phil. Dipl., Wien, 2008.

Sontag 2008

Susan Sontag, Über Schönheit, in: Zur gleichen Zeit. Aufsätze und Reden, München, 2008.

Sternfeld/Ziaja 2010

Nora Sternfeld/Luisa Ziaja, Fotografie und Wahrheit, Bilddokumente in Ausstellungen, herausgegeben von Schnittpunkt, Wien, 2010.

Stohler/Hardmeier 2008

Peter Stohler/Monika Hardmeier, Männliche Maskeraden in Schwarzweiss. Lyle Ashton Harris' Identitäten: Grenzauflösung als künstlerische Strategie, in: Kornelia Imesch (Hg.), Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern 2008, S. 271-286.

Steyerl 2007

Hito Steyerl, Gegenwart der Subalternen, in: Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien, 2007.

Summers 2004

Claude J. Summers, The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, San Francisco, 2004.

Thalwitzer 2011

Mario Tadzio Thalwitzer, Subversive Blicke. Der Blick aus dem Bild als Handlungsmacht und Gegen-Rede, phil. Dipl., Wien, 2011.

Thiesen/Villa 2009

Barbara Thiessen/Paula-Irene Villa (Hg.), Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen, Münster, 2009.

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, u.a. 2012

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

Voigt 2009

Anna Voigt, Darstellung von Mutter- und Vaterschaft in Fernsehserien mit homosexuellen Protagonisten, in: Barbara Thiessen/Paula-Irene Villa (Hg.), Mütter und Väter: Diskurse – Medien – Praxen, Münster, 2009, S.162-171.

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.

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.

Wolf 2003

Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main, 2003.

Woltersdorff 2011

Volker Woltersdorff, The Pleasure of Compliance. Dominance and Compromise in BDSM Practice, in: María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan/Antke Engel (Hg.): Hegemony and Heteronormativity: Revisiting 'The Political' in Queer Politics, Aldershot, 2011, S. 169-188.

Zimmermann 2006

Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender, Berlin, 2006.

Zinser 2012

Daniela Zinser, "Das Koloniale Auge". Unterjocht von der Kamera, Der Spiegel, Onlineausgabe am 22.07.2012, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/museum-fuer-fotografie-ausstellung-ueber-die-koloniale-sicht-auf-indien-a-845386.html>, Zugriff am 15.12.2012.

Des Weiteren wird auf ein Telefonat zwischen Verena Jaekel und mir am 25.04.2012 verwiesen.

Weitere Onlinequellen

<http://www.zanelemuholi.com/archives.html>, Zugriff am 25.12.2012.

<http://fz-bar.wolfsmutter.com/fz-html/politik.html>, Zugriff am 25.12.2012.

<http://www.genderdynamix.org.za>, Zugriff am 25.12.2012.

www.transmann.or.at, Zugriff am 25.12.2012.

<http://www.pansexuell.de/>, Zugriff am 25.12.2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=9I7iJ4cDHD4>, Zugriff am 25.12.2012.

<http://www.fotomuseum.ch/PLAT-T-FORM.446.0.html?&L=2>, Zugriff am 06.12.2012.

21. Abbildungsnachweis

Abb. 1

http://www.artnet.com/magazineus/features/pollack/hide-see-at-brooklyn-museum-11-18-11_detail.asp?picnum=4, Zugriff am 10.12.2012.

Abb. 2

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.44.

Abb. 3

Kat.Ausst. Jeu de Paume/Kunsthaus Bregenz/Louisiana Museum of Modern Art/Martin-Gropius Bau 2006.

Abb. 4

Stadtarchiv Bregenz.

Abb. 5

<http://www.verenajaekel.com/?p=96>, Zugriff am 10.12.2012.

Abb. 6

<http://bo-kim.com/client/lah/goodlife-image#8>, Zugriff am 10.12.2012.

Abb. 7

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.122.

Abb. 8

<http://www.regenprojects.com/exhibitions/1999-04-catherine-opie/#4>, Zugriff am 26.12.2012.

Abb. 9

<http://galton.org/composite.htm>, Zugriff am 26.12.2012.

Abb. 10

Alphonse Bertillon, Selbstportrait, Fotografie, 1900,

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bertillon_selfportrait.jpg, Zugriff am 27.12.2012.

Abb. 11

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.65.

Abb. 12

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Anne_of_Cleves,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg,

Zugriff am 26.12.2012.

Abb. 13

© SK Stiftung Kultur, Bonn/All Rights

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-grammar-school-boy-al00128>, Zugriff am 26.12.2012.

Abb. 14

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.67.

Abb. 15

<http://www.artnet.com/artwork/426187034/138064/catherine-opie-bo-from-being-and-having.html>, Zugriff am 31.12.2012.

Abb. 16

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.77.

Abb. 17

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.75.

Abb. 18

Kat. Ausst. Guggenheim 2008, S.79.

Abb. 19

http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/index_faces2011.html, Zugriff am 21.12.2012.

Abb. 20

<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/faces92.html>, Zugriff am 21.12.2012.

Abb. 21

<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/faces113.html>, Zugriff am 21.12.2012.

Abb. 22

Baderoon 2011, S. 339.

Abb. 23

<http://www.vtwob.com/CALZEDONIA-BEACHWEAR--Spring-Summer-2011>, Zugriff 21.12.2012.

Abb. 24

Baderoon 2011, S. 336.

Abb. 25

<http://www.stevenson.info/exhibitions/muholi/tinky2.html>, Zugriff 21.12.2012.

Abb. 26

<http://www.flickr.com/photos/38914427@N03/3578077924/lightbox/>, Zugriff am 21.12.2012.

Abb. 27

http://www.amazon.de/s?ie=UTF8&field-keywords=jenseits%20von%20afrika&index=blended&link_code=qs&sourceid=Mozilla-search&tag=firefox-de-21, Zugriff am 21.12.2012.

Abb. 28

Baderoon 2011, S. 341.

Abb. 29

<http://www.zanelemuholi.com/archives.htm>, Zugriff am 25.12.2012.

Abb. 30

http://www.rogberlin.de/in/images/sis122007_510.jpg, Zugriff am 26.12.2012.

22. Abbildungen



Abb. 1: Catherine Opie, *Being and Having (Papa Bear, Chief, Jake and Chicken)*, 1991, Ausstellungsansicht aus *Hide/Seek* im Brooklyn Museum, 18.11.2011-12.02.2012.



Abb. 2: Catherine Opie, *Papa Bear* aus der Serie *Being and Having*, 1991, C-Print, 43.2 x 55.9 cm, Courtesy Catherine Opie and Regen Projects, Los Angeles.



Abb. 3: Cindy Sherman, *Untitled Filmstill #15*, 1978, Silbergelantineabzug, 24 x 19.1 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 4: Wilhelm Högler, Familienporträt, zwischen 1881 und 1905, ca. 10 x 7 cm, Stadtarchiv Bregenz.



Abb. 5: Verena Jaekel, *South Orange*, 15.05.06 aus der Serie *Neue Familienporträts/New Family Portraits*, 2006, Lightjet C-Print, 100 x 126,61 cm, Courtesy of the Artist.



Abb. 6: Lyle Ashton Harris, *The child*, 1994, Polacolor-Print, 60.96 x 50.8 cm, The Audrey and Sydney Irmas Collection Photography Department.



Abb. 7: Catherine Opie, *Joane, Betsy & Olivia, Bayside, New York, 1998* aus der Serie *Domestic*, C-print, 101,6 x 127 cm, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles.



Abb. 8: Catherine Opie, *Emily, Sts, & Becky, Durham, North Carolina, 1998* aus der Serie *Domestic*, C-Print, 101,6 x 127 cm, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles.



Abb. 9: Kompositporträts *prevalent types of features among men convicted of larceny (without violence)* nach Francis Galton, um 1880.



Abb. 10: Alphonse Bertillon, Selbstporträt, Fotografie, 1900.



Abb. 11: Catherine Opie, *Justin Bond* aus der Serie *Portraits*, 1993, C-Print 50,8 x 40,64cm, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles.



Abb. 12: Hans Holbein, *Anne de Cleves*, Öl auf Holz, 1539, 65 x 48cm, Musée du Louvre.



Abb.13: August Sander, *Student*, 1926, Silbergelantineabzug auf Papier, Tate and National Galleries of Scotland.



Abb.14: Catherine Opie, *Bo* aus der Serie *Portraits*, 1994, C-Print, 152.4 x 76.2cm, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles.



Abb. 15: Catherine Opie, *Bo* aus der Serie *Being and Having*, 1991, C-Print, 43.2 x 55.9 cm, Courtesy of Regen Project, Los Angeles.



Abb. 16: Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994, C-Print, 101,6 x 76,2cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Abb. 17: Catherine Opie, *dyke*, 1993, C-Print, 101.6 x 76.2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Abb. 18: Catherine Opie, *Self-Portrait/Nursing*, 2004, C-print, 101.6 x 81.3 cm, Courtesy of the Artist.

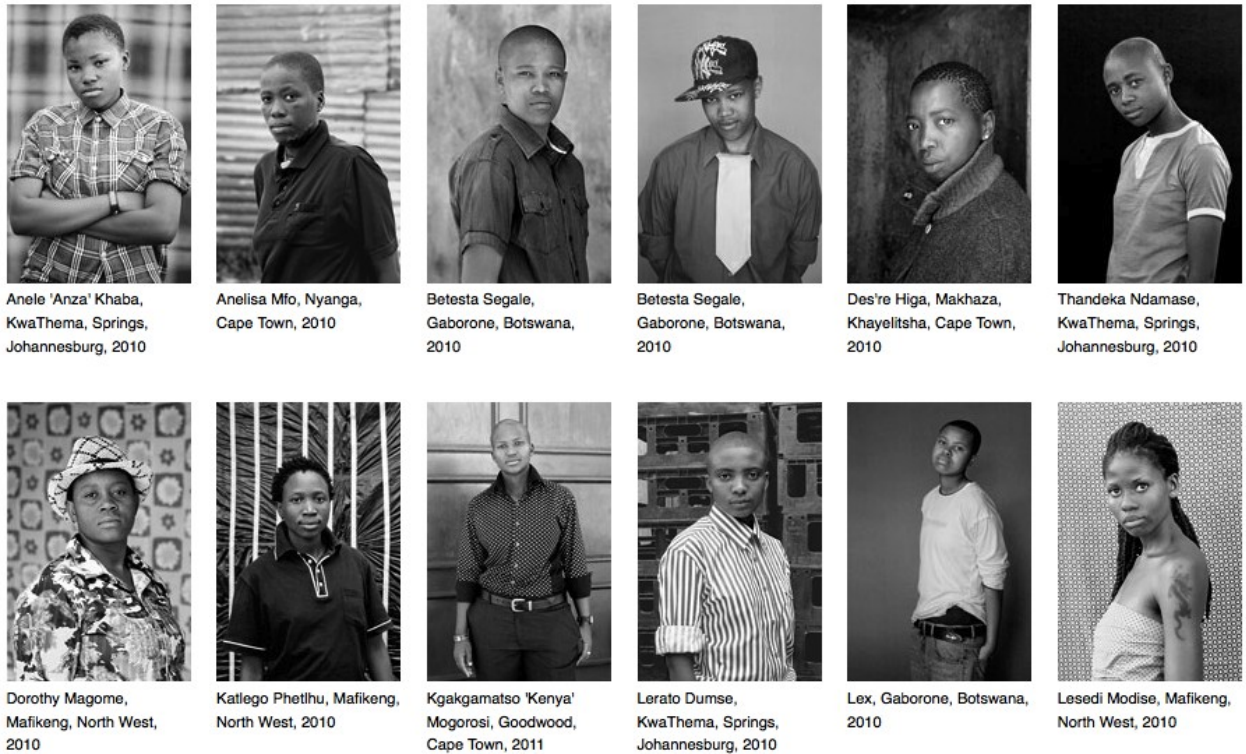


Abb. 19: Zwölf Porträts aus der Serie *Faces and Phases*, Überblick auf der Homepage der Galerie, Zugriff am 19.12.2012, Bildschirmfoto 2012-12-03 um 14.40.01, Courtesy of Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 20: Zanele Muholi, *Velisa Jara, Makhaza, Khayelitsha, Cape Town, 2011* aus der Serie *Faces and Phases*, Silbergelantineabzug, 76.5 x 50.5cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 21: Zanele Muholi, *Amanda Mapuma, Vredehoek, Cape Town, 2011* aus der Serie *Faces and Phases*, Silbergelantineabzug, 76.5 x 50.5cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 22: Zanele Muholi, *Christina Mavuma I* aus der Serie *Transfigures*, 2010, C-Print, 50.5 x 33.3 cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 23: Russel James für Calzedonia, 2011.



Abb. 24: Zanele Muholi, *Victor Mukasa, District Six, Cape Town* aus der Serie *Faces and Phases*, 2010, Silbergelantineabzug, 76,5 x 50,5 cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 25: Zanele Muholi, *Tinky II* aus der Serie *Transfigures*, 2010, C-Print, 50.5 x 76.5cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 26: Zanele Muholi, *Miss D'vine I* aus der Serie *Miss D'vine*, 2007, Lamda-Print,

86,5 x 86,5 cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.



Abb. 27: DVD Cover mit Filmstill aus *Jenseits von Afrika* von Sydney Pollack, 1985.



Abb. 28: Zanele Muholi, *Miss D'vine V* aus der Serie *Miss D'vine*, 2007, Lambda-Print,

76.5 x 76.5 cm, Courtesy of the Artist and Michael Stevenson Gallery, Kapstadt.

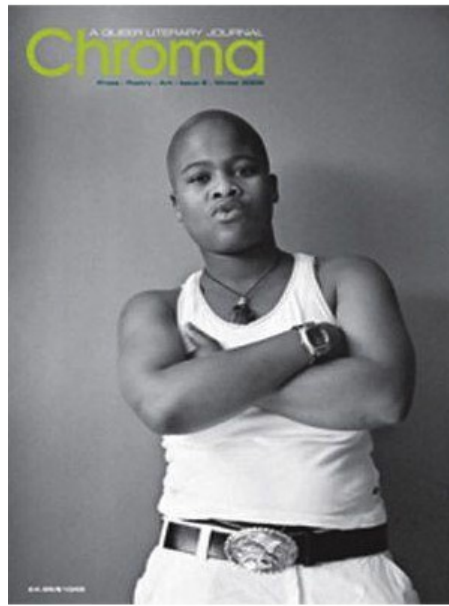


Abb. 29: Zanele Muholis *Thembi Nyoka, Johannesburg, 2007* aus der Serie *Faces and Phases* auf dem Cover des *Chroma Journal. A queer literay journal*, Issue 8, Winter 2009.



Abb. 30: Verena Jaekels *Neue Familienporträts/New Family Portraits* auf dem Cover der *Siegessäule. Queer in Berlin*, Dezember 2007.

23. Abstract

Dekonstruktion von Identität in der zeitgenössischen Fotografie.

Sichtbarkeit und Wirklichkeitsproduktion in den Porträts von Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel

Die Produktion kollektiven Wissens spielt sich zu einem großen Teil im visuellen Bereich ab, Bilder sind dabei wie jede Form von Äußerung, zugleich Produkt wie auch produktiver Teil gesellschaftlicher Prozesse. Sowohl Überlegungen aus der an Michel Foucault anschließenden Diskurstheorie, wie auch ein an Antonio Gramsci anschließenden Hegemoniekonzept, lassen Schlüsse über die Beteiligung von Sichtbarkeit an der gesellschaftlichen Wirklichkeitsproduktion zu. Sichtbarkeit kann insofern als politische Kategorie und Voraussetzung für die Teilhabe an Diskursen verstanden werden. Verschiedene politische Bewegungen streben nach Sichtbarkeit und setzen diese mit Anerkennung und Mitsprachemöglichkeiten gleich. Die bedingungslose Affirmation von und Forderung nach bildlicher Repräsentation lässt allerdings oft eine kritische Analyse bestehender Repräsentationsmuster vermissen. Es fragt sich in wie weit eine künstlerische oder visuelle Arbeit dazu im Stande sein kann, sowohl diese Strukturen zu hinterfragen als auch im selben Atemzug minorisierte Positionen zu repräsentieren und alternative Muster von Repräsentation zu schaffen.

Die Künstlerinnen Catherine Opie, Zanele Muholi und Verena Jaekel machen marginalisierte Gruppen zu den Protagonist_innen ihrer Arbeiten und beschäftigen sich mit Fragen nach Sexualität, Geschlecht und Identität. Sie arbeiten dabei mit dem Format des Porträts, welches in seiner Verbreitung, seinen Funktionen und Entwicklung als hegemoniale Bildform verstanden werden kann. In der Betrachtung verschiedener Porträtserien dieser Fotografinnen zeigen sich verschiedene Wirkungen der Arbeit mit einer solchen Bildform. Aus seiner Tradition als bürgerliches Repräsentationsmedium kann das fotografische Porträt einerseits wertschätzende Sichtbarkeit vermitteln, womit etwa Catherine Opie in ihren *Portraits* arbeitet. Gleichzeitig sind dieser Bildform, durch eben diese Tradition, auch bestimmte Normen, etwa hinsichtlich der Vorstellung von Geschlecht und Sexualität, inhärent. Gerade hinsichtlich des Familienporträts, dem sich sowohl Opie als auch Jaekel widmen, fragt sich ob dieses geeignet sein kann, Sichtbarkeit jenseits der mit

ihm verbundenen normativen Implikationen zu schaffen. Nicht jede Form von Sichtbarkeit wirkt ermächtigend, auch stereotypisierende und pathologisierende Sichtbarkeiten können die Position einer Identität mitbestimmen. Neben seiner repräsentativen Funktion erfüllt das fotografische Porträt in seiner Entwicklungsgeschichte, etwa im Einsatz in der Kriminologie, auch repressive Funktionen. Die Form der Sichtbarkeit, der jeweilige Kontext der Entstehung und der Rezeption des Werks ist stets ausschlaggebend für die Frage, ob die sichtbar gewordenen Subjekte dadurch handlungsfähig werden können. Unter Bezugnahme auf Überlegungen aus Gender und Queer Studies, wie auch aus der postkolonialen Theorie, ist schließlich auch die Verankerung der Künstlerinnen in den jeweils porträtierten Bewegungen und Gruppen ausschlaggebend für die politische Relevanz der Arbeiten. Zudem zirkulieren die Werke der besprochenen Künstlerinnen nicht nur im Kunstkontext, sondern auch in verschiedenen anderen Diskursen, wodurch ihre Wirkmächtigkeit verstärkt wird und in einem bislang wenig bespielten Raum zwischen verschiedenen Diskursen neue Sichtbarkeiten geschaffen werden.

Deconstruction of identity in contemporary photography

Portraits by Catherine Opie, Zanele Muholi and Verena Jaekel

The production of collective knowledge occurs to a great extent in the visual sphere. Images, like all forms of expression, are at once product and productive part of social proceedings. Ideas from discourse analysis subsequent to Michel Foucault as well as from Antonio Gramsci's concept of hegemony allow understanding of the role visuality plays in the production of social reality. Visuality can be understood as a political category and a condition for recognition in different discourses. Numerous political movements aspire to visuality as they equate it with political participation. The unconditional affirmation and call for visuality however, often misses out on a critical view of established forms of representation. Hegemonic forms of visuality, such as the portrait, often come with certain implications. For example the traditional family portrait transports particular ideas of sex and gender. The main question in the consideration of the art works will be – do they have the potential to question structures of representation and at the same time represent marginalized positions and create a new form of visuality? The photographers Catherine Opie, Zanele Muholi and Verena Jaekel all work with portraits of people whose position in society is a rather marginalized one – for example transgender, gays and lesbians. This thesis examines the question of how their art work effects the political reality of those groups it focuses on. Different theories from Gender and Queer Studies, discourse analysis and materialistic theory will be examined in order to see to what extent visuality plays a role in the construction of a social reality and truth. Therefore the development of the portrait in photography – on the one hand as a medium of representation for the bourgeoisie, but on the other hand, as a vehicle of repression, for example in criminology, will also be explored in order to fully understand the effect visuality has in the political sphere. The artists all are part of the group or movement they portray. The close cooperation between artist and object effects the plausibility of the work, since the group is not looked upon from an exterior point of view, but speaks for itself. Also the photographs are not only to be seen in the art context, but in different public spaces, as for example on magazine covers or in the context of political festivals.

24. Lebenslauf

Maria Regina Sagmeister

geboren am 19.02.1989 in Bregenz

1995-99 Volksschule Lochau

1999-2007 neusprachliches Gymnasium Gallusstraße Bregenz

2005 Praktikum Kunsthaus Bregenz

2007 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2008 Beginn des Studiums der Rechtswissenschaften an der Universität Wien

2009 Praktikum Studio Douglas Gordon Berlin

2011 Kuratorin des Ausstellungsprojekts „Högler –
Fotografiegeschichten“ im Rohnerhaus Lauterach

seit 2011 Studienassistentin am Institut für Rechts- und
Verfassungsgeschichte an der Universität Wien