

(Un)Sichtbar auf der Flucht

Eine Diskursanalyse der Darstellung

von flüchtenden und geflüchteten Frauen*

in dokumentarfotografischen Ausstellungen

in Deutschland (2015/16)

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)

der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Annika Gemlau
aus Essen

SoSe 2017

Interdisziplinäre Anthropologie (M.A.)

Erstgutachterin: Prof. Dr. Cornelia Brink

für Drita und Seydin

*für Eden, Nigisti und Selam
für Fenk und Shirin, Annano und Nino*

*und für alle, die sich auf den Weg gemacht haben,
um ein neues Zuhause zu finden.*

Inhalt

1.	Einleitung	2
1.1.	Forschungsstand	3
1.2.	Fragestellungen	6
1.3.	Vom „Recht auf Opazität“ und der Praxis eines „speaking nearby“	9
1.4.	Dokumentarfotografien - zwischen Journalismus, Fiktion und Kunst.....	13
1.5.	Methodische Annäherung.....	18
1.5.1.	Quellenauswahl	20
1.5.2.	Kombination von Inhaltsanalyse und visueller Diskursanalyse	24
1.5.3.	Auto-ethnografische Reflexion	27
2.	Die Darstellung der „Anderen“ im visuellen Ausstellungsdiskurs	30
2.1.	Konventionelle Muster der Visualisierung von „inappropriate/d other“	32
2.2.	Formen der visuellen Nähe. Zwischen Repräsentation und Partizipation.....	40
2.2.1.	Die Begegnung der Blicke	41
2.2.2.	Posieren vor der Kamera und Inszenierung der Bildsituation	44
2.2.3.	Sprachliche Partizipation und Zeichen ohne Übersetzung	49
2.2.4.	Fragmentierte Körper. Verweise auf ein Jenseits der Bildfläche.....	51
2.3.	Filter der Opazität. Vom Widerstand gegen das Verlangen nach Transparenz ..	55
2.3.1.	Schemen. Verweigerung der Durchsicht	58
2.3.2.	Verfremdende Kontextualisierungen	62
2.3.3.	„Ein schöner Rücken ...“. Abgewandte Körper	67
2.3.4.	Stoffbahnen. Permeable Gewebe als Blickschutz.....	69
3.	Fazit	75
4.	Bibliografie.....	I
5.	Abbildungsverzeichnis	IX
6.	Anhang	X

1. Einleitung

„Rassismus geht stets mit der Deutungsmacht
und der Kontrolle über Körper einher,
die als nicht-zugehörig stigmatisiert werden“
(Kulaçatan 2016: 111)

Nach der Silvesternacht von 2015 auf 2016 kam es in den deutschen aber auch in den internationalen Medien zu einem großen Eklat über sexualisierte Gewalt gegenüber Frauen*¹ in Deutschland. Es schien sich eine diskursive Koppelung sexismuskritischer Argumente mit rassistischen Anfeindungen herauszukristallisieren, die vor allem auf Männer* im Asylverfahren ausgerichtet war, die in den Monaten zuvor bereits zentrales Thema in den Medien gewesen waren. Die vehemente Kritik an der Aufnahme von nach Deutschland geflüchteten Menschen wurde durch die medial inszenierte Bedrohung durch sexualisierte Gewalttäter* mit Migrationshintergrund angefeuert. Aussagen von Thilo Sarrazin, PEGIDA-Kundgebungen und AfD-Parteiprogramme haben rassistische Pauschalialisierungen im Laufe der letzten Jahre in Deutschland wieder salontauglicher gemacht und zunehmend Raum und Sendezeit in den Medien eingenommen. Aber der derzeitige deutsche Innenminister Thomas de Maizière forderte dazu auf, die „Sorgen“ der populistischen Bürger*innen ernst zu nehmen (Foroutan 2016: 102-104). Diese Verschränkung von vermeintlich sexistischen und feministischen Forderungen² zum Schutz weißer, deutscher und christlicher Frauen* und zur gleichzeitigen Beschuldigung von Männern* mit einem diffus beschriebenen Phänotyp, der wild mit Ethnien, Nationalitäten und vor allem mit dem Islam in Zusammenhang gebracht wurde (vgl. Amir-Moazami 2016: 23³), expliziert eine alte europäische Kolonialtradition der „Dämonisierung imaginierter Anderer“

¹ * Das Gendersternchen soll im Rahmen dieser Arbeit am Ende eines geschlechtlich geprägten Begriffs Menschen beschreiben, bei denen ich aufgrund einer sprachlichen Markierung im Bildtitel, Bildkommentar oder – falls nicht vorhanden – aufgrund meiner soziokulturellen Wahrnehmung auf die ihnen zugewiesene Geschlechterrolle schließe. Die Bezeichnungen „Frauen“ und „Mädchen“ bedeuten deshalb nur, dass ich die Dargestellten aufgrund meiner soziokulturell geprägten Definition von Geschlechteridentitäten als „weiblich“ wahrnehme und dechiffriere, anstatt dass diese Bezeichnungen tatsächlich eine Auskunft über die geschlechtlichen Identitäten der Dargestellten geben könnten.

² Sara Farris verwendet für dieses ideologische Phänomen, das nationalistischen und xenophobischen Zwecken dient, den Begriff „Femonalismus“ (zit. n. Kulaçatan 2016: 115), von dem sich im Januar 2016 zahlreiche Feministinnen* mit dem Aufruf #ausnahmslos distanzierten und ihm klare Forderungen gegen sexualisierte Gewalt und Rassismus entgegensezten (vgl. Messerschmidt 2016: 161).

³ Vgl. auch Butler, Judith (2004): Precarious Life: The Power of Mourning and Violence. London: Verso: 39: „a heightened surveillance of Arab people and anyone who looks vaguely Arab in the dominant racial imagery [...] Various terror alerts that go out over the media authorize and heighten racial hysteria in which fear is directed anywhere and nowhere, in which individuals are asked to be on guard but not told what to be on guard against; so everyone is free to imagine and identify the source of terror.“

(Castro Varela/Mecheril 2016: 11; vgl. auch Ziai 2016: 198; Allen 2012: 7). Diese Form der Abgrenzung hatte bereits mit den Anschlägen vom 11. September 2001 hauptsächlich den Islam und dessen vermutete Anhänger*innen pauschalisierend ins Visier genommen und erleichterte 2016 eine erneute Verschärfung der Abschiebepolitik der Bundesrepublik.

Da in diesem politischen Diskursfeld bei der Erzeugung von Fremdbildern die Beschreibung von äußerlichen, geschlechterspezifischen Zeichen wie dem Phänotyp und auch der Kleidung eine zentrale Rolle spielen, wird in dieser Arbeit der Blick auf den visuellen Beitrag zu dem Diskursstrang um die Wörter „Flüchtlinge“ und „Flucht“ gelegt. Des Weiteren wird der Analysefokus auf die Darstellungen von Frauen* während oder nach der Flucht eingeschränkt. So sollen einerseits ihre mediale Unsichtbarmachung und Marginalisierung und andererseits die bilddiskursive Reduktion „auf ‚vulnerable‘ Flüchtlingsfrauen kritisch hinterfragt werden, die zu einer Reproduktion binärer Strukturen von Opferfrauen und Tätermännern führt“ (Krause 2017: 80). Meine anfängliche Analysemotivation, in Dokumentarfotografien tatsächlich mehr über die Lebensrealität der Dargestellten zu erfahren, ist angesichts dieser Diskursbeschreibung gleich zu Beginn enttäuscht worden. Jedoch wird es möglich sein mittels einer Analyse von Bildern, die sich in 2015 und 2016 verstärkt um den Begriff „Flüchtlingskrise“ gewickelt haben, diskursive Wahrnehmungsregime innerhalb des deutschen Sprach- und Kulturraums zu problematisieren. Mit Hilfe einer solchen Forschungsperspektive erhoffe ich mir, herauszuarbeiten, welche visuellen Markierungen und Bildtraditionen von den Mechanismen der Fremdkonstruktion zu Gunsten der Stabilisierung einer deutschen Identität angeeignet worden sind. Mit Hilfe dieses Wissens möchte ich visuelle Strategien – sowohl seitens der Fotograf*innen, als auch seitens der Fotografierten – vorstellen, die versuchen den rassisierenden und nationalistischen Diskurs zu durchqueren, zu parodieren und sich auf ihre Weise darin einzuschreiben.

1.1. Forschungsstand

Da die diskursive Versprachlichung von Phänomenen migrierender Menschen nach und innerhalb von Deutschland in Bezug auf die Begrifflichkeiten einer großen Kontingenz unterlag, lässt sich auch in wissenschaftlichen Diskursen aufgrund deren Interdisziplinarität keine einheitliche Linie ausmachen, die sich über die letzten Jahrzehnte hinweg mit Flucht und „Flüchtlingen“ in Deutschland auseinandergesetzt hätte, wie Sabine Hess

(2013) in ihrer Kritik der hegemonialen Wissensproduktion zu Migration herausarbeitet (ebd.: 108; vgl. auch Hoffarth/Graff 2016: 98; Eppenstein/Ghaderi 2017: 4). Wurden von den 50ern bis in die 80er-Jahre Ansätze entlang der Begriffe „Gastarbeiter“- und „Ausländer“ entwickelt, welche Migration stark problematisierten (vgl. Hess 2013: 111f), verschob sich in den 80er-Jahren der Forschungsfokus dann auf Fragen nach „Akkulturation, kultureller Identität und [...] Kulturpluralismus“ (Reimann/Reimann, zit. n. Hess 2013: 112). Der Begriff der „Integration“ und des „Asyls“ treten in engen Zusammenhang mit Forschungsfragen, die in den 80ern und 90ern virulent wurden. Mitte der 90er-Jahre erweitert sich das terminologische Spektrum der sozial-pädagogischen und kulturalistischen Ansätze um den „ordnungspolitischen Begriff des ‚Illegalen‘“ (Hess 2013: 113). Seit Beginn des neuen Jahrtausends, im Angesicht der Ereignisse des 11. Septembers und der Aufstände in den französischen *Banlieues*, hat sich die Migrationsdebatte zunächst auf „Migrant/-innen der zweiten und dritten Generation“ (Hess 2013: 113) gerichtet. Die enorme Ähnlichkeit der Diskursstränge um Deutsche mit Migrationshintergrund und Neuankömmlinge sei trotz grundlegender Unterschiede auffällig – zeichnen sie sich doch beide durch die Rahmung einer „Versichertheitlichung“ (Hess 2013: 113) aus: „Mit diesem Terminus wird in der internationalen Migrationspolitikforschung darauf hingewiesen, dass Migration zunehmend unter ordnungspolitischen Gesichtspunkten verhandelt und in den Handlungsbereich von Sicherheitspolitike(r)n positioniert wird“ (ebd.). Mit Hilfe der Forschungsübersicht, die Hess in ihrem Artikel ausdifferenziert, lässt sich die Verschiebung von einem ethnografisch-kulturalistischen und pädagogisierenden hin zu einem ordnungspolitischen Blick ausmachen, der häufig kulturalisierte Differenzen zur Ursache für die Notwendigkeit der Versichertheitlichung macht. Diese Veränderung hinsichtlich des Paradigmas, unter dem Migration verhandelt wird, sei so Kien Nghi Ha (zit. n. Hess 2013: 115) unbedingt notwendig, da ein rein kulturalistisches, wenn auch ausdifferenziertes, Verständnis von Migration nicht ausreiche, um auch „die Probleme gesellschaftlicher Ausgrenzung und sozioökonomischer Ausschließung“ (ebd.) mit ihren globalisierten Ursachen in den Forschungsblick zu bekommen. Die starke Heterogenität wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem Thema der Migration, von der Flucht lediglich *eine* spezifische Form darstellt, die erst in den vergangenen Jahren vermehrt durch den Begriff der „Flüchtlinge“ in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gerückt ist, verdeutlicht die Notwendigkeit auf heterogene und interdisziplinäre Auseinandersetzungen zurückzugreifen, um die aktuellsten Anknüpfungspunkte meiner Fragestellung auszumachen. Hierbei fällt besonders auf, dass in der rassismuskritischen, kunst-, medien- und

diskursanalytischen Forschungslandschaft des neuen Jahrtausends wenig gendersensible Auseinandersetzungen mit der (bild)diskursiven Darstellung von Migration und Flucht veröffentlicht worden sind. Zwar stellen der Sammelband *Migration und künstlerische Produktion* der Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci (2013) und das sozialpädagogische Werk von Safiye Yıldız (2009, 2012) einen entscheidenden Beitrag zur wissenschaftlichen Verhandlung von Migration im Spannungsfeld diskursiver Darstellungsformen und deren künstlerischer Durchbrechung dar, jedoch mangelt es auch diesen Arbeiten an einem Fokus, der Differenzen in Bezug auf die gesellschaftlich gelesenen Geschlechterrollen expliziert und deren komplexe Konsequenzen in den Analysen berücksichtigt. Lediglich Margaretha Lünenborg, Katharina Fritzsche und Annika Bach machen in *Migrantinnen in den Medien* (2011) eine geschlechtersensible Analyse der medialen Darstellungsformen von Menschen mit Migrationshintergrund zum zentralen Thema ihrer Diskurs- und Rezeptionsanalyse (vgl. ebd.: 13, 22). Erst angesichts der gegenwärtigen Zusitzung der Ereignisse und deren konstruierten Zusammenhänge mit nach Deutschland Flüchtenden, lassen sich nun nicht mehr nur in sozialpädagogischen und sozialpsychologischen (vgl. Krüger 2013; Hoffarth/Graff 2016), sondern auch in dem interdisziplinären, rassismuskritischen Sammelwerk *Die Dämonisierung der Anderen* (2016) von María do Mar Castro Varela und Paul Mecheril Beiträge finden, wie bspw. die von Meltem Kulaçatan (ebd. 2016: 107-117) oder Astrid Messerschmidt (ebd. 2016: 159-171), welche die spezifische und oft auch latente Verknüpfung von Sexismus und Xenophobie in aktuellen, deutschen Diskursen herausarbeiten. Einen ebenfalls sehr aktuellen und umfangreichen Beitrag stellt das Sammelwerk *Flüchtlinge* (2017) von Cinur Ghaderi und Thomas Eppenstein dar, in dem immerhin ein Artikel (Krause 2017: 79-94) die Notwendigkeit einer geschlechtersensiblen Auseinandersetzung mit Flüchtenden und Geflüchteten verhandelt. Der Buchtitel als auch die Kapitelüberschriften verdeutlichen, dass der wissenschaftliche Diskursstrang der „Flüchtlingsforschung“ nun offiziell gemacht worden ist. Der nicht unstrittige Begriff „Flüchtlinge“, der vor allem von politischen Aktivist*innen häufig durch „Geflüchtete“ ersetzt wird, da sich die „Endung -ling [...] in vorwiegend negativ konnotierten Wörtern (Fiesling, Schreiberling) wiederfinde“ (Kothen 2016), erweitert damit die Kette der vielseitigen Termini rund um das Thema Migration. Dadurch wird der Fokus zeitlich stark eingrenzt und erschwert so, den gesellschaftlichen, medialen und politischen Umgang damit im Kontext einer jahrzehntelangen deutschen Aus- und Einwanderungsgeschichte zu sehen, deren postkoloniale Asymmetrie zwischen Ankunftsland und Neuankommenden weiterhin besteht. Meine Bilddiskursanalyse greift

vor allem auf die erwähnten, interdisziplinären, rassismuskritischen und gendersensiblen Werke zurück.

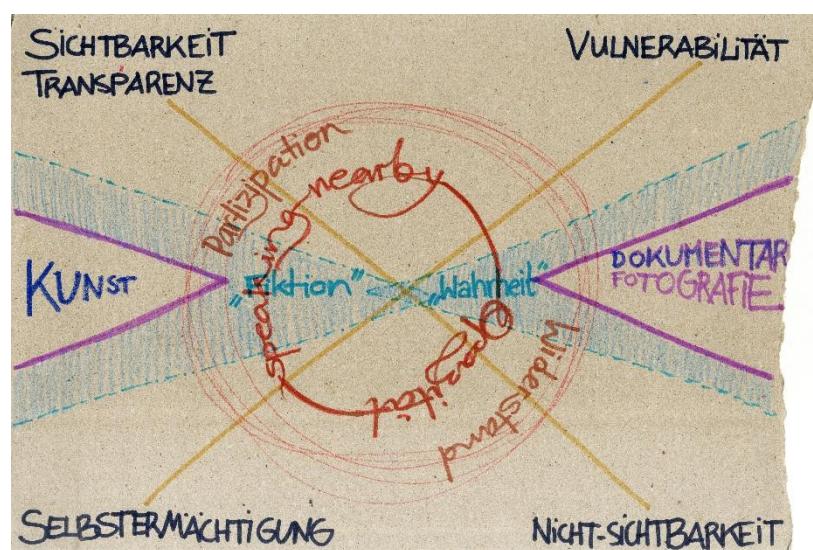
1.2. Fragestellungen

Die Begründung des Fokus‘ auf die Darstellungsformen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* ist zunächst auf die beschriebene Spärlichkeit geschlechtersensibler Auseinandersetzungen mit dem beschriebenen Bilddiskurs zurückzuführen. Die Notwendigkeit eines solchen Analysefokus‘ wird von Rosi Braidottis feministisch, intersektional und postkolonial ausgerichteter Theorie gestützt, die in der bildlichen Fixierung von Frauen*körpern das Risiko sieht, diese kontrollierbar zu machen (vgl. ebd. 2015: 140⁴). Da, so betont Braidotti, Frauen*, als gesellschaftlich gelesenes Zeichen, die männliche Logik bestätigen, indem sie sich von ihm als „Andere“ differenzieren, liege im weiblichen Zeichen auch ein Potential, Widerstand gegen patriarchale Formen der Identität zu leisten (vgl. Braidotti 2015: 141f; Klöpping 2002: 62). Darüber hinaus sind es gerade jene Menschen ohne festen oder stabilen Wohnsitz und/oder Nationalität, wie bspw. Migrant*innen, Menschen im Exil, Nomad*innen, Flüchtende und Asylsuchende, die aufgrund ihres hybriden Status‘ im Zuge ihrer äußerlichen und innerlichen Bewegungen Erfahrungen machen, die von existenziellen Spannungen zwischen Identität und Differenz gezeichnet sind und damit Prozesse gesellschaftlicher Veränderungen in Gang bringen, welche die globalisierte Welt nicht nur in ihren Peripherien zum Beben bringen (vgl. Bhabha 2012: 12). Angesichts des enormen Anstiegs der globalen Fluchtbewegungen in den Jahren 2015 und 2016 sowie in Anlehnung an die Forderung von Giorgio Agamben, flüchtende Personen als Schlüsselfiguren zu betrachten, welche die hermetisch abgeschlossene Dreifaltigkeit von Staat-Nation-Territorium torpedieren (zit. n. Demos 2013: 96), konzentriert sich das Fragenspektrum dieser Arbeit auf die Darstellungsformen von Menschen, die im Kontext der Fotografien als flüchtende oder geflüchtete Frauen* bezeichnet werden. Die Begleittexte der Fotos, sofern vorhanden, stellen damit die diskursive Grundlage, auf der die geschlechtlichen Kategorisierungsmuster dieser Arbeit aufbauen und die zum Teil von meiner eigenen Lesart der Fotos abwich⁵. Da nicht alle Porträts die geschlechtliche Zuordnung der Dargestellten in einem Begleittext dokumentieren, diente meine eigene Einschätzung als Ersatzkriterium. Meine eigene Lesart äußerlicher

⁴ Braidotti spricht von einer „Über-Verkörperung und Gefangenschaft in ihrer vergeschlechtlichten Identität“, in die sich Frauen* gezwängt sehen (ebd.: 139f).

⁵ Im Ausstellungskatalog *Odyssee Europa* (113) habe ich bspw. eine abgebildete Person als weiblich gelesen, die im Begleittext als männlich beschrieben wird.

Kenntlichmachung sozialisierter Geschlechteridentitäten (vgl. Lünenborg/Fritsche/Bach: 13), welche ich mit Hilfe meines Konnotationshorizontes in weiblich und nicht-weiblich einteilte, wurde somit zum Kriterium dieser Kategorisierung. Die Brisanz dieses Einteilungsverfahrens, das heteronormativ bleibt und extrem von meiner eigenen geschlechtlichen Sozialisierung abhängt, soll zunächst durch die Gendersternchen der geschlechtlich markierenden Begriffe „Frauen““, „Mädchen““, „Männer““ und „Jungen““ kenntlich und anfechtbar gemacht werden. Trotz dieser extrem bevormundenden Kategorisierungen entschied ich mich dennoch für die Anwendung dieser binären Kategorie auf meinen Untersuchungsgegenstand, da diese Kategorie nach wie vor ein basales Wahrnehmungsmuster im ausgewählten Diskursstrang ist.



Es lassen sich zunächst drei thematische Stufen von Fra-

Figur 1: Im Spannungsfeld von Nicht-Sichtbarkeit/Sichtbarkeit und Selbstermächtigung/Vulnerabilität.

gestellungen erkennen, die auf einander aufbauen. Um den Ausgangspunkt für diese Analyse zu skizzieren, wird zunächst danach gefragt, durch welche visuellen Marker und Wiederholungen in den Fotografien Identität und Alterität diskursiv (re)produziert werden (vgl. 2.1.): Welche Elemente codieren die dargestellten Menschen als „Andere“, d.h. als nicht-europäisch, nicht-sesshaft, nicht-männlich, nicht-rational, nicht-zivilisiert und/oder als Menschen mit eingeschränktem Subjektstatus? In dieser Arbeit liegt der Hauptfokus jedoch nicht darauf, wie sich in den untersuchten Ausstellungskatalogen die Dichotomie Identität/Alterität erneuert (vgl. 2.1.), sondern vor allem darauf, welche bildlichen Möglichkeiten den Betrachter*innenblick auch auf ein Dazwischen, d.h. auf die Grauzone zwischen „Wir“ und „die Anderen“, lenken. Diese Grauzone platziere ich einem Spannungsfeld zweier Achsen, die sich zwischen den Extremen *Transparenz* und *Nicht-Sichtbarkeit* sowie *Vulnerabilität* und *Selbstermächtigung* aufspannen, wie die *Figur 1* veranschaulicht. In den Kapiteln 2.2. und 2.3. wird deshalb mit tiefer gehenden Analysen nach konkreten Visualisierungsformen innerhalb dieses Spannungsfeldes gesucht. Im Rahmen dieser vertiefenden Betrachtung wird erstens gefragt, wie flüchtende und geflüchtete Frauen* im dominanten Diskurs Sichtbarkeit erlangen können und darüber die Bildwirkung mitgestalten können (vgl. 2.2.). Zweitens wird untersucht, welche bildnerischen Mittel förderlich sind, um durch eine mehr oder weniger stark eingeschränkte Sichtbarkeit Widerstand gegen die konventionellen Darstellungen zu leisten (vgl. 2.3.). In diesen beiden Fragestellungen schwingt meine Hoffnung mit, visuelle Diskursbeiträge auszumachen, die das komplexe Zusammenspiel von Vulnerabilität und Selbstermächtigung annähernd andeuten. Ein Kommentar im Essayfilm *Nervus Rerum* der Otolith Group zum palästinensischen Flüchtlingscamp Dschenin im israelisch besetzten Palästina bringt diese komplexe Frage auf den Punkt: „Is it possible for the dispossessed, for those that have little or no capacity for self-appearance, for those that have no space to be visible in the global distribution of the sensible, is it possible for these subjects to appear as other than victims of witnesses?“ (Demos 2013: 159). Um näher an Antworten auf diese Fragestellungen heranzukommen, werden bildkonstituierende Elemente, wie bspw. Farbgebung, Lichtsituation, Blickführung, Kadrage, Körperhaltungen der Dargestellten, sich wiederholende Kleidungsstile und -stücke etc., auf ihr Potential hin befragt, Ambivalenzen, Brüche und Leerstellen zum Bildthema zu machen. In allen drei Stufen wird parallel zu den Hauptfragen untersucht, inwiefern die Platzierung der

Fotos im Spannungsfeld zwischen journalistischer Dokumentation von Wahrheiten und künstlerisch-fiktiver Erschaffung von Wahrheiten eine Verfremdung des Dargestellten und eine Verunsicherung des betrachtenden Blicks ermöglicht. Um die derzeitigen Diskursformationen im Zusammenhang mit Deutschlands kolonialistischem Erbe betrachten zu können, bedarf es postkolonialer Theorien wie jene der Filmemacherin* und Autorin* Trinh T. Minh-ha (Secession 2001) und des Kulturtheoretikers* und Dichters* Édouard Glissant (ebd. 2012: 76-77), deren Bedeutung für diese Analyse im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

1.3. Vom „Recht auf Opazität“ und der Praxis eines „speaking nearby“

Als am 17. Juli 2014 die Passagiermaschine MH17 der Malaysia Airlines über den umkämpften Gebieten abgeschossen wird, ist [Jérôme] Sessini der erste Fotograf auf dem Trümmerfeld. Er fotografiert Leichen in Kornfeldern und persönliche Gegenstände der Toten. Darunter ein Tagebuch. Als seine Bilder im ‚Time Magazine‘ veröffentlicht werden, erntet Sessini harsche Kritik. Die Opfer seien für ihre Angehörigen erkennbar, die Grenze zum Voyeurismus somit überschritten, so die Gegner der Bilder. Sessini entgegnet, er wolle die Realität des Krieges zeigen. (ZRGDVR 2015: 124)

Dieses Selbstverständnis eines Fotografen* und dessen Konfrontation mit ethischer Kritik ist in dem Katalog zur Ausstellung der *Magnum Photos-Agentur Odyssee Europa – Flucht und Zuflucht seit 1945* abgedruckt worden und dient als treffendes Beispiel, um jenes Phänomen der westlichen Wahrheitskonstruktion zu veranschaulichen. Minh-ha kritisiert, dass der Westen das Monopol einer totalitären Realität für sich beanspruche und dieses über allem und allen ausbreite (vgl. Minh-ha 1990: 97⁶). Die Asymmetrie, die eine Begegnung zwischen fotografierenden Personen aus westlich geprägten Ländern und den von ihnen fotografierten Personen außerhalb dieser Länder automatisch mit sich bringe (vgl. Mangesldorf/ Schreiner 2013: 22), scheint eine Grundlage für diese hierarchisierende Implementierung von Begriffen und Wahrheiten zu sein – zumindest solange die komplexen Formen der Konstruktionen von Wahrheiten unreflektiert bleiben.

Genau an diesem Punkt setzen die Arbeiten von Minh-ha als auch die von Glissant an, indem sie darauf abzielen, die Konstruktivität von Wahrheiten durch Sprache und Bilder in den Mittelpunkt der Reflektion zu stellen. Beide betonen die Notwendigkeit Alternativen zu entwickeln, um dem absorbierenden Verlangen nach Transparenz und begriffli-

⁶ Vgl. auch Minh-ha, Trinh T. (1983): Reassemblage. From the Firelight to the Screen. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=J7atQb7Z5YM>, zuletzt geprüft am 20.12.2016, Min. 00:06:18-23: „the habit of imposing a meaning to every single sign“.

cher Aneignung westlicher Formen der Wissensproduktion Einhalt zu gebieten (Klöpping 2004: 136). Fragmentierung, Verfremdung, Erzeugung von Brüchen zwischen Bildern und Sprachen, verzerrte Wiederholungen, Löcher, Leerstellen, Verschwommenheit, Undurchdringbarkeit und Dunkelheiten sind Möglichkeiten der verweigerten Aneignung, die beide Theoretiker*innen theoretisch und kreativ entwickelt haben (vgl. Hoving 2011: 304; Minh-ha 2016a: 132; Klöpping 2002: 66). Glissant fasst die Formen der Nicht-Entsprechung einer Forderung nach Transparenz unter dem Begriff der „Opazität“ zusammen. Minh-ha fordert die Ersetzung eines Sprechens *über* „inappropriate/d other[s]“, d.h. *über* unangepasste aber auch nicht-vereinnehmbare Andere (vgl. Minh-ha/Grižinić 2001: 43, 49), durch ein Sprechen *in der Nähe*: „I do not intend to speak about. just speak nearby“ (Minh-ha 1983: Min: 01:30-35). Beide Konzepte haben ihren Schnittpunkt in ihrem postkolonialen Interesse, die Leerstellen und Brüche zu fokussieren, „um die (Un)Möglichkeit von Übersetzungen und Löchern im Bedeutungsgewebe“ (Klöpping 2004: 114) aufzuweisen. Die jeweiligen Besonderheiten beider Konzepte werden im Folgenden kurz skizziert.

Susanne Klöpping hat sich in ihrer Dissertation *Repräsentationen des kulturell ‚Fremden‘ zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-has als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses* intensiv mit Minh-has filmischer Darstellung von *inappropriate/d others* auseinander gesetzt und beschreibt diese wie folgt:

Speaking nearby [Herv. i. Org.] lässt sich ja als ein ‚In-der-Nähe-Sprechen‘ übersetzen, was sowohl die Bedeutung einschließt, die Trinh anführt – ein Sprechen, das nicht in einer Distanz bzw. Abwesenheit seines ‚Objekts‘, sondern statt dessen [sic!] in seiner Nähe stattfindet –, was aber auch auf eine Indirektheit verweist, die das ‚Objekt‘ frei lässt, es nicht in die Eindeutigkeit der eigenen Begriffe überführen oder als Ganzes erfassen will. (Klöpping 2004: 136)

Während das Sprechen *über* Personen – zu dem auch ein umsorgendes, paternalistisches Sprechen für jene gehört, deren Stimmen keinen Einzug in öffentliche Diskurse haben – einen festen Rahmen um die Darstellungen Anderer kreiere, verunsichere ein *In-der-Nähe-Sprechen* die Position der sprechenden Person, „making it impossible for her to function in an unquestioned position of authority“ (Minh-ha 2016b: Min. 13:00-44). Zu Beginn ihres Films *Reassemblage* von 1984 fällt Minh-has Ablehnung eines *speaking about* mit einem schwindenden Bedürfnis sich selbst auszudrücken zusammen, was Klöpping als eine Distanzierung Minh-has von einem „objektivierenden“ als auch von einem „radikal subjektiven Kommentar“ (Klöpping 2004: 196) versteht. Die Person, die

sich, bildlich oder sprachlich, in der Nähe Anderer ausdrückt, befindet sich demnach weder in einer distanzierten Position, noch vereinnahmt sie diejenigen, über die sie spricht. Sie bewegt sich vielmehr in der Nähe dessen, was ihr Interesse erregt hat, mag sich annähern und entfernen, verhandelt Nähe im Konsens mit denen, die sie darstellen möchte. In *Reassemblage* begleitet bspw. folgender Kommentar der Filmemacherin* eine Szene badender Frauen* und Kinder: „I come with the ideal that I would seize the unusual by catching the person unawares. There are better ways to steal I guess. With the other's consent. After seeing me laboring with the camera, women invite me to their place and ask me to film them“ (Minh-ha 1983: Min. 26:42-27:02). Anstatt den Fokus nur auf die Anderen zu richten, wird die sonst oft unsichtbar bleibende eigene Position als Filmende* thematisiert und mit den Anderen in Bezug gesetzt. Für die daraus resultierende Form von Nähe und Erkenntnisserwerb ist eine Reflexion des eigenen Verhaltens und respektvolle Verhandlung miteinander unumgänglich (vgl. Minh-ha, zit. n. Mangelsdorf/Schreiner 2013: 4). Die Sichtbarmachung und Problematisierung der Bezogenheit zwischen dem, was innerhalb eines Bildausschnittes zu sehen ist, und dem, was außerhalb davon bleibt, stellt für mich ein Beispiel eines *speaking nearby* dar. Minh-ha fragt selbst, wie sich in diesem Sinne Menschen zeigen lassen, ohne dass dadurch die Gezeigten in einen rechteckigen Rahmen, in ein Zeitfenster gequetscht und zurechtgeschnitten werden (vgl. ebd. 2016b: Min. 09:58-10:42). Die Richtung hin zu einer Antwort gibt sie selbst in ihrem Artikel „The Image and the Void“ (2016a), in dem sie erklärt, dass es nicht primär darum ginge, Sichtbarkeiten für das Unsichtbare zu schaffen, sondern stattdessen die Aufmerksamkeit auf die Unsichtbarkeiten innerhalb des Sichtbaren in Bildern zu lenken, die sich unablässig gegenseitig bedingen. Mit der Anregung eines Bewusstseins für das, was in Fotografien nicht sichtbar wird, ließe sich demnach – „via the seen, the barely seen, and the unseen“ (ebd.: 132) – eine Vielfalt an Widerstandsformen gegen die Transparentmachung Anderer ausmachen. In diesem Sinne würde sich der primäre Impuls, der von bewegten und erstarrten Bilder ausgehe, weg von einer totalitären Hoheit des Bildinhalts hin zu einer grundlegenden und kontinuierlichen Reflexion der Medialität und der Produktionsumstände sowie der Beziehungen, die sich dadurch zwischen den fotografierenden, abgebildeten und betrachtenden Personen aufspannen, verschieben.

Aus einer sehr ähnlichen Intention heraus scheint Glissant Möglichkeiten zu suchen, um „das Maß einer einzigen Transparenz“ (Glissant 2012: 76) bei der Erzeugung von Wahrheiten zu reduzieren: „Das Denken der Opazität [Herv. i. Org.] der Welt [...] heißt wei-

ter, das nicht Entwirrbare, das ins Dunkel gepflanzt ist, so einzurichten, dass es auch für dessen nicht zwingende Klarheiten bestimmend ist.“ (Glissant 2012: 76). Stefanie Zobel (2015) beschreibt Opazität als „eine Trübung, mangelnde Durchsichtigkeit oder Verschwommenheit der Wahrnehmung“ (ebd.: 23). Dunkelheit und ausbleibende Identifizierungen werden damit zu Strategien, um der Auslieferung an verständnisorientierte Durchdringungen zu trotzen. Jedoch beabsichtige Glissant nicht, absoluter Präsenz mit einer Geste des vollständigen Verbergens beizukommen, so Jennifer Allen. Vielmehr handele sich um eine Form der Präsenz, „die weder sich selbst noch andere zu erklären braucht“ (Allen 2012: 7). Obwohl Glissant bereits 1969 bei einer Diskussionsrunde in Mexiko mit Octavio Paz das Recht auf Opazität forderte, erhielt sein innovativer und durchaus gewagter Aufruf erst nach drei Jahrzehnten, in denen von postkolonialen und queeren Bewegungen vor allem mehr Sichtbarkeit von Differenzen eingefordert worden waren (vgl. Allen 2012: 8), Anerkennung in der Kunstszene. Dies ist hauptsächlich Okwui Enwezor, dem künstlerischen Leiter der *Documenta 11*, zu verdanken, der dort Glissants Theorien zur „Créolisation“ zum Thema machte (vgl. Loock 2012: 74, vgl. auch Glissant 2002). Auch wenn es sich bei dem Recht auf Opazität um einen Rückzug zu handeln scheint, bei dem sich die Elemente und Ereignisse, um die herum Wissen generiert werden soll, den Wissensdurstigen entziehen, betont Glissant, dass gerade darin das große Potential für Begegnungen und Beziehungen liege:

Der zwischen dem Anderen und mir in gegenseitigem Einverständnis (es ist ja keine Apartheid) vereinbarte Anteil an Opazität vergrößert nicht nur die Freiheit des Anderen, sondern bestätigt zudem meine Wahlfreiheit in einer Beziehung des reinen Teilens, dort, wo Austausch, Entdeckung und Respekt unbegrenzt, ja *selbstverständlich* [Herv. i. Org.] sind. (Glissant 2012: 76)

Anstelle einer einebnenden Gleichmachung bleiben so Differenzen und auch Asymmetrien zwischen denen, die Wissen generieren wollen, und jenen, um die Wissen generiert wird, erhalten und werden so, wie auch bei Minh-ha, zum sich aufdrängenden Thema. Sie ermöglichen dadurch eine neue Ebene, auf der im Idealfall gleichberechtigt Begegnung, Nähe, Sichtbarkeit und Transparenz verhandelt werden (vgl. Zobel 2015: 23). Um nebeneinander leben und arbeiten zu können, bedarf es keiner absoluten Verschmelzung der bestehenden Differenzen. Es ginge um die Akzeptanz dessen, was wir nicht verstehen, so Glissant (zit. n. Loock 2012: 74). In dem Interview-Film *Un monde en relation* (2009) von Manthia Diawara führt Glissant dies weiter aus:

In Beziehungen verschmelzen die Elemente nicht einfach so, sie verlieren sich nicht einfach so. Jedes Element kann seine wesentlichen Eigenschaften [...] behalten, auch wenn es

sich an die wesentlichen Eigenschaften und Differenzen der anderen gewöhnt. (Glissant, zit. n. Allen 2012: 8)

Opazität ist demnach nicht mehr nur eine zusätzliche, potentielle Strategie für Menschen, um sich gegen das vorherrschende Wüten von Transparenzmachung und inspizierender Penetrationen in sämtlichen Bereichen und Organismen aufzulehnen, sondern laut Glissant die „grundlegende Bedingung für die Konstitution des Anderen, und die unhintergehbare Differenz ist Bedingung für Beziehungen von allem zu allem“ (Loock 2012: 74). In kunst- und medienwissenschaftlichen Analysen wird wiederholt auf das Filmprojekt *Nervus Rerum* der Otolith Group verwiesen, das vor allem von dem Kunst- und Kulturkritiker T.J. Demos auf die gelungene Umsetzung von Opazität hin untersucht worden ist. Der Film lässt von einer Produktion von „*images of prison*“ ab und zeigt stattdessen „*images as prison*“, welche den Erwartungshorizont der Betrachtenden irritieren (vgl. Demos 2013: 155):

Nervus Rerum depicts those who live in a political state of exception, but where one would expect anthropological insights and cultural access to Jenin's inhabitants, there is only blankness and disorientation. In other words, this film is ruled by opacity, by the reverse of transparency, by an obscurity that frustrates knowledge and that assigns to the represented a source of unknowability that is also, as we shall see, a sign of potentiality. (Demos 2013: 145)

Die Tatsache, dass sowohl Glissants Theorie als auch die von Minh-ha in Filmprojekten umgesetzt worden sind, deutet die Affinität an, die zwischen beiden Konzepten und Formen der Visualisierung bestehen und erleichtern dadurch meine Annäherung an das fotografische Material jener, die sich derzeit in einem höchst akuten „political state of exception“ (Demos 2013: 145) befinden. Indem die Ideen der Opazität und des *speaking nearby* in dieser Arbeit zusammengedacht werden, eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen ethnografisch-dokumentarischen Markierungen und künstlerisch-verfremdenden Inszenierungen, das nach einer Revision der Vorstellungen und Erwartungen an technisch produzierte Bilder verlangt.

1.4. Dokumentarfotografien - zwischen Journalismus, Fiktion und Kunst

The scene, in other words, visualizes the becoming of the refugee as a process that pulls away presence into another world, creating a hole in the visual field that expresses the phenomenon of dislocation as a rupture from the grasp of the state of visibility. (Demos 2013: 99)

Demos Beschreibung einer Szene aus dem Film *Nervus Rerum* umfasst mit wenigen Worten die Beziehung zwischen technisch produzierten Bildern und Menschen, deren

nationaler Aufenthaltsstatus unsicher oder nicht vorhanden ist. Dem Mangel an staatlicher Identität könne kaum durch fotografische bzw. filmische Sichtbarkeit beigekommen werden. Vielmehr seien Brüche mit den Formen der Sichtbarkeiten notwendig, um annähernd bildlich vermitteln zu können, was es heißt, aufgrund mangelnder Dokumente um existenzielle Rechte gebracht zu werden. Angesichts der Vielfalt der Produktion von wissenschaftlichen Reflexionen zur Fotografie im Spannungsfeld von Wahrheit und Fiktion, bzw. Dokumentation und Kunst (s. Fig. 1), können im Rahmen dieser Arbeit die unterschiedlichen Positionen und Entwicklungen nicht ausreichend differenziert dargestellt werden. Stattdessen können in diesem Kapitel lediglich einzelne Standpunkte skizziert werden, welche die theoretische Grundlage bilden, um dem Problem der fotografischen Abbildung gesellschaftlich codierter „Anderer“ differenzierter begegnen zu können.

Während in den untersuchten Ausstellungskatalogen der großen Fotografie-Agenturen und Kamerahersteller *Magnum Photos*, *World Press Photo* und *Lumix* das moralische Paradigma gilt, vermeintlich unabhängig von Redaktionen Wirklichkeiten zu dokumentieren und sie zu einer globalen Wirklichkeit zu machen (vgl. Sontag 2005: 25, 43f), damit ein „erstklassiger Bildjournalismus dazu beiträgt, die Welt zu verbessern“ (Boering 2016: 4; vgl. auch Trampe 2016: 5⁷), ist es eine zentrale Position der Fotografiekritik, dass gerade die Fotografie, vor allem die dokumentarische, als institutionalisierte Form der juristischen und forensischen Wissensproduktion ein zentrales Medium ist, um Überwachungsstrukturen weiter auszubauen und Diskurse zu verknappen (vgl. Demos 2013: 100; Sontag 2005: 55f; Bruns 2010: 96). Fotos als Gefängnis – so beschreibt Jean Genet das panoptische⁸, identitätsfixierende und -reduzierende Potential von Fotografien (zit. n. Demos 2013: 154). Und auch wenn Foucault in seinen zwei kurzen Texten zu Fotografien (vgl. Foucault 2001b; Stiegler 2004: 277) diese vielmehr als eine Gegenmacht zu hegemonialen Institutionen beschreibt, herrscht doch in weiten Teilen der diskursanalytischen Fotografietheorie Konsens, dass Fotografien panoptische Akteure seien und deshalb stets im Kontext ihrer sprachlichen und institutionellen Herkunft und Einbettung, dem was Foucault als Dispositiv bezeichnet (vgl. Foucault, zit. n. Betscher 2014: 67), zu betrachten seien (vgl. Stiegler 2004: 295; Tagg, zit. n. Rose 2012: 232).

⁷ Indem Trampe auf die im selben Katalog erschienene Lumix-Fotoserie schwedischer Väter verweist, „die Gleichberechtigung wirklich leben“, wird die repräsentative Asymmetrie zwischen eurozentrischen Kulturen und deren dargestellten Antithesen um ein weiteres gestärkt.

⁸ „Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paars Sehen/Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralurm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden“ (Foucault 1976: 259).

Ausgehend von der Annahme, dass Porträts eine Art „Totenmaske“ seien, wie Jean-Luc Nancy behauptet, da sie eine Identität der dargestellten Person materialisieren, und sich dadurch Kontingenz und Alterität des Selbst aus dem Bild verflüchtigen (vgl. Nancy 2015: 14, 40), sei bei Fotografien nicht nur zu berücksichtigen, dass die fotografierende Person und die damit zusammenhängenden Institutionen, entscheiden, wer wann wie gezeigt wird, sondern dass bereits die Tatsache der fotografischen Abbildung an sich ein Kratzen an einer sich entziehenden Intimität sei, die als Selbst bezeichnet werden könnte. Somit lauere „die äußerste Gewalt der Grausamkeit stets am Rande des Bildes, am Rande jedes Bildes“ (Nancy 2012: 46). Hinzu kommt, dass die visuelle Form der bevormundenen Repräsentation oft außen vor gelassen oder bewusst unsichtbar gemacht werde, so dass Betrachter*innen sich der invasiven fotografischen Tätigkeit nicht bewusst werden müssen (vgl. Minh-ha 1990: 83). Susan Sontag führt die gewaltvolle Aneignung einer anderen Person durch das Fotografieren auf die Tendenz zurück, dass, im Sinne von Guy Debords „Gesellschaft des Spektakels“, der ereignishafte Charakter von Fotografien das sensuelle Erleben von Realität zunehmend vereinnahme (vgl. Sontag 2005: 126f). Das bedeutet, dass Fotos die Ereignisse, von denen sie lediglich ein zeitliches, und räumliches Fragment zeigen, zunehmend ersetzen und zum absoluten Ereignis selbst werden (vgl. Schieder 2015: 42; Foucault, zit. n. Renggli 2014: 50). Auf diese Weise werden die realen Ereignisse und die dargestellten Personen – anders als die nicht-sichtbaren Personen jenseits der Bildränder – materialisiert, objektiviert und damit besitzbar. Fotografien zeigen, so Christopher Pinney, keine Wirklichkeiten, sondern erschaffen diese erst als solche immer wieder neu, indem sie innerhalb eines jeweiligen Dispositivs mit Bedeutung aufgeladen werden (vgl. ebd., zit. n. Rose 2012: 285; Sekula, zit. n. Ruchatz 2012: 22).

Fotos verfügen demnach über eine verzwickte Funktion, die einerseits Unterdrückung dokumentiert und sichtbar macht, dadurch aber auch leicht die Position der Dargestellten auf der Seite der „Opfer“ nachhaltig fixiert. Andererseits stellen Fotos, die fliehende oder geflüchtete Frauen* zeigen, in der derzeitigen Medienlandschaft eher eine Ausnahme dar. Es ließe sich zwar annehmen, dass dies einer Perpetuierung von einseitigen Repräsentationen vorbeuge, allerdings bleiben so auch die spezifischen Bedürfnisse von fliehenden und geflüchteten Frauen* unsichtbar und damit offiziell so gut wie inexistent. Bilder, wie auch Texte, sind Orte, die Machtverhältnisse dokumentieren und gleichzeitig, die Orte der Macht, um die gekämpft wird (vgl. Foucault 2001a: 11). Diese fotografische Gewalt, bedingt durch ihre Medialität und das Versprechen, das der Fotografie seit ihrer techni-

schen Innovation im 19. Jahrhundert immer noch hartnäckig anhaftet, dass sie weitaus zuverlässiger als die Malerei auf objektive Weise „die“ Realität zeige (vgl. Renggli 2014: 50; Sontag 2005: 33), expliziert sich, wenn zusätzlich auf inhaltlicher Ebene ebenfalls Akte der Gewalt direkt oder indirekt dargestellt werden. Mit den Worten von Ernst Jünger stellt Sontag fest, dass die Kamera, die Bilder „schießt“, einer Waffe gleichzusetzen und die Fotografie zu einem festen Bestandteil von Kriegen geworden sei (vgl. Sontag 2005: 79; Bruns 2010: 97). Auch wenn es sich bei den untersuchten Fotografien von flüchtenden und geflüchteten Frauen* größtenteils nicht um Darstellungen direkter Gewalt handelt, so werden doch deren Spuren angedeutet, indem Menschen gezeigt werden, die vor diverse Formen der Gewalt auf der Flucht sind und währenddessen zum Teil mit neuen Formen der Gewalt – hauptsächlich durch die Grenzkontrollen –, konfrontiert werden. Diese sollten nicht bloß den türkischen, griechischen, marokkanischen und spanischen Polizei- und Militäreinheiten zugeschrieben werden, sondern müssen vielmehr als Symptome einer institutionalisierten und in den Fotos nicht sichtbaren Gewalt begriffen werden, die von den Entscheidungsträger*innen der EU als auch deren nördlichen Mitgliedsländern forciert und gefordert werden. Auf den untersuchten Fotos werden deshalb nur einzelne Perspektiven auf diese inner- und außereuropäische Gewalt sichtbar. Und auch wenn manche Ausstellungskurator*innen betonen, dass sie der Welt „die Realität“ zeigen wollen, so stellt Wolfgang Sofsky klar, dass die Fotos, die Gewalt zeigen, weit von der real erfahrenen Gewalt und deren „überwältigende[n] Kraft“ (Sofsky, zit. n. Brink/Wegerer 2012: 6; vgl. auch Sontag, zit. n. Kates 2014: 1:00:30-47) entfernt seien. Ein weiterer zentraler Unterschied liege laut Cornelia Brink und Jonas Wegerer darin, dass die Fotografie die Gegenüberstellung von Täter*in und Opfer um eine dritte Dimension, nämlich die der Zeugenschaft, erweiterte (vgl. Brink/Wegerer 2012: 12). Und genau dies ist der kontroverse Standpunkt vieler Fotograf*innen, welche von Gewalt betroffene und bedrohte Menschen fotografieren: Sie bezeugen nicht nur das Ereignis und bevormunden mit ihren Fotografien mögliche Berichte der Überlebenden, sondern bestätigen die Akte der Gewalt, die so Nancy und Brink quasi danach verlangen, bezeugt zu werden (vgl. Nancy, zit. n. Brink/Wegerer 2012: 7f, 12). Sontag ergänzt am Beispiel von Bildern, auf denen gefolterte Afroamerikaner*innen zu sehen sind: „Und die Schamlosigkeit, mit der sie fotografiert wurden, ist selbst noch Teil dieser Schandtaten. Die Bilder dienen als Souvenirs [...] Die Präsentation dieser Bilder macht auch uns zu Zuschauern.“ (Sontag 2005: 106). Und so werden auch die Betrachter*innen von Fotos, auf denen baufällige Boote mit Menschen zu sehen sind, die zwischen Kentern und den gewaltvollen Anwei-

sungen der Grenzpolizei harren, von deren Boot aus die Fotos überhaupt erst aufgenommen werden konnten, an einem sicheren Ort zu Kompliz*innen dieser Gewalt (vgl. ZRGDVR: 76f, 100f). Der Standpunkt der Kamera und die Brisanz der Aufnahme – mögen die Intentionen der fotografierenden Person noch so edel sein – gilt es im Folgenden äußerst kritisch zu reflektieren (vgl. Brink/Wegerer 2012: 11). In Bezug auf solch kontroverse Entstehungsformen von Fotografien verwendet Brink den Begriff der „Fotografie-wider-Willen“ (Brink 2010: 109). Dieser Begriff lenkt den Fokus auf die asymmetrische Konstellation zwischen Dargestellten und fotografierender Person und fokussiert das Unbehagen, das abhängig von der betrachtenden Person wahrgenommen werden kann. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf dem Unmut der Dargestellten, auf der „Perspektive der Fotografierten, die keine Möglichkeit haben, sich gegen den Akt des Fotografierens zu wehren“ (Brink 2010: 109) und die ihre Ablehnung durch mehr oder weniger explizite Blicke, Gesten und Haltungen andeuten mögen. Diese Mitberücksichtigung des Kamerastandpunkts und der Unsichtbarkeit der fotografierenden Person muss im Kontext einer eurozentrischen Bildtradition betrachtet werden, die laut Sontag darin bestehe, dass die Zurschaustellung und Betrachtung verstümmelter und/oder toter, nicht-europäisch gelesener Menschen auf einer regelrechten Schaulust am Leid Anderer beruhe (vgl. Sontag 2005: 85f), während für Gewaltpfifer der eigenen kulturellen oder nationalen Zugehörigkeit striktere Visualisierungsverbote gelten (vgl. ebd.: 83).

Eine, wenn auch heikle, Möglichkeit des Bruches mit dieser Darstellungstradition liegt im Bereich der Ästhetisierung des Dargestellten: Laut Sontag wirke eine mangelhafte Fotografie bar jeder Ästhetik, die eher auf einen Schnappschusscharakter aufweist, auf viele Betrachter*innen authentischer. Wohingegen sie sich von Fotografien, die Leid mit Ästhetik verbänden, um den Wahrheitsgehalt betrogen fühlten (vgl. Sontag 2005: 34f, 65). So mag ein ästhetischeres Bild aufgrund des vermutlich eher aufwendig inszenierten Charakters eher einen fiktiven und weniger realen Eindruck machen, und bei Betrachter*innen, die eine Wahrheit dokumentiert sehen wollen, Empörung hervorrufen. Nancy und auch Minh-ha sehen jedoch gerade in der künstlerisch-fiktiven Praxis, im Spiel mit der dokumentarischen Erwartungshaltung, die Möglichkeit den Bildinhalt zu verfremden, indem im Bild auf den konstruktivistischen Charakter von Wirklichkeit (vgl. Sarasin, zit. n. Renggli 2014: 51), auf die Abwesenheit von Wahrheit (vgl. Nancy 2012: 28; Minh-ha/Lippit 2001a: 25; Klöpping 2004: 200f) oder auf die Verwobenheit diverser Wahrheiten (vgl. Minh-ha 1990: 76) verwiesen wird. Allerdings handelt es sich bei dieser ästheti-

sierenden Form der Verfremdung um einen Balanceakt. Denn die Fotografien laufen bei einer neuen Kategorisierung als Kunst – indem sie beispielsweise in Galerien oder Museen ausgestellt werden – Gefahr, lediglich in ein neues Regime der diskursiven Verknappung abzuwandern (vgl. Weibel 2004: 142-146). In solchen Fällen können sie leicht als von der Realität losgelöste, unpolitische und unbeschwerde Objekte verhandelt werden (vgl. Sontag 2005: 141; Brink 2010: 107). In dieser Arbeit wird die Platzierung von Dokumentarfotografien im Dispositiv der Kunst vielmehr als eine weitere komplexe Verwendung mit machtproduzierenden Strukturen betrachtet, die es in der mentalen Bildproduktion und -verbreitung zu berücksichtigen gilt. Einen kunstpositivistischen Ansatz, wie ihn Mieke Bal und Miguel Á. Hernández-Navarro vertreten, der Kunst per se als „systemic opposite of the hegemonic use of media“ (Bal/Hernández-Navarro 2011: 11; vgl. auch ebd.: 9) auffasst, und dessen diskursiver Standpunkt ein „Ort der Freiheit“ (Weibel 2004: 145) sei, bezeichnet Peter Weibel stattdessen als „Utopie der Antikunst“ (ebd.: 144). Nichtsdestotrotz betont Demos die Umbrüche, die sich im letzten Jahrzehnt im Feld der dokumentarischen Praxis getan haben, und deren Miteinbeziehung in zeitgenössische Kunstmärkte (wie bspw. in die *Documenta 11*) dazu geführt haben, dass politisch aktive Künstler*innen verstärkt mit dokumentarischen Produktionsweisen experimentieren und deren Bedeutungskonstruktion verfremden (vgl. Demos 2013: XVII). Vielleicht wird das Feld der künstlerischen Praxis gerade aufgrund seines enorm verstörenden Potentials immer wieder neu organisiert und zu bannen versucht (vgl. Minh-ha 2001: 9; Foucault 2001a: 10f). Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit der Fokus auf Dokumentarfotografien im Ausstellungskontext gelegt, um zu untersuchen, inwiefern die Fotos an dieser kategorialen Schnittstelle zwischen Wahrheit und Fiktion, Journalismus und Kunst einen Bruch mit den jeweiligen Verknappungsmechanismen ermöglichen.

1.5. Methodische Annäherung

Um der Frage nach aktuellen Darstellungsformen von imaginierter Eigenen (z.B. deutsch, europäisch, christlich etc.) und imaginierter Fremden (nicht-deutsch, nicht-europäisch, nicht-christlich etc.) (vgl. Castro Varela/Mecheril 2016: 10, 14) in deutschen Diskursen näher zu kommen, wird in dieser Analyse der Fokus auf technisch produzierte Bilder gerichtet, in der Annahme, dass diese zwar in Beziehung mit sprachlichen Diskursen, jedoch anhand eigener Mechanismen mentale Menschenbilder mitgestalten (vgl. Brink 2010: 121). Ausgehend von der Auffassung, dass die Unterscheidung in Eigenes und Fremdes hauptsächlich konstruiert und erlernt sei und dass eine Auseinandersetzung

mit Fremdsein als eine anthropologische Konstante (vgl. Wonisch 2012: 12; Dogramaci 2013: 7ff) wesentlich konstruktiver sei, stellt die visuelle *Diskursanalyse I*, wie Gilian Rose sie definiert (2012: 189-226), ein Instrumentarium bereit, das einen Zugang zu den konstruierten Visualisierungsformen von Differenz verschafft. Auch wenn die methodischen Erfahrungswerte der textbasierten Diskursanalysen, wie sie von Foucault und in Anlehnung an ihn entwickelt worden sind, weitaus umfangreicher und zuverlässiger sind, so lassen sich empirische Mängel in bildbasierten Diskuranalysen nicht primär auf das Material, sondern auf einen Mangel an Erfahrungswerten im wissenschaftlichen Umgang damit zurückführen (vgl. Renggli 2014: 45). Die diskursiven Funktionsweisen von Bildern müssten, so Silke Betscher, zunächst auch weitestgehend isoliert erforscht werden, um so auch ihre Funktion in der Verbindung mit „sprachlichen, performativen und verräumlichten Diskuselementen“ (Betscher 2014: 63) zu verstehen. Darüber hinaus ist eine sogenannte „Explosion von Bildern“ (Hess 2013: 118) innerhalb des Migrationsdiskurses, die Hess im Zuge einer Musealisierung der Migration ausmacht, Anlass genug, das methodische Risiko zu wagen und Bildinhalte innerhalb eines Diskursstrangs sowie deren normativen und wirklichkeitskonstruktiven Charakter, deren Verknappungsmechanismen und vor allem, unsere Wahrnehmungsroutinen zu beobachten und hinterfragen (vgl. Sonntag 2005: 33; Stiegler 2010: 342; Lunenfeld 2010: 348).

Angesichts der noch sehr jungen Methode der Bilddiskursanalysen ist eine interdisziplinäre Verhandlung der Thematik notwendig (vgl. Weibel 2004: 147; Rose 2012: 45), die sich auch auf methodischer Ebene widerspiegelt: So hat nicht nur das von Erwin Panofsky entwickelte ikonografisch-ikonologische Bildanalyseverfahren der Kunstgeschichte aufgrund seiner sehr umfangreichen Herangehensweise an die verschiedenen Entstehungsschichten eines Bildes einen Einfluss auf die Erfassung meines ausgewählten Bildmaterials gehabt (vgl. Panofsky 1996), sondern auch die Erfahrungswerte medienwissenschaftlicher und geschichtswissenschaftlicher Bilddiskursanalysen. Zur Kontextualisierung und Auswertung der Bildgegenstände sind ferner sowohl kulturwissenschaftliche, soziologische, als auch sozialpädagogische Arbeiten zur Hilfe genommen worden. Der zentrale Einfluss postkolonialer und rassismuskritischer Forschung zeichnet sich ohnehin selbst bereits durch einen hohen Grad an Interdisziplinarität aus. Zuletzt soll in dieser Analyse meine ethnografische Beobachtung zweiter Ordnung mitschwingen, von der aus mein eigener Forschungsstandpunkt in die Analyse miteinbezogen wird (vgl. Renggli 2014: 53). Im Falle meiner Diskursanalyse bedeutet dies, nicht nur den Untersu-

chungsgegenstand zu betrachten, sondern ebenso meine eigene soziokulturelle Position ethnologisch zu betrachten, indem ich diese als Konstrukt betrachte und auf ihre Wahrnehmungsmuster hin untersuche (vgl. Foucault, zit. n. Renggli 2014: 52).

1.5.1. Quellenauswahl

Um näher an die Fragestellungen zu Darstellungsformen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* heran zu kommen, entschied ich mich das Augenmerk auf Fotografien zu legen, die sich an der Schnittstelle zwischen Journalismus, Bewusstseinsbildung und Kunst bewegten. Anstatt nach den Fotografien der Massenmedien zu fragen, welche sich abgesehen von einzelnen Ausnahmen, durch ihre enorme Vergänglichkeit hinsichtlich ihrer Platzierung in den Print- und Onlinemedien auszeichnen und dadurch oft eine Vielzahl von diskursiven Beziehungen eingehen (vgl. Zittel 2014: 103), liegt der Fokus dieser Arbeit auf dem Ausstellungscharakter von Fotografien. Anders als explizit künstlerischen Arbeiten wird dokumentarischen Fotografien der Anspruch entgegengebracht, (eine) Realität – wenn auch nur fragmentarisch – zu zeigen (vgl. Rancière 2008: 108). Gleichzeitig sind die in dieser Arbeit untersuchten Dokumente von Realität in Ausstellungen wie Kunstwerke inszeniert und präsentiert worden, sodass die dokumentarischen Fotografien verfremdet und ihnen eine Aura des weniger Vergänglichen verliehen worden ist (vgl. Sontag 2005: 141). Bilder aus Ausstellungen von dokumentarischen Fotografien verbinden gleichzeitig eine längere Lebensdauer mit dem Anspruch, „Wirklichkeiten“ darzustellen. Diese Überschneidung medialer Eigenschaften ist für die Frage nach diskursiven Strängen von Repräsentation und Subversion vielversprechend, da es sich bei der Auswahl zwar um eine geringere Auswahl an Fotos handelt als in einer Printmedienanalyse, ihnen aber als Ausstellungsstücke eine autoritärere Position beigemessen werden kann (vgl. Rose 2012: 245). Die Verwendung des Begriffs der Dokumentarfotografie bedeutet in dieser Arbeit kaum, dass sie tatsächlich visuelle Wahrheiten transportieren, sondern, dass von ihnen vorwiegend erwartet wird, Wahrheiten zu zeigen (vgl. Minh-ha 1990: 78). Angesichts der Tatsache, dass die Ausstellungsfotos, selbst bei Wanderausstellungen, an einen Ort gebunden sind, ist die quantitative Reichweite ausgestellter Fotografien geringer als bei Pressefotos, die an unzähligen Orten Betrachter*innen erreichen. Letztendlich kursieren viele journalistische Fotografien transmedial⁹ und werden sowohl von Bilda-

⁹ Roberto Simanowski beschreibt „mit Transmedialität den Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens.“ (zit. n. Wieczorek 2012: 41).

genturen, Tageszeitungen, Magazinen, Online-Plattformen, sozialen Netzwerken als auch Galerien verwendet und für unterschiedlich große und zugängliche Publika platziert, sodass die Wirkungen und Interpretationen der Fotos je nach Kontext stark variieren. Aufgrund dieser zusätzlichen transmedialen Dimensionen wird der Fokus in dieser Arbeit lediglich auf deren langfristige Fixierung in Form von gedruckten oder digitalen Ausstellungskatalogen gelegt. Für die Analyse wurden insgesamt zwölf Ausstellungen mit ins Cluster aufgenommen, welche im Zeitraum von Januar 2015 bis Dezember 2016 in Deutschland mindestens einmal gezeigt worden sind. Die zeitliche Eingrenzung wird mit den Zahlen der Asylsuchenden in Deutschland begründet, die im gesamten Jahr 2015 mit 1.091.894 neu eingereisten Asylsuchenden (vgl. bpb 2016) einen deutschen Höchststand erreicht haben. Diese Zunahme, die sich neben diversen gewaltvollen Konflikten und globalisierten Ausbeutungsstrukturen auf die andauernden kriegerischen Auseinandersetzungen in und um Syrien zurückführen lässt, hat gravierende Auswirkungen auf die Art und Weise gehabt, wie derzeit in deutschen Medien über Fliehende und Geflüchtete berichtet und gesprochen und wie mit ihnen umgegangen wird. Obwohl die zahlenmäßige Differenz zwischen den 2015 in Deutschland Ankommenden zum bisherigen Rekord von 1992 mit in etwa 800.000 Personen die diskursiv proklamierte Überforderung relativieren könnte, wurde dennoch auf den neuen Höchststand verwiesen, um „Überflutungs- und Überfremdungsnarrative“ (Foroutan 2016: 99) zu rechtfertigen und Begriffe wie „Flüchtlingskrise“, „Flüchtlingswelle“, „Flüchtlingsstrom“ und „Schmerzgrenze“ oder „Belastungsgrenze“ (Link 2006: 54) zu verwenden. Diese Begriffe wurden mit Fotos illustriert, die überfüllte, baufällige Boote im Mittelmeer und große Menschenmengen an Stacheldrahtzaunen zeigten. Die sexualisierten Übergriffe in der Silvesternacht 2015 am Kölner Hauptbahnhof, die in den Medien diskursiv vorschnell und ohne annähernd ausreichende Beweislage eng mit dem Begriff „Flüchtlingskrise“ verwoben worden sind, stellen einen weiteren Scheidepunkt in diskursiven Darstellungen von Flüchtenden und Geflüchteten dar, die nicht unerheblich zu einer Verschärfung rassistischer und sexistischer Diskursformationen, politisch-juristischer Hierarchisierungen¹⁰ und gewalttätigen Übergriffen beigetragen haben (vgl. Kulaçatan 2016: 112; Messerschmidt 2016: 159-171). Die seit 2016 zunehmenden Gewalttaten und Terroranschläge in Deutschland, denen eine islamistische

¹⁰ „Durch Änderungen des Asylrechts 2015 und 2016 in den sogenannten Asylpaketen I und II werden die Möglichkeiten für Geflüchtete und Unterstützer*innen bei gleichzeitigem Abbau von Schutzstrukturen verengt, wie Menschenrechtsorganisationen wie Pro Asyl beklagen.“ (Hoffarth/Graff 2016: 98).

Absicht vorgeworfen wird¹¹, lassen die sich zuspitzende Tendenz dieser Verhältnisse erahnen. Anhand dieser Ereignisse lässt sich erkennen, wie eng die sprachlich-visuelle Darstellung kontrovers diskutierter Themen in den Medien und der gesellschaftliche Umgang mit dem kulturell Unbekanntem miteinander verknüpft sind. Die Entstehung einer Willkommenskultur im Sommer 2015 als auch die Erfolge der AfD bei einigen Landtagswahlen 2016 sind meiner Meinung nach direkte Folgen der medialen Aufarbeitung dieser Geschehnisse.

Der Fokus auf die Frage nach geschlechterspezifischen Darstellungsformen röhrt zunächst von der Tatsache her, dass sich innerhalb der untersuchten 24 Monate die Anteile der in die EU einreisenden Frauen* und Männer* verschoben haben: Während 2015 noch viel mehr Jungen* und Männer* unterwegs nach Nordeuropa waren (vgl. Pro Asyl 2016b: 10¹²), hatten sich zum Jahreswechsel hin die Anteile von Männern* und Frauen* angeglichen, sodass es im Februar 2016 sogar zu einem relativ großen Anteil an einreisenden Frauen* kam (vgl. ebd.), was sich womöglich auf die seit dem 16. März 2016 eingeführte Aussetzung des Rechts auf Familiennachzug für Menschen unter subsidiärem Schutz zurückführen lässt (vgl. Pro Asyl 2016c). So waren im Jahr 2015 ein Viertel der asylantragsstellenden Personen Frauen*¹³, während es 2016 bereits ein Drittel war (vgl. BAMF 2016: 7). Allerdings sind die Zahlen von in Deutschland asylsuchenden und registrierten Geflüchteten aufgrund der anhaltend starken Überbelastung der zuständigen Behörden keineswegs deckungsgleich mit denen, die beabsichtigen, einen Asylantrag zu stellen, sodass diese Interpretation der Statistiken die Proportionen nur andeutet kann. Die Tatsache, dass geflohene Frauen* einerseits eine Minderheit auf den Fluchtrouten und in den Aufnahmeeinrichtungen darstellen und die Tendenz der Betroffenen steigend ist, verdeutlicht die Notwendigkeit, die Formen ihrer Darstellung sowie deren vermutete visuelle Marginalisierung im fotografischen Diskurs um Fliehende und Geflohene kritisch zu untersuchen. Die ausgestellten und untersuchten Fotos hingegen müssen nicht zwingend in dem begrenzten Zeitraum von Januar 2015 bis Dezember 2016 entstanden sein. Genauswenig sind Aufenthaltsort oder nationale, kulturelle oder religiöse Zugehö-

¹¹ Der deutsche Bundeswehr-Oberleutnant Franco A. plante unter einer falschen Identität als syrischer Flüchtling mehrere Anschläge, um einen Nährboden für nationalsozialistische Ideen zu schaffen. Die Aufdeckung seiner konstruierten, syrischen Identität im April und Mai 2017 lässt grundlegende Zweifel an den Nationalzuschreibungen der Täter* der letzten Attentate in Europa aufkommen, bei denen zufälligerweise syrische und tunesische Pässe und Aufenthaltspapiere am Tatort gefunden wurden.

¹² Über 70 % der in Griechenland ankommenden Fliehenden waren im Sommer 2015 männlich.

¹³ Laut der BAMF-Broschüre „Das Bundesamt in Zahlen 2015“ (2016: 22) sei bereits 2015 ein Drittel der Asylantragsstellenden weiblich gewesen. Allerdings lässt sich nicht nachvollziehen, ob in diese Statistik auch Kinder fallen oder nur Volljährige.

rigkeiten notwendige Untersuchungskriterien. Das Auswahlkriterium der Quellen ist die Einbettung in textliche Markierungen der visuell Dargestellten als Frauen* mit Fluchthintergrund. Entscheidend ist, dass sie in dem besagten Zeitraum kursierten und Ausstellungen durch textliche Verweise, sei es durch den Ausstellungstitel, begleitende Fotobeschreibungen oder symbolträchtige Verortungen (wie z.B. „Balkanroute“, „Idomeni“ etc.), mit dem Diskurs von Flucht und „Flüchtlingen“ in Verbindung gesetzt worden sind.

Ein Großteil der untersuchten Ausstellungen (zehn von zwölf) hat sich den Themenkomplex um Flucht, „Flüchtlinge“ und Asyl zum Leitmotiv gemacht. Die anderen beiden Ausstellungskataloge zeigen Werke der Gewinner*innen des *Lumix*- und des *World Press Photo*-Wettbewerbs und spiegeln den medialen Diskurs zur „Flüchtlingskrise“ lediglich als einen Teil internationaler, journalistischer Schwerpunkte in den Jahren 2015 und 2016. Die zwölf ausgewählten Ausstellungen unterscheiden sich sehr stark hinsichtlich ihrer Reichweite: Während vor allem die Ausstellungsformate mit globalem Anspruch, wie das der *World Press Photo Foundation* mit Sitz in den Niederlanden oder das des jährlich in Hannover stattfindenden *Lumix Festival für jungen Fotojournalismus*, aktuelle und thematisch weitgefächerte Arbeiten internationaler Fotograf*innen zeigen und sich (auch) auf Englisch präsentieren, richten sich kleinere Formate vor allem an ein in Deutschland lebendes Publikum und thematisieren Flucht und das Dasein als fliehender bzw. geflohener Mensch im Titel expliziter. Darunter befinden sich viele Einzelausstellungen einzelner, freischaffender Fotograf*innen und Künstler*innen, wie die von Silvia Hauptmann, Felix Volkmar, Florian Schwarz und Patrick Reinig. Aber es befindet sich in der Auswahl auch ein Studierendenprojekte der Universität Bamberg in Kooperation mit Werken des renommierten Fotografen* Ed Kashi und Sammelausstellungen, die vom *Ministerium für Inneres und Kommunales des Landes Nordrhein-Westfalen* (MIK NRW), von der *Zeitenspiegel-Reportageschule Günter Dahl* der *Volkshochschule Reutlingen* (ZRGDVR) in Kooperation mit der *Magnum Photos*-Agentur und von den Vereinen *Help – Hilfe zur Selbsthilfe e.V.*, *Pro Asyl e.V.* und dem *Flüchtlingsrat NRW e.V.* initiiert und koordiniert worden sind.

Die unterschiedlichen Institutionalisierungen der Bilder stellen einerseits eine Bereicherung für die Analyse dar. Andererseits differieren in Hinblick auf Ausstellungsdauer und Budget auch die Dokumentationsformen der Ausstellungen: Vor allem die internationalisierten Ausstellungen bieten einen gebundenen Ausstellungskatalog zum Verkauf an, während die kleineren Formate oft nur, wenn überhaupt, über einen PDF-Katalog verfü-

gen oder die Ausstellungsfotos auf einer Webseite präsentieren. In den meisten Fällen werden die Ausstellungen bereits auf den Webseiten der kuratierenden Einrichtung bzw. der Fotograf*innen mit einer zum Teil reduzierten Bilder-Auswahl illustriert. Jene Ausstellungen, die mir weder einen gedruckten oder virtuellen Katalog bereitstellen konnten und zu denen auch im Internet keinerlei Material vorliegt, konnten deshalb trotz thematischer und zeitlicher Relevanz für meine Fragestellung leider nicht berücksichtigt werden. Dies ist vor allem angesichts des reichhaltigen Ausstellungskatalogs *Auf der Flucht. Frauen und Migration* zum *Martin Lagois Fotowettbewerb 2016* des *Evangelischen Presseverbands für Bayern e.V.* bedauerlich, dessen Druck sich verspätete. Die nachhaltige Archivierung und Zugänglichkeit zum Material, wenn auch zum Teil auf Anfrage bei den Fotograf*innen und Kurator*innen, ist nicht nur grundlegend für die Analyse der Fotografien, sondern trägt auch nach Ausstellungsende zur Verlängerung der Lebenszeit der Fotos bei und erhöht dadurch auch deren Relevanz in diesem Diskursstrang. Aus diesem Grund ist die Materialverfügbarkeit und -zugänglichkeit ebenfalls ein Grundkriterium für den Untersuchungsgegenstand.

1.5.2. Kombination von Inhaltsanalyse und visueller Diskursanalyse

Die aus den Ausstellungskatalogen gewonnene Bilderauswahl wird zunächst im Sinne einer von Rose formulierten visuellen Methode der Inhaltsanalyse (2012: 81ff) auf einen Fragenkatalog hin untersucht, der sich hauptsächlich auf den Bereich des konkreten Bildgegenstands bezieht und deren Kompositionen und die dadurch hervorgerufenen Bildwirkungen in Betracht zieht. Rose unterteilt die Analyse von visuellem Material in die drei Bereiche Bildproduktion, Bildgegenstand und Bildwahrnehmung. Diese Bildbereiche lassen sich dann, so Rose, hinsichtlich dreier Modalitäten, der technologischen, der kompositionellen sowie der sozialen, betrachten (vgl. Rose 2012: 19f). Auch wenn die Inhaltsanalyse dieser Arbeit vor kontextualisierenden Fragen, die eher in den Bereich der Bildproduktion und -wahrnehmung fallen, nicht Halt macht und so intertextuelle Verweise mit einbezieht und Rückschlüsse auf Produktionsumstände thematisiert, liegt der Schwerpunkt dieser Analyse doch auf dem Bildgegenstand und dessen visuellen Inhalten. Von dieser Bildebene aus werden auch die Einflüsse aus der Produktionsebene und Einflüsse auf die Rezeptionswirkungen eruiert. Anstatt zu versuchen mittels Interviews mit Bildbetrachter*innen, Antworten auf die Fragen nach generalisierenden Wahrnehmungs-

tendenzen zu erzeugen, wird in dieser Arbeit ausschließlich untersucht, bis zu welchem Grade die kompositionelle Ebene von Fotos meine eigenen Wahrnehmungsmuster lanciert, wiederholt, umgeht oder subversiert. Diese Analyse geht von der Annahme aus, dass Bilder, trotz ihrer oft sehr mehrdeutigen und dispositivabhängigen Interpretationsmöglichkeiten, immer auch nur ein gewisses Material zur Verfügung stellen, welches eben je nach betrachtender Person auf die eine oder andere Weise gelesen werden kann (vgl. Barthes 2010: 85, 89). Allan Sekula zweifelt die Existenz einer ursprünglichen Bildebene zwar nicht generell an, jedoch widerlegt er, dass Betrachter*innen Zugang zu dieser Ebene hätten (vgl. Sekula 2010: 306). In dieser Arbeit wird weder versucht, eine vermeintliche Ursprünglichkeit der fotografierten Szenerie zu beschreiben und wiederherzustellen, noch nach deren wahren Bedeutungen gesucht (vgl. Foucault 2001a: 34, 36). Stattdessen werden die Regelmäßigkeiten der Konnotationen expliziert und reflektiert, die mein persönlicher Erwartungshorizont angesichts der untersuchten Fotos zulässt und kontrolliert. Letztendlich ist es mein soziokultureller und psychisch-empathischer Standpunkt, der die Grundlage für meine Erwartungshaltung bildet und diesen je nach Bildgegenstand erfüllt, aufbricht oder umgestaltet.

Ein an eine Inhaltsanalyse angelehnter Fragenkatalog, in dem ich meine eigene Wahrnehmung befrage, eruiert zunächst den Anteil der Darstellungen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* und Mädchen* pro Ausstellung in Bezug auf die dort dargestellten Menschen insgesamt. Da visuell eine eindeutige Grenzziehung zwischen eher kindlichen Mädchen* und eher erwachsenen Mädchen*, d.h. Jugendlichen*, unmöglich ist, werde ich Fotos, die Mädchen* zeigen, welche auf mich eher älter als zehn Jahre wirken und damit eher der Kategorie „Jugendliche“ zugeordnet werden können, in das Untersuchungsmaterial aufnehmen, wohingegen ich in dieser Analyse Fotos außen vor lassen werde, auf denen Mädchen* zu sehen sind, die, selbst wenn sie durch die Kleidung, Frisur oder Bildbeschreibung in meinen Augen als weiblich markiert werden, noch in die Kategorie Kind fallen. Diese grobe Altersgrenze zwischen Kindheit und Jugend, die ich in etwa bei zehn Jahren ansiedele, orientiert sich an den dann in etwa vermehrt einsetzenden sozialen Geschlechterzuschreibungen. Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse ermöglichen eine Statistik der Repräsentationsverhältnisse in den ausgewählten Ausstellungen. Ein Großteil des Fragenkatalogs fokussiert ausschließlich jene Fotos, auf denen Frauen* und Mädchen* zu sehen sind. Die Codierungsfragen, welche sich auf Fotografien mit Frauen* und Mädchen* beziehen, gliedern sich in die Bereiche Bildwirkung, Gesamt-

komposition der Personen und ihrer Umgebung, Komposition der Einzelpersonen, Lesarten sowie (sprachlicher) Ausstellungskontext. Insgesamt wird die Anwendung der Inhaltsanalyse jedoch weniger kategorisch und codierend angewandt als Rose in ihrer methodologischen Ausführung zur visuellen Inhaltsanalyse vorschlägt. Dies hängt einerseits mit dem geringeren Umfang zusammen, den ich zu bearbeiten habe (vgl. Rose 2012: 90). Andererseits möchte ich in Anlehnung an das Prinzip der „Serendipität“ (Mangelsdorf/Schreiner 2013: 9f¹⁴) mit offenen Fragestellungen verhindern, dass die Antworten bereits durch die Fragen vorweggenommen werden. Aus diesem Grund entschied ich mich für ein deduktives anstatt eines induktiven Codierungsverfahren (vgl. Rose 2012: 91). Aus den Antworten des Fragenkatalogs wurden diverse Codes erarbeitet, die in Anlehnung an Minh-has, Glissants und Sontags in 1.3. skizzierte theoretische Abhandlungen entwickelt worden sind (vgl. Rose 2012: 91) und mit Hilfe der Inhaltsanalyse auf ihre Regelmäßigkeiten überprüfbar sind und dadurch die Grundlage für die Bilddiskuranalyse stellen. Dafür wird auf das erste der zwei Konzepte der Bilddiskursanalyse zurückgegriffen, die Rose in Anlehnung auf Foucaults Diskursanalyse an visuelles Material angepasst hat: Während die *Diskursanalyse I* versucht, Diskurse und deren Verknappungsmechanismen durch die Untersuchung von Bildmaterial zu rekonstruieren, versucht eine *Diskursanalyse II* mittels einer Analyse institutionalisierter Sichtbarkeitspraktiken Machtreime in der Bildproduktion und -reproduktion zu skizzieren (vgl. Rose 2012: 195). Die Anwendung einer visuellen *Diskursanalyse I* ermöglicht es, die inhaltlichen Regelmäßigkeiten der Ausstellungsfotografien auf ihre Deckungsgleichheit mit aktuellen rassismuskritischen Diskursanalysen in Bezug auf „Flüchtlinge“ und Frauen* zu überprüfen (vgl. Renggli 2014: 51f). Da Betscher in Anlehnung an Foucault Diskurse als die Beziehungen zwischen Aussagen und Aussagegruppen definiert, bedeutet dies im Rahmen einer visuellen Diskursanalyse,

dass die Methode darauf abzielen muss, Bildgruppen, die aus diesem Beziehungsgeflecht entstehen, zu analysieren. Innerhalb des Beziehungsgeflechts kommt es dabei zu einer Vielzahl an interdiskursiven Überschneidungen und Dependenz, die sich sowohl auf das Bild als auch auf das textliche Umfeld beziehen können. Denn Bilder folgen keiner linearen Narration oder Logik, sondern sie werden, auch wenn sie völlig unterschiedlichen Kontexten oder diskursiven Feldern entstammen, assoziativ über formale und stilistische Ähnlichkeiten miteinander in Beziehung gesetzt (vgl. Müller 2003, S. 9). [...] Für eine Diskursanalyse der Bilder heißt dies, dass sie immer auch nach ähnlichen Motiven oder Dar-

¹⁴ „Damit wird die forschende Offenheit und Beeindruckbarkeit betont, denn ‚[d]ie gesamte Idee, Forschungsergebnisse anhand eines festen Sets an Kriterien bewerten zu wollen, ist mit der Natur der sozialen Welt inkompabel.‘ (Hammersley/Martyn 1992: 58) ‚Serendipity heißt, man findet, was man gar nicht gesucht hat.‘ (Bude 2008: 262)“ (zit. n. Mangelsdorf/Schreiner 2013: 9).

stellungsweisen suchen muss. Erst das Geflecht, die vielen unterschiedlichen Motive und Bildgruppen, die Bilder und Gegenbilder, das Visualisierte und das ins Unsichtbare Verschobene, definieren den visuellen Gesamtdiskurs und seine Grenzen, also in Anlehnung an Foucault das Feld des Darstellbaren. Das bedeutet, dass sich die Analyse visueller Diskurse nicht auf das Abgebildete in den materiellen Bildern beschränken darf, sondern auch fragen muss: Was ist abgebildet, was nicht? Was ist durch den Bildrand ins Nicht-Sichtbare verschoben? Wo sind wortwörtlich die blinden Flecken im Diskurs? (Betscher 2014: 66f)

Rose beschreibt eine diskursive Formation als die Weise, in der Bedeutungen hergestellt und verknüpft werden (Rose 2012: 191). Allerdings betont Betscher, dass bei Bildern die Aussagen – stärker noch als in Texten – untrennbar mit ihren Wirkungen verschmelzen, und sich dadurch *die Aussage eines Bildes* kaum identifizieren lasse (vgl. Betscher 2014: 65), sodass die in dieser Analyse untersuchten Aussagen meine eigenen Wahrnehmungsbeschreibungen sind. Aufgrund dieser stark individualisierten Aussagekraft von Bildern und den großen Leerstellen, welche diese Analyse in Bezug auf die Bedeutungen der Bilder entstehen lässt, sei erneut auf Betscher verwiesen, die ermutigt, „sich mit letztlich offen bleibenden Aussagen anzufreunden“ (Betscher 2014: 81). Diese Leerstellen können vielleicht eher als eine offene Struktur verstanden werden, die den feinen aber für die deutsche Ausstellungskatalogkultur in den Jahren 2015 und 2016 aussagekräftigen Diskursstrang skizzieren mag. Den Fragen zu subversiven Darstellungsformen soll mit Hilfe exemplarischer Bezüge auf einzelne signifikante Fotografien in den jeweiligen Unterkapiteln vielmehr Raum und Assoziationsanstöße geschaffen werden, anstatt diese schlichtweg auszuwerten und zu beantworten. Die sich aus der Inhaltsanalyse am stärksten wiederholenden Codierungen bilden die Struktur des Analyseteils in Kapitel 2.

1.5.3. Auto-ethnografische Reflexion

I am not so much concerned here with composition, but as you've noted, I'm sensitive to the borders, edges and margins of an image – not only in terms of its rectangular confines, which today's digital technology easily modifies, but in the wider sense of framing as an intrinsic activity of image-making and of relation-forming.
(Minh-ha/Lippit 2001a: 22)

In Anlehnung an Minh-has Definition von *Kadrage*¹⁵, d.h. die Auswahl des Bildausschnittes, ist auch mein Analysefokus von einer sehr spezifischen Kadrage begrenzt, die aus meinen Fragestellungen, Methoden sowie meinem persönlichen und akademischen Standpunkt besteht. Mein Standpunkt ist der einer Philologie- und Anthropologiestudierenden, die in feministischen und antirassistischen Kontexten an politischen und künstlerischen Aktionen partizipiert. Mein Forschungsblick ist der einer 27-jährigen, christlich

¹⁵ In dem Gespräch von Minh-ha und Lippit wird „framing“ von Aileen Derieg mit dem Wort „Kadrage“ übersetzt (vgl. Minh-ha/Lippit 2001a/2001b: 22, 27).

sozialisierten Frau*. Das wachsende Bewusstsein für die eigene, offizielle Identität als Deutsche* hat bei mir seit meiner Jugend ein großes Unbehagen ausgelöst, das mich zu nachhaltigen, sowohl affektiven als auch theoretischen, Suchbewegungen angeregt hat, die mich zu der Auffassung führten, dass die Unterschiede innerhalb einer Einheit (Subjekt, Kultur, Nation, Klasse etc.) meist weiter auseinanderdriften, als es die Differenzen zwischen einzelnen, benachbarten Elementen verschiedener Einheiten tun¹⁶. In diesem Sinne fühle ich mich von Menschen, deren Identitätskonstruktionen durch Migrationsbewegungen erschüttert werden, stärker angezogen als bspw. von Vertreter*innen, die sich unhinterfragt einer deutschen Identität ergeben – wie auch immer diese definiert wird¹⁷. Ebenso nehme ich innerhalb meines eigenen Selbst‘ eine so große Kluft zwischen Vertrautem und Fremdem wahr, dass dies auch meine Haltung gegenüber anderen Individuen, deren Verhalten ich nicht begreife, besänftigt und es mir unmöglich macht, vor mir selbst eine Verurteilung Anderer zu rechtfertigen. Trotz meiner sehr positivistischen Einstellung zu Differenzen, besteht gerade in der Frage nach den Visualisierungsformen von Differenzen, das Risiko, diese durch meine Wiederholung zu stabilisieren oder sie durch mein Gefühl der Verbundenheit und durch meine Selbstverfremdung weichzuwaschen (vgl. Wonisch 2012: 12; Sontag 2005: 13f). Die Asymmetrie, die auf soziopolitischer Ebene zwischen mir und Flüchtenden besteht, kann ich mit noch so viel Wohlwollen nicht bannen und will dies auch nicht. Ich kann aufgrund meines eigenen Standpunkts in dieser Arbeit auch nicht für Menschen auf der Flucht Partei ergreifen, indem ich *für* sie zu sprechen versuche. Ich kann mich lediglich „mit der epistemischen, symbolischen, politischen und physischen Gewalt auseinander [setzen], die aus der diskursiven Erzeugung ‚der Migranten‘ als Gefahr und Bedrohung resultiert“ (Castro Varela/Mecheril 2016: 18). Denn vielleicht besteht der Kampf für mehr Gleichberechtigung von meiner Position aus gar nicht darin, kulturelle Differenzen zu problematisieren oder zu beschönigen, sondern sie aus der reduktiven Kulturalisierung herauszuholen (vgl. Hess 2013: 115) und deren enge diskursive Verflechtung mit politischen Bedeutungen und hegemonialen Interessen zu thematisieren (vgl. Minh-ha 1990: 89), deren Motor meines Erachtens weder kulturelle, noch ethnische oder religiösen Unterschiede sind, sondern das anthropolo-

¹⁶ Folgendes Zitat von Michel de Montaigne brachte diese Sicht auf Differenzen für mich auf den Punkt: „Il y a autant de différence de nous à nous-même que de nous à autrui.“ (zit. n. Emcke, Carolin 2016: 7).

¹⁷ Eine ähnliche Auffassung von Identitätsdekonstruktion finde ich in Minh-has Beschreibung als „Verlust des eigenen Selbst“, durch den eine/r alles andere gewinnt, so dass es also kein reiner Verlust ist.“ (Minh-ha/Lippit 2001b: 29).

gische Phänomen der Identitäts- und Alteritätskonstruktion zum Zweck einer deutschen Unschuldsobsession (vgl. Messerschmidt 2016: 160¹⁸).

Somit macht sich meine Arbeit zwar im ersten Moment der Perpetuierung von Andersmachung von flüchtenden und geflüchteten Frauen* schuldig, jedoch nehme ich dies in Kauf, um die ohnehin kursierenden Fotografien und die darauf aufgelegten, sich wiederholenden Rahmungen zu verfremden und damit mein eigenes bilderwahrnehmendes und -produzierendes Blickregime zu reflektieren (vgl. Brink 2010: 113, 114; Sontag 2005: 107). Es ist, als untersuche ich in dieser Arbeit vor allem den Rahmen des Fensters, durch das ich auf einen Teil der Welt blicke. Ich studiere das Fensterglas und die Filter, welche Jalousien oder Gardinen erzeugen können, und die sich auf das legen, was sich dahinter abzuspielen scheint. Mal ist die Scheibe von meinem eigenen Atem ganz beschlagen, mal gelingt es mir das Fenster weit zu öffnen und mit den Lebewesen jenseits davon zu kommunizieren, anstatt mich ausschließlich mit den eigenen Spiegelungen im Fensterglas herumzuschlagen. Von diesem Standpunkt aus spreche ich, mal mehr, mal weniger, aus der Nähe Anderer.

An dieser Stelle sei noch darauf verwiesen, dass in dieser Arbeit nur ein Bruchteil der untersuchten Fotos sprachlich visuell reproduziert wird, um dadurch nur jene Fotografien zu wiederholen, bei denen ich, wie ich im Text begründen werde, ein außerordentliches Potential hinsichtlich eines medialen Verfremdungseffektes wahrnehme, um so gleichzeitig meinen Beitrag zur Wiederholung visueller und visualisierter Gewaltakte zu verweigern (vgl. Brink 2010: 110, 122).

¹⁸ Laut Messerschmidt sei die besessene Aufrechterhaltung bzw. Wiedergewinnung einer Unschuld der Bundesrepublik Deutschland „Ausdruck einer postnationalsozialistischen Resonanz. Es verknüpfen sich darin zwei Stränge eines nicht überwundenen Reinheitsideals: zum einen das Ideal einer abstammungsbezogenen Reinheit, die Spuren einer völkischen und rassistischen Gemeinschaftsgrammatik beinhaltet; zum anderen das Ideal moralischer Reinheit, der paradoxe Effekt einer Aufarbeitungsgeschichte, die das Erforschen und Reflektieren der NS-Verbrechen und ihrer Folgen zur Entlastung des Selbstbildes nutzt.“ (2016: 160).

2. Die Darstellung der „Anderen“ im visuellen Ausstellungsdiskurs

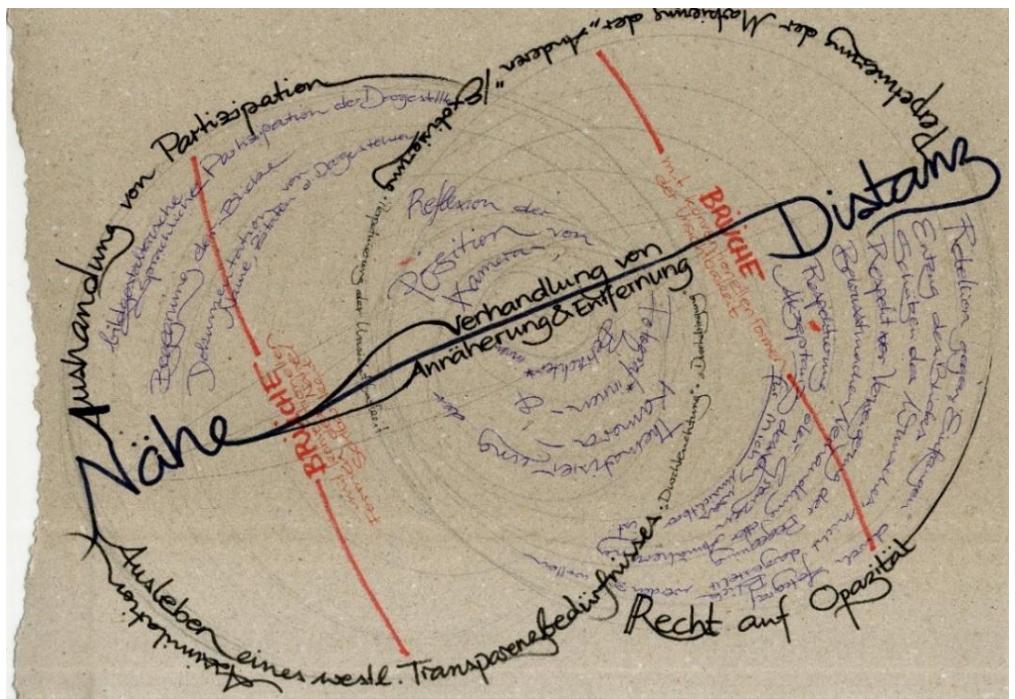
Während durch die mediale Aufbereitung der Silvesternacht 2015/16 eine virulente Zunahme einer diskursiven Kriminalisierung von Männern* stattgefunden hat, welche von Teilen der Bevölkerung als nicht-weiß, nicht-christlich, dunkelhaarig oder dunkelhäutig gelesen werden, lässt sich bei Frauen* mit ähnlichen Zuschreibungen eine Fortsetzung der medialen Unsichtbarmachung erkennen. Die Tendenz zur Unsichtbarmachung wird zum Teil auch in den zwölf untersuchten Ausstellungskatalogen bestätigt, da lediglich auf 29 % der Fotos¹⁹, die flüchtende oder geflüchtete Menschen zeigen, Frauen* abgebildet sind. Und bei gerade einmal 20 % aller 301 Porträts wurde meine Aufmerksamkeit als Betrachterin* zuerst auf Frauen* gerichtet (vgl. Auswertung: Frage 12). Dieses geschlechtlich begründete Ungleichgewicht der visuellen Repräsentation, wird außerdem dadurch verschärft, dass auf einem Viertel der Fotos, die Frauen* zeigen, diese bildkompositorisch mehr oder weniger eng mit Kindern in Verbindung gebracht worden sind (vgl. Auswertung: Frage 27). Dies knüpft einerseits an konventionelle Formen der Viktimisierung an, welche fliehende und geflüchtete Frauen* zusammen mit Kindern als besonders vulnerabel und damit als Empathieträgerinnen* darstellen. Der erhöhte Vulnerabilitätsfaktor in den Bildern wird außerdem durch eine relativ häufige (36 %) Positionierung der dargestellten Frauen* unterhalb der Betrachter*innenhöhe (d.h. die Kamera blickt eher von oben auf sie herab; vgl. Rose 2012: 66) und eine vorwiegende negative Bildwirkung, in denen Stimmungen wie Trauer, Armut, Kälte, Beschwerlichkeit und Enge vorherrschen, evoziert (vgl. Auswertung: Frage 3, 19). Andererseits wird durch die Verbildlichung des potentiellen Opfer- und Objektstatus‘ der fliehenden Frauen* in Kombination mit dem kriminalisierten nicht-westlichen Männer*bild eine generalisierte misogynie Rückschrittlichkeit nicht-weißer, nicht-christlicher Gruppen angeprangert und diese einer idealisierten geschlechtlichen Gleichberechtigung von nicht explizit markierten, weißen und christlichen Bürger*innen in der Bundesrepublik entgegengesetzt (vgl. Castro Varela/Mecheril 2016: 14).

¹⁹ Auf 301 von 878 Fotos der Ausstellungskataloge sind flüchtende und geflüchtete Menschen zu sehen. Von diesen 301 Fotos zeigen 86 Fotos Frauen* und Mädchen*, die in etwa älter als 10 Jahre alt sind. Diese 86 Fotos bilden meinen Untersuchungsgegenstand (n), auf den der Fragenkatalog angewandt wurde (vgl. Auswertung: Fragen 1-2).

Um jedoch mit dieser Arbeit eine Reproduktion der objektivierenden Repräsentationsformen weitestgehend zu vermeiden, wird in 2.1. lediglich grob skizziert, inwiefern sich konventionelle

Visualisierungsmuster auch in diesem Untersuchungsmaterial wiederfinden lassen. Vor diesem Hintergrund werden dann in 2.2. und 2.3. in detaillierterer

Form die Brü-



Figur 2: Verhandlung von Nähe und Distanz.

che und Leerstellen mit diesen Konventionen herausgearbeitet, die bei mir als Betrachterin* eine „Erwartungsverletzung“ (Renggli 2014: 60) provozieren. Sie regen so zu einem Nachdenken über die fotografische Dokumentation von Begegnungen an. Dieser Teil spannt sich zwischen den Polen *Nähe* und *Distanz* auf: Während der erste Teil jene Fotos untersucht, deren Brüche vor allem im Spiel mit dem fixierenden Blick der fotografierenden/betrachtenden Person entstehen, wird im zweiten Teil jenen Darstellungen Raum geschaffen, die versuchen, einen fixierenden Blick seitens der fotografierenden/betrachtenden Person zu vereiteln. Nähe und Distanz stehen sich diametral gegenüber ohne dadurch jedoch zu unvereinbaren Gegensätzen zu werden. Sie bedingen sich gegenseitig und unterminieren jeweils auch ihr Gegenüber (s. Fig. 2). Die für 2.2. und 2.3. ausgewählten Fotos lassen sich nicht in „nahe“ und „distanzierte“ Porträts unterteilen, sondern vielmehr markiert die Gliederung einen Perspektivwechsel: Während in 2.2. Nähe gesucht, gefordert und verhandelt wird und zum Teil mit Distanz beantwortet wird, wird in 2.3. eine zaghaftere Annäherung an die Dargestellten versucht, welche Distanziertheit zum respektvollen Grundbestandteil der Suche nach Nähe macht. Dieses unablässige Oszillieren zwischen Nähe und Distanz zwischen Dargestelltem und betrachtender Person beschreibt Nancy als Charaktereigenschaft von Porträts:

[D]ie Äußerlichkeit einer Zurschaustellung widerstreitet darin der Nähe eines Erfassens des Eigentümlichen. Herausstellen nach außen und ins Innere eindringen sind im Porträt gleichzeitig Gegensätze und komplementär. [...] Im Porträt, in seinem Porträt – seinem ‚eigenen‘ Porträt [...] – entzieht sich der Andere. Er entzieht sich, indem er sich zeigt, er zieht sich zurück in seinem eigenen Erscheinen. Der porträtierte Andere ist auch der entzogene Andere. Und deshalb ist der wiedererkannte Andere – wenn die Ähnlichkeit erkennbar ist – noch unbekannter, als er vor diesem Wiedererkennen war. Er ist noch unbekannter geworden, weil er sich entzogen hat in seine Alterität. Dieser Entzug aber offenbart das Geheimnis dieser Alterität: Er enthüllt es nicht, er offenbart vielmehr, dass es ein Geheimnis ist – ein Geheimnis, das es vielleicht nicht aufzulösen gilt. (Nancy 2015: 12)

Die Fotopräts enthalten demnach nicht das Innere bzw. das Selbst einer Person mittels einer äußeren Form. Sie schaffen Nähe zur äußerlichen Form und verdeutlichen ange- sichts der Unfähigkeit die Kontingenz von Selbst oder Identität zu materialisieren, wie sich inmitten dieser Nähe der unablässige Entzug des Selbst vollzieht (vgl. Nancy 2010: 26). Und dieser unablässige Entzug des Selbst im Bild lässt sich als Alterität begreifen. Die Auffassung von Alterität, mit deren Versuchen der Visualisierung ich mich in dieser Arbeit beschäftige, ist keine, die jenseits meiner körperlichen Grenzen beginnt, sondern eine, die sich genau innerhalb einer Einheit vollzieht, sowohl innerhalb einer Kultur, Na- tion etc., als auch innerhalb von mir selbst – wie auch Minh-ha betont:

[I]f you simply understand it as a division between cultures, between people, between enti- ties, you can't go very far with it. But when that difference between entities is being worked out as a difference also within, things start opening up. Inside and outside are both expand- ed. Within each entity, there is a vast field and within each self is a multiplicity. (Minh- ha/Grižinić 2001: 46)

Die plötzliche, räumliche Nähe zwischen Mehrheitsangehörigen und imaginierten Ande- ren wird durch die fotografische Visualisierung einerseits sichtbar gemacht und anderer- seits medial entrückt und verfremdet (vgl. Zobel 2015: 16f, 22). Genau diese Ambivalenz zwischen näherbringender und distanzierender Kraft der fotografischen Präts schwingt in der folgenden Analyseauswertung mit, indem sie den Fokus auf die bildkompositori- schen Mittel ihrer Produktion, Destruktion und Subversion richtet.

2.1. Konventionelle Muster der Visualisierung von „inappropriate/d other“

Die Auswertung der offenen Fragen an meine eigene Wahrnehmung der untersuchten Fotografien lässt keine eindeutige Unterteilung in konventionelle und subversive Fotogra- fien zu, da die Faktoren, die eine Fotografie in meinen Augen zu einem konventionellen bzw. subversiven machen, durchaus auf einem Foto gemeinsam auftauchen und dadurch ambivalente Bildwirkungen bei mir auslösten. Die Grauzone zwischen beiden Polen ist in diesem Untersuchungsgegenstand ausgeprägt, und es geht mir gerade darum, diese exis-

tieren zu lassen, ohne eine absolut binäre Kategorisierung vorzunehmen. Stattdessen werde ich in diesem Kapitel konventionelle Darstellungsformen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* anhand ausgewählter Fotografien erläutern, bei denen der Grad der Enttäuschung der Wahrnehmungsgewohnheiten relativ gering und eine Fortsetzung kolonialer Repräsentationstraditionen vorherrschend ist. Konventionelle Formen der Darstellung fand ich mehr oder weniger ausgeprägt in allen ausgestellten Fotografien. Jedoch war in den Katalogen des *Lumix Festival für jungen Fotojournalismus*, des *World Press Photo*-Wettbewerbs und des *Magnum Photos*-Katalogs *Odyssee Europa* die sprachliche Einbettung in paternalistische und heroisierende Beschreibungen der Fotograf*innen im Vergleich zu den anderen Ausstellungskatalogen besonders auffällig, wie beispielsweise folgendes Zitat von Andreas Trampe, Fotochef des *stern*, im Vorwort des *Lumix*-Katalogs belegt:

Sie [die jungen Fotograf*innen] wollen die Geschichten erzählen, die sie selbst spannend finden, die sie faszinieren, und sie wollen auch die Geschichten derer erzählen, die das selbst nicht können. Die der Flüchtlinge, der Armen, der Kranken und anderer Menschen, die oft in menschenunwürdigen Situationen auf unserer Erde leben. (Trampe 2016: 6²⁰)

Die hier verherrlichte Leistung der Fotograf*innen wird trotz noch so edler und aufrichtiger Absichten vor dem Hintergrund von Minh-has Ausführungen zu einem faden Abklatsch des üblichen *speaking about* Privilegierter über *inappropriate/d other* und sorgen dadurch für eine Voreingenommenheit meinerseits. Nichtsdestotrotz konnte ich auch in diesen Katalogen vereinzelt innovative Beispiele finden, welche diesen sprachlichen Diskurs und das institutionelle Dispositiv in Frage stellen (vgl. 2.2.3.). Tatsächlich veranschaulicht Trampes Einleitung sehr plakativ, auf welcher Einstellung viele konventionelle Visualisierungen von Flüchtenden und Geflüchteten basieren:

Den Fotografinnen und Fotografen gebührt unser aller Dank. Sie schleppen ihre Ausrüstung kilometerweit über staubige Landstraßen, sie übernachten im Zelt im Flüchtlingslager Idomeni, weil sie sich kein Hotelzimmer leisten können, oder begleiten Flüchtlinge im Schlauchboot auf der gefährlichen Überfahrt von der Türkei nach Griechenland. (Trampe 2016: 6)

Die Fokussierung auf das „Leid“ und die „Entbehrungen“ der freiwilligen Fotograf*innen wirkt zynisch angesichts der existenziellen Bedrohung, welche die Fliehenden zu diesen Handlungen zwingt. Die Bedürfnisse der Dargestellten bleiben außen vor. Sie bilden lediglich den Brennstoff für die Abenteuer und Profilierungen der Fotograf*innen. Die Hervorhebung der Fürsprache und Sichtbarmachung von Missständen durch nicht-betroffene Fotograf*innen dient vor allem der Stabilisierung paternalistischer Hilfsbereit-

²⁰ Vgl. auch das Vorwort des leitenden Direktors der *World Press Photo*-Stiftung Lars Boering (2016): 4.

schaft und der Bevormundung durch westliche Medien (vgl. Almstadt 2017: 190). Diese Haltung verschärft sich in Hinblick auf die heteronormative Darstellung von Geflüchteten: Während für das Flüchtlingskonstrukt durch den vermeintlich geschlechterneutralen Begriff „Flüchtling“ das Männliche normsetzend gewesen ist (vgl. Krause 2017: 81), wurden seit den 1990ern vom UNHCR frauen*spezifische Leitlinien und Strategiepapiere eingeführt, die nicht nur die Notwendigkeit des verstärkten Schutzes von flüchtenden Frauen* betonte, sondern diese auch „vorrangig als hilfsbedürftig darstellt[e]“ (Edward, zit. n. Krause 2017: 82). Dieses Dilemma der Thematisierung von Schutzbedürfnissen spiegelt sich einerseits im medialen Bilddiskurs in einer überdurchschnittlichen Unsichtbarkeit von flüchtenden und geflüchteten Frauen* wieder, was einer Auslöschung ihrer Situationen gleichkommt und die Marginalisierung ihrer individuellen Bedürfnisse fortsetzt. Andererseits besteht aus feministischer und postkolonialer Sicht nach wie vor das Problem, dass Frauen*, meist von männlichen Blickregimen (Mulvey 1994), fotografisch festgehalten werden und ihre Repräsentationen so forciert werden und einen Gewaltakt für die Dargestellten bedeuten können, indem sie in ihrer Position des Opfers/der Traumatisierten fixiert werden, wie Anna Schweda und Sabina Schutter (2016) kritisieren:

Die geflüchtete Frau wird ausschließlich als Opfer beschrieben: Sie kann Opfer von Schleppern, Menschenhändlern und Gefahren auf dem Fluchtweg sein. Diese Fokussierung auf potenzielle sexuelle Gewalt setzt sich bei der Beschreibung des Aufenthalts in Deutschland fort. Die Entscheidung zur Flucht als Überlebensoption gerät in den Hintergrund. (ebd.: 114)

Eine solche „Dramatisierung von Geschlecht“ (Krause, zit. n. Schweda/Schutter 2016: 115) beruht auf Zuschreibungen, welche die Geschlechtlichkeit flüchtender und geflüchteter Frauen* essentialisieren. Passivität, Schutzlosigkeit und Traumatisierung werden auf diese Weise zu biologisierten Eigenschaften des „imaginierter[n] Kollektivsubjekt[s] der geflüchteten Frau“ (Schweda/Schutter 2016: 118). Das Unsichtbarbleiben der perspektivischen Vielfalt fliehender und geflüchteter Frauen* als auch anderer Personen, „die bspw. aufgrund ihrer sexuellen Orientierung und geschlechtlichen Identität flohen“ (Krause 2017: 81), steht damit der Bevormundung durch westliche Fotograf*innen diametral gegenüber. Und auch wenn oftmals Mädchen* und Frauen* von sexualisierter Gewalt betroffen sind, spielt die Ausblendung sexualisierter Gewalt gegenüber Jungen*, Männern* und Trans*-Personen schlichtweg einer Abwertung nicht-weißer und nicht-christlicher Menschen angesichts einer gleichzeitigen Idealisierung christlich-deutscher Geschlechterverhältnisse in die Hände. Im Folgenden werde ich die bildnerischen Mittel vorstellen, die ich in vielen der untersuchten Fotografien ausmachen konnte und die mei-

nes Erachtens jene Bilddiskursstränge reproduzieren, welche eine binäre Gegenüberstellung von „Opferfrauen“ und „Tätermännern“, als auch von Deutschen und Neuankömmlingen verschärfen, anstatt diese zu problematisieren.

Zunächst einmal stellt in Anlehnung an Minh-ha die **Kadrage** eine Möglichkeit dar, die *begrenzte* Abbildung von Dargestellten zu thematisieren. Eine harmonische Kadrage, wie bspw. Fotos, die laufende Menschen in der Halbtotale oder Totale (Lumix 2016: 132, 134, 156) oder ein Boot voller Menschen zeigen, das auf dem Meer treibt (Odyssee: 100), täuschen mir hingegen vor, die Ganzheit von Körpern und ggfs. auch ihre Umgebung einzufangen und meinen Augen vollständig auszuliefern, sodass meine Schaulust befriedigt wird. Denn viele der Dargestellten entziehen sich mir durch keinen der Bildräder. Dies ist bei 34 der 86 Fotos der Fall (vgl. Auswertung: Frage 7²¹). In der Frage 11 wird die Auswahl der Kadrage vertieft und in die drei Kategorien *vollständige Kadrage*, *sanfte Kadrage* (Abschneiden sekundärer Elemente) und *grobe Kadrage* (Abschneiden von wesentlichen Elementen) unterteilt. Insgesamt 26 % der untersuchten Fotos stellen Frauen* vollständig dar. Dabei fällt die einheitliche Kadrage der Fotos von Cornelia Suhan in der Ausstellung *vom menschen zum flüchtling. vom flüchtling zum menschen* auf, die die dargestellten Frauen* jeweils einmal vollständig und einmal in einem Porträt mit sanfter Kadrage abbilden. Eine vollständige Darstellung der Personen oder deren sanfte Kadrage erfüllt meine „Sehnsucht nach eindeutigen Identitäten“ (Messerschmidt 2016: 160) eher, als dass sie den Versuch, Identität mit der Kamera festzuhalten, problematisiert:

Soziale Bedingungen, die Kleinkriminalität und sexualisierte Übergriffe begünstigen, lassen sich analysieren und verändern. Wer dagegen mit Identität argumentiert, hat schon aufgegeben und geht von der Unveränderbarkeit derer aus, die als abweichend markiert werden. (ebd.: 161)

Nichtsdestotrotz reproduziert der Ausstellungskatalog von Suhan nicht schlichtweg konventionelle Formen, sondern ist unter dem Gesichtspunkt der Kontextualisierung innovativ und wird in 2.2.2. näher betrachtet. Das Foto einer afrikanischen Frau* mit nacktem Oberkörper, die der Fotograf* Dominic Nahr zusammen mit ihren Kindern bei der Überquerung eines Flusses ablichtete (Lumix 2016: 134), weckt den Eindruck, hier können Fotograf*in und Betrachter*in einen heimlichen Blick auf das „nackte“ Überleben der Frau* und ihrer Familie werfen. Die ethnografisch-panoptische Disziplinarmacht, welche durch die bildliche Aufnahme und deren Reproduktion ausgeübt wird, erweitert sich aufgrund der Nacktheit der dargestellten Frau* um eine **pornografisch-voyeuristische** Di-

²¹ In manchen Fällen sind auf einem Bild sowohl Menschen vollständig abgebildet und Andere werden vom Bildrand abgeschnitten.

mension (vgl. Klöpping 2004: 118, 148f). Denn auch wenn Klöpping anhand von Minh-has Filmmaterial belegt, dass es durchaus möglich sei, Nicht-Mehrheitsangehörige nackt mit der Kamera aufzunehmen ohne ethnografische oder pornografische Register unhinterfragt fortzusetzen, so muss dazu allerdings die dominante, männlich ausgerichtete Blicktradition, wie Laura Mulvey (1994) sie entwickelt hat, mit Hilfe bildnerischer Mittel thematisiert werden (Klöpping 2004: 155f). Eine grobe, den dargestellten Körper fragmentierende Kadrage bietet dazu durchaus Potential. Jedoch gelingt es Nahrs Foto (das einzige der zwölf Ausstellungskataloge, das weibliche Brüste zeigt) nicht annähernd Minh-has subversives Potential zu entwickeln, da es die Dargestellte* nicht nur in eine harmonische Kadragebettet, die sich mit der milden Farbgebung und ruhigen Stimmung des Bildes deckt, sondern die Frau* auch mit abgewandtem Blick zeigt, so als bemerke sie Kamera und Fotograf* gar nicht. Das Fotos vermittelt eine exotisierende Idealisierung afrikanischer Lebensrealität: Die Schlichtheit ihrer Erscheinung, ihre Nacktheit und deren Gleichsetzung mit der weiten, idyllischen Landschaft, die sich mir als Betrachterin* friedlich im warmen Licht der milden Abenddämmerung darbietet, kann als exemplarisch betrachtet werden für eine positivistische Darstellungsform der „Anderen“ (vgl. Klöpping 2004: 141), ohne dass medial in irgendeiner Weise die Gegenwart westlicher Lebensrealität angedeutet würde. Aufgrund dieser bildnerischen Mittel werde ich als Betrachterin* nicht dazu gedrängt, mich mit der kontroversen Aufnahmesituation zu beschäftigen. Einen ähnlichen Effekt erzeugt die kompositorische Orientierung am **Goldenen Schnitt**, das perfekte Teilungsverhältnis zweier Bildflächen innerhalb eines Bildes. Allerdings verfügte lediglich ein Foto (Odyssee Europa: 49) der insgesamt untersuchten Fotos annähernd über ein solch kompositorisches Verhältnis.

Ein weiteres hilfreiches Bewertungskriterium ist die Analyse der **Schärfenebene** eines Fotos, d.h. der Spannweite des von der Kamera scharfgestellten Bereichs. Die Auswertung des Fragenkatalogs ergab, dass 57 % der Fotos eine hohe Schärfentiefe aufweisen (vgl. Auswertung: Frage 8). Eine scharfe Sicht auf unterschiedlich entfernt von der Kamera liegende Ebenen, z.B. auf alle Menschen, die sich in einer langen Schlange vom Horizont her bis in den Bildvordergrund bewegen (World Press Photo 2016: 94f), verleihen mir das Gefühl der Durchsicht, der Kontrollmöglichkeit durch meinen Blick als Betrachterin* und bestätigen dadurch das westliche Verständnisparadigma (vgl. Zobel 2015: 27). Die laufenden Menschen werden dokumentiert, während die höhengestellte Kamera und die dazu gehörende fotografierende Person für die Betrachter*innen des Fotos un-

sichtbar bleiben (vgl. Renggli 2006: 188). In dieser panoptischen Konstellation wird mein Betrachter*innenblick automatisch zum „Komplizen der Disziplinarmacht“ (Maassen/Mayerhauser/Renggli 2006: 14), dem Material geboten wird, um „neues Wissen über den Menschen‘ zu generieren“ (Foucault, zit. ebd.). Eine solche Arbeit mit der Kamera, welche Menschen ethnografisch-anthropologisch aufzeichnet und sie zu archivieren versucht, kann als Kontrolle jener verstanden werden, die vor den Folgen der fortdauernden Rekolonialisierungen durch die ehemaligen Kolonialmächte geflohen sind (vgl. Castro Varela/Mechril 2016: 11). Des Weiteren wird die hierarchische Asymmetrie zwischen Fotografierenden und Dargestellten bei 36 % der Fotos, der relativen Mehrheit (vgl. Auswertung: Frage 19), durch eine **Höherpositionierung** der Kamera verschärft, was sich in vielen Fällen anhand der Betrachter*innenhöhe erkennen lässt²². Dies ist vor allem bei mehr als der Hälfte der Fotos der *Lumix*-, *Odyssee Europa*- und *World Press Photo*-Kataloge der Fall. Ebenso verstärkt die Abbildung der Dargestellten in **Körperhaltungen**, die auf mich eher als statisch, passiv, vulnerabel oder unterjocht wirken, für mich diesen Eindruck: Sitzende, hockende oder liegende Frauen* lassen sich bei etwa einem Viertel der Fotos ausmachen. 40 % der Bilder zeigen außerdem Frauen* in einer körperlichen Schiekhaltung, die so ein Gewicht auszugleichen scheinen (vgl. Auswertung: Frage 20).

Die womöglich populärste Konvention im deutschen Bilddiskurs um fliehende Menschen greift auf das **Setting** der Grenzüberschreitung zurück: Stacheldrahtzäune, überfüllte Züge, Boote auf dem Meer oder am Strand und Lager kurz vor oder hinter einer Grenze bilden für Hess die ikonografische Grundlage für die metaphorische Abwertung von Migration (vgl. ebd. 2013: 113). Besonders Bilder mit überfüllten Boote visualisieren nicht nur die sprachliche Metapher „das Boot ist voll“ (vgl. Maasen et al. 2006: 20; Link 2006: 58), sondern erzeugen auch den Eindruck einer abgeschlossenen und homogenen, fliehenden Einheit, die vollkommen isoliert und vom europäischen Kontext oder sonstiger Zivilisation losgelöst auf dem Wasser treibe (vgl. Schieder 2015: 44). Vor allem der historische Skandal um „das Floß der Medusa“, u.a. durch Théodore Géricault visualisiert (1819), verfestigte die Symbolik der Barbarisierung der auf dem Wasser Ausgesetzten (vgl. Schieder 2015: 47). Im Untersuchungsgegenstand sind es allem die Kataloge von *Lumix*, *Magnum Photos* und *World Press Photo*, die vermehrt den Moment der Grenzüberquer-

²² Ist ein Horizont im Foto erkennbar, der dadurch die Höhe der Kameraposition wiederspiegelt, kann anhand der Differenz zwischen Horizont und Augenhöhe der Dargestellten der Höhenunterschied zwischen Kameralinse und den Augen der Dargestellten rekonstruiert werden.

rung mit überladenen und baufälligen Booten zeigen (vgl. Auswertung: Frage 13). Jedoch distanzieren sich die analysierten Fotos größtenteils von dieser Konvention und greifen nur vereinzelt darauf zurück. Die Kontextualisierung in Flüchtlingslagern (16 %) ist hingegen am stärksten vertreten und nach dem „Fotostudio“ (17 %) das zweithäufigste Setting (vgl. ebd.). Des Weiteren zeigen die untersuchten Fotos manch **äußere Merkmale**, die aufgrund diskursiver Wiederholungen zu Indikatoren für Ethnizität, Geschlechterrolle oder Religion geworden sind: die Platzierung im häuslichen Raum und die Darstellung während Hausarbeiten oder bei der Aufsicht von Kindern²³. Die größte Symbolkraft lastet auf dem Kopftuch und dem Schleier, der auf 64 % der Fotos von dargestellten Frauen* in unterschiedlichen Formen getragen wird (vgl. Auswertung: Frage 22). Islamische Formen der Kopf- und Gesichtsbedeckung sind in weiten Teilen des deutschen Mediendiskurses im Laufe der letzten Jahre zum Zeichen der Rückständigkeit und Unterdrückung nicht-christlicher Frauen* ausgeschlachtet worden, wie eine Diskursanalyse von *Spiegel*- und *Emma*-Artikeln belegt: „Die Kopfbedeckung fungiert zwar immer noch als wichtiger Bestandteil der Inszenierung, doch wird sie nicht mehr zum sinnlichen Schleier erklärt, sondern das Kopftuch gilt nunmehr als Zeichen der Bäuerlichkeit und unaufgeklärten Gottesfurcht“ (Lünenborg et al. 2011: 36). Zwar herrscht in der Öffentlichkeit die polemische Aufladung des Kopftuchs vor, jedoch wird im Kapitel 2.3.4. herausgearbeitet, wie manche Fotos die Darstellung von Schleiern und Stoffen nutzen, um die europäische Kopftuchdebatte auf ihren Kern, nämlich das westliche Verlangen nach Transparenz, zu bringen.

Ein Foto der Ausstellung *Lost Between Borders* von Volkmar veranschaulicht die von mir erwartete Kette der **Verantwortlichkeiten**: In einer wartenden Menge befindet sich in der Bildmitte eine Frau*, die ein Kleinkind auf dem Arm hält. Sie selbst steht vor einem Mann*, der den Arm um sie gelegt hat und sie von hinten von der Masse abschirmt und schützt. Den Frauen* wird visuell tendenziell die Verantwortlichkeit für Kinder und den Haushalt zugeteilt, während ihren Ehemännern* die Verantwortung für das Gesamtpaket Haushalt-Frauen*-Kinder obliegt (vgl. Auswertung: Frage 26). Dies wird in den Ausstellungen *Fluchtbilder / Refugee Photos* und *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas. Eine Ausstellung zur Situation der Roma in Montenegro* z.B. durch eine Positionierung des Mannes* vorm Haus bzw. in der Tür wiederholt, während sich die Frauen* im Haus selbst befinden (vgl. 2.3.1.).

²³ Etwa ein Viertel der Fotos zeigen Frauen*, die Kinder entweder halten oder tragen. Nur 6 % hingegen zeigen sie beim Kochen, Spülen oder beim Inspizieren von Kleidungsstücken (vgl. Auswertung: Frage 24).

Eine letzte Verknappung der Darstellungsformen, die in dieser Analyse eine Rolle spielen, findet durch die **sprachliche Behaftung** der fotografierten Personen mit ethnischen, religiösen, geografischen oder nationalen Bezeichnungen statt. So benennen 22 % der untersuchten Fotos die Dargestellten in der Bildbeschreibung als Zugehörige einer Nationalität, Ethnie oder Religion (vgl. Auswertung: Frage 34). Zwar ist es nicht unbedingt negativ, dass die jeweilige Zugehörigkeit zu einer Gruppe, welche nicht als „Flüchtlinge“ bezeichnet wird, genannt wird, jedoch verleitet dies auch schnell zu einer Ethnisierung und Islamisierung der Flüchtenden. Wie das Werk *Die Dämonisierung der Anderen* jedoch mehrfach betont, wird die pauschalisierende Gleichsetzung von Migrant*innen und Muslim*innen zu einer plakativen Kontrastfolie reduziert, von der sich die in Deutschland mehrheitsangehörigen Christ*innen leichter abheben (vgl. Amir-Moazami 2016: 22, 30). Darüber hinaus lassen sich unterschiedliche Bewertungen der jeweiligen kulturellen bzw. nationalen Gruppen erkennen: Während die *Bild-Zeitung* Syrer*innen zu einer „Flüchtlings-Elite konstruiert, die zu Deutschland passt“ (Almstadt 2017: 196), werde bei Roma häufig auf eine mangelhafte Bildung und kulturelle Rückständigkeit verwiesen, was eine diskursive Vorarbeit für die Legitimierung der derzeitigen Abschiebepraktiken leistet (vgl. ebd.: 198). Diese Polarisierung lässt sich auch im Untersuchungsgegenstand wiederfinden. So werden vereinzelt diverse Aufnahme-Orte aus dem Nahen Osten und in Afrika genannt (mit Abstand am häufigsten tauchen hier Balkan-Länder und der Irak auf; vgl. Auswertung: Frage 32), jedoch werden in den zwölf Ausstellungskatalogen lediglich drei nationale bzw. ethnisierte Gruppen genannt: Syrer*innen, Jesid*innen und Roma. Während die explizite Bezeichnung der Dargestellten als Syrer*innen in unterschiedlichen Katalogen vorgenommen wird, zeigt ein einziger Katalog, der von *Help* initiierten Ausstellung *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas*, ausschließlich Fotos von Roma im Flüchtlingslager Konik in Montenegro. Vermutlich soll hier auf die aus diversen Formen der Diskriminierung resultierenden Missstände aufmerksam gemacht werden. Ob dies in diesem Ausstellungskatalog gelingt oder vielmehr Vorurteile gegenüber dieser innerhalb des Flüchtlingsdiskurses marginalisierten Menschen bestätigt werden, hängt von dem jeweiligen Interpretationswillen der Betrachter*innen ab. Wieder einmal bestätigt sich anhand einer solchen Hierarchisierung ethnischer, nationaler und religiöser Zugehörigkeiten ein koloniales Denken, das es erlaubt, „in der nachkolonialen Ära einerseits gleiche Rechte für Alle zu propagieren, andererseits aber gute Gründe zu finden, warum einige Menschen doch gleicher sind als andere und Letztere doch nicht die gleichen Rechte bekommen sollten“ (Ziai 2016: 195).

2.2. Formen der visuellen Nähe. Zwischen Repräsentation und Partizipation

Carmen Mörsch (2016) bezeichnet das steigende Interesse „„Migrant_innen ins Museum‘ zu holen“ der größtenteils „weißen, weiblichen, gut mit symbolischem Kapital ausgestatteten kulturellen Bildungsarbeiter_innen“ (ebd.: 173) in Anlehnung an Jean-Paul Sartre als eine Form des „rassistischen Humanismus“ (Sartre, zit. ebd.). Migrant*innen gegenüber aufgeschlossene Bürger*innen, zu denen ich in Anbetracht des Selbstverständnisses mancher Kurator*innen und Fotograf*innen und auch mich selbst zählen würde, charakterisieren sich, so Mörsch, durch eine ambivalente Haltung zwischen Überlegenheitsgefühlen, Scham (aufgrund der eigenen Privilegien), sowie Faszination (aufgrund einer Romantisierung der „Anderen“), die ihre Lust an sozialer Transgression nähre (vgl. ebd.: 177). Doch trotz Mörsch‘ harscher Verurteilung einer solchen Haltung, geht es womöglich nicht darum, das Interesse an gesellschaftlich Ausgeschlossenen im Keim zu ersticken, sondern stattdessen Prozesse der Reflexion anzuregen, welche einen subtil paternalistischen und kolonialistischen Habitus konstant problematisieren²⁴ (vgl. Mangelsdorf/Schreiner 2013: 14). Nicht das Interesse an anderen Menschen und die Bewegung auf sie zu ist kolonialistisch, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der dabei zu oft persönliche, psychische und physische Grenzen überschritten werden. Eben mit Hilfe einer solchen Selbstverständlichkeit, mit der Betrachter*innen Fotografien konsumieren, die ein Produkt einer gewaltvollen Grenzüberschreitung durch Fotograf*innen sind (vgl. Nancy 2012: 46), entfaltet der Diskurs seine größte Wirkungsmacht, indem er diese als „wirklich“ und „normal“ deklariert (vgl. Foucault 2010: 242; Renggli 2014: 51, 54). Der Widerstand gegen die Reproduktion hierarchischer, kolonialistischer und sexistischer Machtverhältnisse besteht damit in einer Verfremdung der Selbstverständlichungs-Prozesse der fotografischen Wirklichkeitsproduktion (vgl. Almstadt 2017: 199; Klöpping 2004: 198). Parallel zu einer solchen Problematisierung unseres Umgangs mit fotografischem Material ist eine Revidierung der Auffassung von Identität und Alterität notwendig. Identität und Alterität nähern sich in der zwischenmenschlichen Begegnung nicht automatisch an, sondern ich kann durch sie die untrennbare Verwobenheit beider imagi-

²⁴ Vgl. auch das Zitat des Fotografen* Michael Christopher Brown im Katalog Odyssee Europa: „Er reise nicht in Krisengebiete, um etwas zu verändern, sagt Michael Brown. Das zu behaupten, wäre anmaßend. Er gehe dorthin, weil ihn der Ort interessiere und die Erfahrung reize, die er dort machen kann. ‚Veränderung muss aus dem Kongo selbst kommen, sonst wird sie nicht nachhaltig sein‘, sagt er.“ (116). Das Eingeständnis seiner eigenen Bereicherung und gleichzeitigen Hilflosigkeit angesichts der politischen Konflikte kritisiert die hegemoniale Stellung westlicher Fotograf*innen in Krisengebieten und bezeugt eine bescheidenere Form des Selbstverständnisses als Fotograf*.

nierter Einheiten erleben, wenn ich bereit bin, die Homogenität meiner Identität aufzugeben, wie Tobias Hornstein, Doha Salah, Simon Schwab und Nadia Wernli im Rahmen des interkulturellen Film-Projekts *Inbetween* beschreiben: „To endure the influx of the Other to the limits of identity, to lose only oneself, can be the way to find oneself.“ (zit. n. Mangelsdorf/Schreiner 2013: 36). Nicht nur das Dargestellte wird aufgesplittet und verfremdet, auch mein subjektiver Betrachter*innenblick sollte sich wie bei Minh-has Filmen einer Fragmentierung unterziehen (Klöpping 2004: 124).

In den folgenden Unterkapiteln werden bildnerische Mittel auf ihr Potential hin untersucht, die diskursiven Mechanismen, welche die Vielfalt der Dargestellten erheblich verknappen, zu problematisieren. Dabei werden sie von dem Oberbegriff der visuellen Nähe zusammengehalten, der jedoch nicht von der Nähe der Kamera zu den Dargestellten herührt, sondern von der Visualisierung der Verhandlung von Nähe zwischen fotografierender Person und den dargestellten Personen. Oft ist auf diesen „nahen“ Fotos das Gesicht von mindestens einer Person gut sichtbar, und ihr misstrauischer, skeptischer Gesichtsausdruck löst in mir die Frage aus, ob sie womöglich nicht fotografiert werden wollte, oder wie es der fotografierenden Person gelang, in diese intime Szene einzudringen (vgl. Auswertung: Frage 14, 18, 28). Widersprüchliche Konnotationen meinerseits bei der Beobachtung eines Fotos dienten außerdem als Indiz eines Bruchs mit einer reibungslosen Dokumentation menschlicher Körper (vgl. Klöpping 2004: 121; Auswertung: Frage 31).

2.2.1. Die Begegnung der Blicke

„I am looking through a circle in a circle of looks“
(Minh-ha 1983: Min.: 00:36:47-50)

Minh-ha relativiert in ihren Filmen *Reassemblage* und *Living is Round* den Absolutheitsanspruch des runden Lochs, durch das Licht und – in Anlehnung an Platons Höhlenleichnis – Erkenntnis eindringt (Klöpping 2004: 162). Anstatt den Fluss der Erkenntnis durch die Öffnung des Kameraobjektivs ungehindert zu ermöglichen, relativiert Minh-ha den Absolutheitsanspruch der Aufnahmen, indem das aufgenommene Gegenüber den Blick der Filmenden durch die Kamera erwidert, „eine Aktivität, mit der es als Subjekt des Blicks die gleiche Position einnimmt wie der beobachtende Wissenschaftler oder die BetrachterInnen der Bildfolgen“ (Klöpping 2004: 179, 193). Eine solche gegenseitige Beobachtung lässt sich bei 46 % der untersuchten Fotografien ausmachen (vgl. Auswer-

tung: Frage 17) und bei 36 % davon zieht die scheinbar mich²⁵ anblickende Person gerade dadurch meine Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Auswertung: Frage 12). Besonders häufig fand ich das subversive Mittel der gegenseitigen Betrachtung in den Katalogen der Ausstellungen *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteupolas* (sechs Fotos), *vom menschen zum flüchtlings* (sieben Fotos) und *Flucht.Punkt.Mensch. Begegnungen mit Menschen, die zu uns geflohen sind* (sechs Fotos), die einzige Ausstellung bei der alle sechs dargestellte Frauen* ausnahmslos in die Kamera blicken (vgl. Auswertung: Frage 16, 17). Während die beiden letzteren Ausstellungen zum Teil in Deutschland, einem Fotostudio bzw. vor einem Fotokarton arrangiert worden sind, scheinen die Fotografien von Judith Büthe, Pavle Ćalasan und Tim Freccia aus dem Flüchtlingslager Konik I und II in Montenegro in *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteupolas* spontaner aufgenommen worden zu sein. Nichtsdestotrotz wird auch hier der Fokus auf die Gesichter und vor allem auf die Augen zu einem Leitmotiv, das durch einen großen Anteil an Blickwiderungen seitens der dargestellten Frauen*, Männer* und Kinder die voyeuristische ebenso wie die panoptische Blickstruktur stören (vgl. Klöpping 2004: 150). Durch diese simulierte Nähe der Betrachtung von Angesicht zu Kamera/Angesicht, die entweder aus einer Offenheit und Vertrautheit und/oder aus einer eher konfliktbeladenen Konfrontation heraus entsteht, verstärken diese Fotos ihren affektiven Einfluss auf mich. In den Katalogen *vom menschen zum flüchtlings* mit Fotos von Cornelia Suhan und *Flucht.Punkt.Mensch* von Reinig lächelt ein Großteil der porträtierten Frauen* freundlich in die Kamera oder macht einen stolzen, selbstbewussten oder ernsten Eindruck. Lediglich eine porträtierte Frau* präsentiert sich in *Flucht.Punkt.Mensch* mit skeptischem Blick (vgl. ebd. 2016: 25). Das spontaner wirkende Fotomaterial in *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteupolas* zeigt zwar auch viele lächelnde und stolze Gesichter, jedoch nehme ich hier eine stärkere Ambivalenz angesichts der Botschaft mancher Blicke wahr. So verliere ich mich beispielsweise im Blick einer jungen Frau* mit einem Baby auf dem Arm (s. Fig. 3). Ihre Augen treten aufgrund der geringen Schärfentiefe im Bild sowie der Abwesenheit anderer Elemente im Hintergrund prägnant hervor und erhalten – abgesehen von dem Baby – meine volle Aufmerksamkeit. Meine Position als verdeckte Beobachterin* und damit ein distanzierter, ungefährlicher Überblick werden dadurch vereitelt (vgl. Klöpping 2004: 154).

²⁵ Indem ich durch die vermittelte Betrachtung einer Szene automatisch die Position der fotografierenden Person einnehme, scheinen meine Augenposition mit der der fotografierenden Person zu verschmelzen. Diese analoge Ausgangsposition kann jedoch, so Brink, im Zuge der Betrachtung aufgebrochen werden und zu einer Dissonanz führen, die durch die Abwehr der betrachtenden Person zum Gesehnen entsteht (vgl. Brink 2010: 117).

Stattdessen wird hier die vermittelnde Position des Kamera-Fotograf*innen-Komplexes zum zentralen Bildthema. Als Beobachterin* kann ich mich angesichts der simulierten Begegnung unserer Blicke und der visuellen Kommunikation, die dadurch in Gang tritt, nicht entziehen. Ich bin dazu gezwungen,



Figur 3: Foto vermutl. von Tim Freccia in Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas, S. 20.

mich mit dem vorwurfsvollen, skeptischen, durchdringenden aber auch subtil unsicheren Blick der Frau* auseinanderzusetzen, von dem ich nicht weiß, was er (mir/dem Fotografen*) sagen wollte oder sollte. Eine gewisse Unterlegenheit nehme ich anhand ihrer leicht nach oben gerichteten Augen wahr. Vermutlich befindet sich ihr Kopf unterhalb der Kameras Höhe. Auch ihre leicht schräge Körperhaltung, die das Gewicht des Babys zu kompensieren scheint, wirken zögerlich und eher unsicher. Diese Konnotationen vermischen sich wiederum mit der Dringlichkeit und Schärfe ihres Blicks, sodass ich die ambivalente Stimmung des Fotos nicht auflösen kann und es in mir eine Unruhe hinterlässt, die mich nicht loslässt. Es ist möglich, dass es sich hierbei um eine *Fotografie-wider-Willen* handelt (vgl. Brink 2010: 109). Indem der Blick und Gesichtsausdruck der Frau* Misstrauen, Vorwurf und Unsicherheit vereint, kommt mir die Idee, dass der Fotograf* mit seinem Blick und dessen technischer Dokumentation womöglich die persönliche Grenze der Frau* überschritten habe. Jedoch ist es ebenso möglich, dass nicht die Nähe zwischen ihr und dem Fotografen* der Auslöser für ihr Unbehagen ist, das sich meines Erachtens in ihrem Blick niederschlägt, sondern, im Zusammenhang mit den anderen Fotos der Ausstellung und den Begleittexten des Kataloges, vielmehr die psychosozialen Grenzüberschreitungen, die sie als Roma im montenegrinischen Flüchtlingslager in Anbetracht von Diskriminierung und einem Leben am Existenzminimum permanent erlebt. Beides ist möglich und noch andere Interpretationen, die ich selbst nicht erkenne. Nichtsdestotrotz finde ich dieses Foto gerade aufgrund der für mich unerklärbaren Spannung vielversprechend, da es in mir die Fragen nach einer asymmetrischen Bildproduktion mit denen nach politischen und sozialen Ausschlussmechanismen verbindet und mich nicht entspannt zum nächsten Foto weiterziehen lässt – nicht ohne ihren Blick weiterhin auf mir zu spüren. Vielleicht röhrt meine Unruhe angesichts eines solchen Fotos daher, dass ich, wie

Emmanuel Levinas behauptet, „von dem Moment an, in dem der Andere mich anblickt, ich für ihn verantwortlich bin“ (zit. n. Zimmermann 2012: 32). Mein Bezug zu anderen Personen und ihre Bezogenheit auf mich sind von solcher Relevanz, da meine Identitätsbildung in kontinuierlichen Abhängigkeitsverhältnissen von ihnen geschieht und damit meine „Verantwortung uns und Anderen gegenüber direkt miteinander verknüpft“ (Zimmermann 2012: 32). Der Verein *Help* scheint die drei Fotograf*innen mit der Produktion von visuellem Material beauftragt zu haben, das sich für die Öffentlichkeitsarbeit des Vereins eignet. Die Ausstellung wurde zwar u.a. aus EU-Mitteln finanziert, jedoch stellt die Kuration im Ausstellungskatalog klar, dass für den Inhalt ausschließlich *Help* verantwortlich sei (ebd.: 1, 2). Die Kontroverse der institutionalisierten Kritik an sich selbst sei damit nur angedeutet. Und auch wenn sich Dispositiv und Bilddiskurse nicht sauber trennen lassen, wird im Rahmen dieser Arbeit vorrangig die Subversion der Verknappungsmechanismen der bildnerischen Mittel in den Blick genommen und nicht die der Institutionalisierung (vgl. Rose 2012: 227).

Dieses Beispiel (s. Fig. 3) zeigt, dass Fotografien, welche eine Subjekt-Objekt-Dichotomie aufbrechen sollen, nicht unbedingt mit Hilfe einer äquivalenten Betrachter*innenhöhe und einer gegenseitigen Betrachtung eine Gleichstellung simulieren müssen. Viel unbehaglicher und damit aufwühlender kann es sein, wenn nicht nur die Gemütlichkeit und Harmonie der Dargestellten, sondern auch die der Betrachter*innen unmöglich gemacht werden, indem die Erwiderung des (Kamera-)Blickes den Betrachter*innenstandpunkt im geschützten *Panopticon* und die damit zusammenhängenden Verantwortlichkeiten und Schuldfragen für die Betrachter*innen selbst sichtbar machen. Die vielschichtigen Formen der Skepsis im erwiderten Blick stellen im Vergleich zum sympathisch-freundlich erwiderten Blick eine viel bedrohlichere Unkontrollierbarkeit dar (vgl. Klöpping 2004: 181).

2.2.2. Posieren vor der Kamera und Inszenierung der Bildsituation

Bei 23 Fotos von 86 kamen während meiner Betrachtung Fragen nach der Mitgestaltung der Szenerien durch die Dargestellten selbst auf, wie bspw. einer Selbstinszenierung durch ein bewusstes Posieren vor der Kamera (vgl. Auswertung: Frage 28). Besonders der Katalog der Ausstellung *vom menschen zum flüchtling* ist in dieser Hinsicht auffällig, da er ganz gezielt mit der Inszenierung der Kontexte, in die die Porträtierten sich begeben

haben, zu arbeiten scheint: Ein kleineres quadratisches Schwarz-Weiß-Porträt auf der linken Seite, sprachlich eingerahmt von Namen, Herkunftsland und deutschem Wohnort sowie einem Zitat der dargestellten Person, steht neben einem größeren hochformatigen Farbfoto auf der rechten Seite. Während die Person links jeweils direkt in die Kamera blickt, fixiert der Blick im Foto auf der rechten Seite stets einen Punkt jenseits des Bildausschnitts. Durch die sprachliche Kontextualisierung auf der Doppelseite selbst und ein zusätzlicher autobiografischer Kurztext am Ende des Katalogs zu jeder Person erzeugt bei mir den Eindruck, dass es sich bei den Szenerien auf der rechten Seite um einen möglichen Traum, ein Wunschszenario der Dargestellten zu handeln scheint (vgl. Suhan, in: MIK NRW: 4). So steht im Text von Fatima Ismail²⁶ (s. Fig. 4) am Ende des kleinen Katalogs:

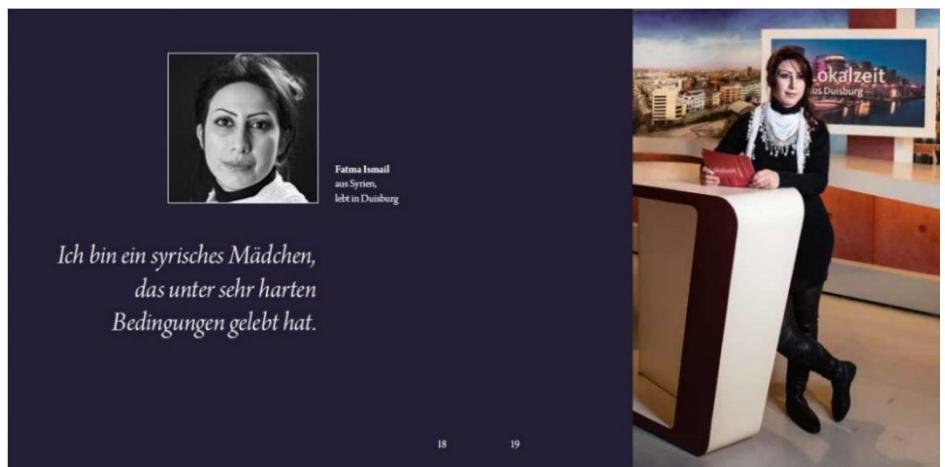
Aber ich bin optimistisch, dass eines Tages dieses kleine Haus ein Schloss sein wird und ich dieser einfache Mensch bin, der eine große Journalistin sein wird. Und das, weil ich nicht aufgebe, Optimismus für die große Überschrift in meinem Leben zu halten, der mir meinen Traum und die Hoffnung erhält. (ebd.: 39)

Auch wenn ich im Anschluss an die Betrachtung dieses Fotos erst langsam begreife, dass es keine Aufnahme aus ihrem Alltag sondern bisher nur eine Hoffnung ist, wirkt die Inszenierung der selbstbewussten Frau* im Nachrichten-Studio der WDR-Lokalzeit aus Duisburg auf mich beeindruckend und öffnet neue visuelle Assoziationsräume für den „Flüchtlings“-

Diskurs, der im Ausstellungstitel expliziert wird.
Die Lokalzeit des WDR ist nicht irgendein TV-Magazin, sondern laut einer Studie von Hafez und

Richter (2007) gerade das For-

mat, das im öffentlich-rechtlichen Fernsehen Menschen mit Migrationshintergrund in den meisten Beiträgen als „Durchschnittsbürger“ (Lünenborg et al. 2011: 24) zeigt, anstatt sie



²⁶ Im Katalog wird die Person an einer Stelle Fatma Ismail und an anderer Stelle Fatima Ismail genannt, sodass ich nicht rekonstruieren kann, welcher Name korrekt ist.

zu problematisieren und kriminalisieren. Die Tatsache, dass von Fatima Ismail gerade die Partizipation im Journalismus visualisiert wird, bricht „das Macht-/Ohnmachtsverhältnis in der Blickstruktur der technischen Sehgeräte“ (Klöpping 2004: 156) und der Dokumentation von Realitäten auf: Noch sind Fatima Ismail und die anderen Dargestellten begehrtes „Thema“ der Presse und „lediglich 200 Personen mit Migrationshintergrund arbeiten hauptberuflich in den Redaktionen deutscher Tageszeitungen“ (Lünenborg et al. 2011: 27). Doch der Wille und die Notwendigkeit einer wechselseitigen Arbeit der Berichterstattung wird mit diesem Foto thematisiert – auch wenn dessen Ausstellungskuration noch, wie es tendenziell üblich ist, in den Händen einer deutschen Fotografin* und dem *Ministerium für Inneres und Kommunales des Landes Nordrhein-Westfalen* liegt (vgl. Mörsch 2016: 173). Zunächst kritisiere ich an dieser Ausstellungskonzeption jedoch, dass sie einerseits aufgrund ihrer Institutionalisierung recht normativ visualisiert, wie gelungene Integration aussehen soll: So werden Personen in soliden Handwerksberufen, deutschen öffentlichen Räumen und edlen Einkaufseinrichtungen als Verantwortungsträger*innen gezeigt. Außerdem trägt keine der dargestellten Personen nicht-westliche Kleidung, geschweige denn eine kulturell oder religiös begründete Kopfbedeckung. Es könnte sein, dass schlichtweg meine Erwartung, die „orientalisierte Andere“ (Messerschmidt 2016: 163) sehen zu wollen, enttäuscht wird. An dieser Voreingenommenheit meinerseits kann ich arbeiten. Jedoch befürchte ich, dass es sich hier nicht um eine Verweigerung polemischer Kleidungs- und Kontextsymbole handelt, sondern um eine bewusste Auswahl von westlich orientierten Frauen*, die dadurch als Vorzeige-Gegenbeispiele für Vertreterinnen* eines vermeintlich homogenen, rückschrittlichen und eher integrationsunwilligen Islams herhalten sollen (vgl. Messerschmidt 2016: 163). Im Katalog wird auf sehr subtile Weise, die in der Unsichtbarmachung bzw. Vermeidung nicht-europäischer Elemente besteht, eine christliche Konvention, die in Deutschland trotz einer säkularen Staatsform vorherrscht (vgl. Amir-Moazami 2016: 37), zur Norm erklärt, an der sich Integration und Fortschrittlichkeit der Dargestellten ablesen lassen sollen:

Es verwundert daher nicht, dass vor allem jene Muslime als besonders kompatibel gelten, die wortstark ‚europäische Normen und Werte‘ preisen und die den Islam in ein überkommenes teleologisches Projekt der Moderne einzuschmelzen oder gar zum Verschwinden zu bringen versuchen – die Necla Keleks, Bassam Tibis oder Fadela Amaras Europas. Paradoxerweise bleiben aber auch sie außergewöhnliche Bürger, weil auch sie als muslimische Andere zum Sprechen gebracht werden und als solche antworten. Auch hier scheint ein tief sitzender Mechanismus am Werk zu sein, den [Zygmunt] Bauman als Bestandteil moderner Nationalstaaten kennzeichnet: ‚Members of the categories declared as substandard were now measured and evaluated by the extent for their conformity with the values of the dom-

inant national elite. They were ‚progressive‘ if they strove to imitate the dominant patterns and to erase all traces of the original ones.“ (Bauman, zit. n. Amir-Moazami 2016: 26)

Als einzige Indizien für die hybriden Identitäten der dargestellten Individuen bleiben die Anzeichen ihrer dunkleren Phänotypen, die größtenteils nicht-europäischen Namen sowie die Nennung der Herkunftsländer im Nahen Osten und in Afrika. Es handelt sich demnach in dieser Ausstellung nicht um eine biologisierte, sondern um eine kulturalisierte und religionsabhängige Form der Diskriminierung. Ein weiterer Aspekt, den ich an dieser Ausstellung kritisiere, ist, dass die Auswahl der Nationalitäten und Herkunftsländer einerseits die Präsenz vieler flüchtender Menschen aus den Balkan-Ländern außen vor lässt und auch jenen Menschen, die über keine von Deutschland anerkannte nationale Herkunftsbezeichnung verfügen, wie bspw. Kurd*innen, Roma* und Palästinenser*innen, in diesem Diskurs das Sichtbarwerden und die Artikulation und Visualisierung ihrer Wünsche und Träume verweigert. Die sprachliche Markierung einer syrischen Herkunft findet bei sechs von 15 Personen statt, zwei Andere kommen aus dem Iran. Alle Anderen sind jeweils die einzigen „Repräsentant*innen“ eines Landes aus Nahost und Afrika. Die Konstruktion einer Flüchtlings-Elite, wie Almstadt (2017: 196) sie nennt²⁷, wird damit leider bestätigt.

Der Katalog zu *Flucht.Punkt.Mensch*, der aufgrund der Kombination mit autobiografischen Texten der Dargestellten und eines sehr einheitlichen Porträtils Parallelen zu *vom menschen zum flüchtlings* aufweist, zeigt sowohl Frauen* mit als auch ohne Kopftuch und verweigert sich dadurch einer Idealisierung, wie Ankommen und erfolgreiche Integration in Deutschland auszusehen habe. Und obwohl der Katalog auch zumeist Syrer*innen porträtiert, so erkenne ich dennoch eine größere Ausdifferenziertheit hinsichtlich der Herkunftsbezeichnungen, die dadurch auch als Fluchtgrund erkennbar wird (vgl. Reinig/Rüth 2016: 6, 25). Jedoch ist in diesem Katalog der Grad der Inszenierung geringer oder zumindest neutraler als noch in *vom menschen zum flüchtlings*, weshalb ich nicht hier, sondern in 2.3.2. näher auf diese Ausstellung eingehen werde. Trotz alledem stellt die Idee der visualisierten Inszenierung von Wunschkontexten und Traumberufen, wie Cornelia Suhan sie umgesetzt hat, ein geschicktes Mittel dar, um zu zeigen, wie in Deutschland ankommende Frauen* neue Räume – reale und fiktive – einnehmen, mitgestalten und dadurch berufliche Perspektiven konkretisieren und so gleichzeitig den konventionellen Diskurs um neue Assoziationen erweitern. „A documentary aware of its own

²⁷ „In der Berichterstattung der BILD zeichnet sich im Spätsommer und Herbst 2015 eine Idealisierung syrischer Flüchtlinge ab. Sie werden zu einer Flüchtlings-Elite konstruiert, die zu Deutschland passt.“ (ebd.: 196).

artifice is one that remains sensitive to the flow between fact and fiction“ (Minh-ha 1990: 89), konstatiert Minh-ha und deutet an, wie eng inszenierte Dokumentationen von Realitäten und die Wirklichwerdung von Fiktionen beieinander liegen. Wie ich anhand von *vom menschen zum flüchtlings* ausgeführt habe, beinhaltet die Inszenierung eines Porträts das Risiko der Verzerrung oder gar Manipulation. Jedoch mag der Mehrwert dieser Ausstellung darin liegen, dass sie mit der Selbstverständlichkeit spielt, mit der ich vorschnell Bildsituationen mit fiktiven Anteilen als „Alltag“ und „Realität“ einstufe.

Eine ähnliche, aber doch auch andere Möglichkeit der Partizipation der Dargestellten durch bewusstes Posieren vor der Kamera lässt sich in den Fotos von Hauptmann in der Ausstellung *Grenzüberschreitungen* wiederfinden, was ich anhand von *Figur 5* beispielhaft belegen möchte. Fünf Jugendliche blicken in die Kamera. Coolness, Übermut, Optimismus, Überlegenheit, Zurückhaltung, freundliches Lächeln und selbstbewusste Gesichtsausdrücke, *Hidschab* und Kapuzenpullis, Fahrrad und Röhrenjeans passen alle auf dieses Bild. Ich kann Elemente des Eigenen, eher Christlich-Deutsches, und des Anderen, Muslimisch-Arabisches, wiederfinden, ohne dass ich das Foto einem der beiden Polen eindeutig zuordnen kann. Der hochgehaltene Daumen des Jugendlichen* links und die auf dem Vorderrad sitzende Jugendliche* ganz rechts, mit dem Kapuzenpulli lässig über die Schultern gelegt, posieren vor der Kamera. Aber anders als in *vom menschen zum flüchtlings* befinden sie sich wahrscheinlich nicht in einem komplett inszenierten Ambiente, das sich mit meiner Vorstellung von beruflichem und sozialem Prestige deckt, sondern gestalten mit zum Teil künstlichen, zum Teil spontanen Haltungen eine alltägliche Realität, auch wenn das Sport-



Figur 5: Foto 12/21 von Silvia Hauptmann in Grenzüberschreitungen: „Jugendliche Flüchtlinge aus Syrien: Esau (18), Ali (16), Bushra (19), Sana (17) und Yela (19) am Sportforum Leipzig – August 2015.“

forum im Hintergrund und ihre bunten Armbänder die von staatlicher Seite ausgeübte Einschränkung ihrer Freiheit andeuten. Diese optimistische Stimmung, durch die die entbehrungsvollen Geschichten und ungewissen Zustände der Dargestellten eher subtil

durchkommen, zieht sich durch viele der Bilder von Hauptmann. Eine Entscheidung, die sie aufgrund ihrer Begegnungen bewusst so getroffen hat (vgl. Hauptmann, zit. n. Behlert 2016). Vielleicht ist der Fotografin* gerade deshalb ein Kunstwerk gelungen, weil sie viele Widersprüche mit in ihre Fotos aufgenommen hat, die aus ihrer Skepsis gegenüber dem Medium Fotografie und ihrem Bewusstsein für die Kolonialgeschichte und die Zusammenhänge von Flucht und Globalisierung mit in ihre Annäherung an Menschen einbezogen hat, wie die Kunsthistorikerin Ina Gille in ihrer Laudatio zur Ausstellungsereöffnung beschreibt:

Die Fotografin kriecht nicht in die Ecken der Verwahrlosung, der sensationellen Elendsbilder, der Bootskatastrophen, Voyeurismus liegt ihr fern. Sie nimmt wahr, schaut hin und hält fest. Ihr geht es um Nähe und Distanz, etwas erfassen und vorsichtig bleiben, Fotos können lügen, sie weiß es. [...] Und es wäre nicht Silvia Hauptmann, wenn sie nicht sofort Kontakt zu den Menschen gesucht hätte, sie auf ihre ganz eigene, bei aller Vorsicht direkte Weise anzusprechen, bevor sie ihre Kamera nahm. (vgl. Gille 2016)

Die Posen der Jugendlichen lassen mich zumindest erahnen, dass hier eine Begegnung zwischen Fotografin* und Fotografierten* stattgefunden hat. Den erhobenen Daumen kann ich als ein „Ja“ zum Fotografiertwerden verstehen. Ein solches Foto ist vielleicht äußerst notwendig, um visuell sichtbar und erfahrbar zu machen, dass die „Zukunft [...] nicht nur uns Deutschen [gehört] ...“ (Gille 2016).

2.2.3. Sprachliche Partizipation und Zeichen ohne Übersetzung

Der Blick auf die sprachliche Partizipation der dargestellten Frauen* im Intertext ihrer Porträts soll Aufschluss geben, in welcher Form die sprachliche Einbettung eher im Sinne eines *speaking about* und welche eher im Sinne eines *speaking nearby* agieren. Bei 30 % der Fotos wird im Bildtitel oder in der Bildunterschrift der Name der Porträtierten genannt (vgl. Auswertung: Frage 34). Susan Sontag behauptet, dass durch die Nichtnennung der Namen der Dargestellten bereits ein wichtiger Zugang zur individualisierten Begegnung mit den Porträtierten verbaut wird:

Ein Porträt, das es ablehnt, die abgebildete Person zu benennen, macht sich wenn auch vielleicht unabsichtlich, zum Komplizen eines Prominentenkults, der ein unersättliches Verlangen nach Fotos der entgegengesetzten Art schürt: wer nur den Berühmten ihre Namen lässt, degradiert alle anderen zu Fallbeispielen für ihren Beruf, ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Notlage. (Sontag 2005: 92)

Jedoch bedeutet die Nennung des Namens, anstelle einer verallgemeinernden Bezeichnung als „Flüchtlinge“ (bei 17 % der Fotos), oder Zugehörige einer Nationalität, Ethnie oder Religion (bei 22 % der Fotos; vgl. Auswertung: Frage 34), nicht automatisch die absolute Selbstermächtigung der Dargestellten. Armin Nassehi erläutert, dass auch das

Bestreben, das „den ‚sprechenden Flüchtling‘ hervorbringen soll, der mehr von sich preisgibt, als es Autochtonen [sic!] müssten“ (Nassehi, zit. n. Eppenstein/Ghaderi 2017: 12) sich in eine Tradition der Bevormundung einreihe. Diese Tradition habe sich die Strategie der sprachlichen Partizipation und diskursiven Mitgestaltung zum Zweck einer Selbstermächtigung einverlebt. Indem „die Position des Wissens, von der aus allgemeine und erklärende Aussagen gemacht werden, besetzt [bleibt] von der westlichen Wissenschaft und den Subjekten, die im Namen dieser Wissenschaft sprechen und Erkenntnisse sammeln können“ (Klöpping 2004: 132), werden die getätigten Sprechakte weiterhin von den dominanten Verknappungsmechanismen kontrolliert. Während die Namen der Dargestellten in drei der zwölf Ausstellungen genannt werden, sind es davon nur noch zwei, *vom menschen zum flüchtling* und *Flucht.Punkt.Mensch*, bei denen die Porträtierten selbst zu Wort kommen (vgl. Auswertung: Frage 34, 35). Vor allem der letztere Katalog räumt den Texten gleich viel Raum ein wie den Porträts. Und auch wenn dieser bemühte, sprachliche Versuch „die Ambiguität von Fotografien nicht überwinden“ (Brink/Wegerer 2012: 12) kann, und sie vielleicht sogar begrenzt und einschränkt, so wird diese Ungeügsamkeit der Interpretation von Fotografien und Texten und ihrer gegenseitigen Bezüge in diesem Katalog immerhin im Vorwort von Joachim Wolbergs, Oberbürgermeister von Regensburg und Schirmherr von *Flucht.Punkt.Mensch*, thematisiert: „Der nüchterne und einfache Stil der Texte gibt wieder, auf welche Art die Porträtierten ihre Geschichte erzählten – oft fehlten die Worte oder die Kraft, das verlorene Leben zu beschreiben – und so schwingt zwischen den Zeilen Unbegreifliches mit.“ (zit. ebd.: 4). Trotz seiner Position als Schirmherr, der die Einzelgeschichten der Dargestellten in einem Kontext platziert und zusammenfasst und bewertet, verweist er gleichzeitig auch auf die Leerstellen, in den Texten, welche die Ambivalenzen der Bilder spiegeln mögen und erahnen lassen, was alles nicht versprachlicht werden konnte. Sprachliche Partizipation kann dann hilfreich sein, wenn das Ungleichgewicht der diskursiven Beteiligung an sich problematisiert wird (vgl. Moser 2011: 247). Außerdem sollten die partiellen Aussagen einzelner, geflüchteter Frauen* nicht ausschließlich mit ethnischen, religiösen oder nationalen Zugehörigkeiten verknüpft werden, die simulieren, Wissen über die jeweilige Gruppe und ein *So-ist-es-gewesen* generieren zu können (vgl. Wonisch 2012: 23), sondern vielmehr als fragmentarische und individuelle Zeugnisse dessen, „wie Vergangenes gegenwärtig erinnert wird“ (Wonisch 2012: 27). Eine Steigerung der sprachlichen Beteiligung und gleichzeitiger Minderung der Aneignung der Nicht-Muttersprachler*innen durch die Sprache der Mehrheitsangehörigen kann einerseits darin bestehen, die sprachlichen Zei-

chen unvollständig oder fragmentiert den Fotos beizufügen. Dadurch können sogenannte Bedeutungslöcher entstehen, kastrierte Wörter, die mit der Linearität eines vollständigen Sprechens brechen, und im weiteren Sinne als eine Infragestellung „‘männlich‘ determinierter Diskurse“ (Klöpping 2004: 135), d.h. der Wissenschaft, der dokumentarisch-ethnografischen Bildproduktion und des technisch-apparativen Mediums, aufgefasst werden können. Andererseits können die sprachlichen Zeichen auch in den Muttersprachen der Dargestellten ohne eine Übersetzung ins Deutsche oder Englische ausgestellt werden, wie es bspw. Cornelia Mittendorfer in ihrer Ausstellung *Destination: Hope*²⁸ getan hat. Die Zeichen eines unentschlüsselbaren Wissens konfrontieren die Betrachter*innen mit dem westlichen, ethnografisch-anthropologischen Paradigma, fremde Erfahrungen und Lebensformen übersetzen, erklären und kontextualisieren zu wollen (vgl. Klöpping 2004: 137f). Wie in Minh-has Film *Reassemblage* öffnet sich dadurch ein Vakuum der Bedeutung, das den Wissensdurst der Ausstellungsbesucher*innen unbefriedigt lässt, diese stattdessen aber anregen kann, weiter die Nähe der Dargestellten zu suchen, um mehr durch sie in Erfahrung zu bringen.

2.2.4. Fragmentierte Körper. Verweise auf ein Jenseits der Bildfläche

Die Verwendung verfremdender, d.h. unharmonischer und asymmetrischer Bildkadragen stellen in Minh-has filmischen Arbeiten ein zentrales Instrument dar, um die Unmöglichkeit einer vollständigen Darstellung einer Person, Situation, Realität oder eines Kontexts anzusprechen: „But rather than reaching a point of completion where form closes down on form, a closure can act simultaneously as an opening when it addresses the impossibility of framing reality in its subtle mobility“ (Minh-ha/Lippit 2001a: 21f). In Anbetracht einer solchen Öffnung hin zur Imagination angesichts des Beschnittenen und Nicht-Gezeigten trägt die überwiegende Entscheidung der Fotograf*innen für eine querformatige Aufnahme im Untersuchungsgegenstand (72 % der Fotos sind querformatig; vgl. Auswertung: Frage 6) hingegen eher zu einer Naturalisierung des Dargestellten bei, da dieses Format am ehesten dem menschlichen Blickfeld entspricht (vgl. Riekert 2007). Über das Format eines Fotos hinaus ist vor allem die Wahl der Einstellungsgröße beim Austarieren von ganzheitlicher bzw. partieller Darstellung von Leben von großer Bedeu-

²⁸ Die Ausstellung ist zwar im ausgewählten Zeitraum ausgestellt worden, jedoch in Innsbruck und Wien und nicht in der Bundesrepublik, weshalb sie leider nicht in den Untersuchungsgegenstand aufgenommen werden konnte. Aufgrund der innovativen Umsetzung sprachlicher Partizipation sei deshalb an dieser Stelle verwiesen.

tung: „the close-up is condemned for its partiality, while the wide angle is claimed as more objective because it includes more in the frame; hence it can mirror the event-in-context more faithfully. (The more, the larger, the truer – as if wider framing is less a framing than tighter shots.)“ (Minh-ha 1990: 80). Minh-ha unterstellt damit distanzierenden Einstellungsgrößen, wie der *Halbtotale* (vollständige Darstellung eines Körpers), der *Totale* (Darstellung des gesamten Körpers in einem Raumausschnitt) und der *Panorama-Aufnahme* (Darstellung eines Landschaftsabschnittes; vgl. Keppler 2013), dass hierbei der Eindruck einer Eingrenzung und Begrenzung durch den Kamerafokus verleugnet oder zumindest weniger sichtbar werde. Diese drei Einstellungsgrößen lassen sich bei 42 der untersuchten Fotos antreffen (vgl. Auswertung: Frage 7), sodass aus quantitativer Sicht im Untersuchungsgegenstand meinerseits kein allzu innovativer oder verfremdender Umgang mit der Kadrage festgestellt werden kann. Nichtsdestotrotz habe ich bei 22 % der Fotos die Kadrage als eher grob, d.h. für mich unkonventionell und auffällig, eingestuft, da die Bildränder wesentliche Elemente der Dargestellten (Teile des Kopfes, Gesichts oder Rumpfes) abschneiden (vgl. Auswertung: Frage 11). Vor allem im Katalog *Flucht.Punkt.Mensch* wird relativ konsequent eine grobe Kadrage verwendet, indem die ausgewählten Porträts die Frauen* nicht nur direkt am Halsansatz bzw. auf Schulterhöhe abschneiden und dadurch meinen Blick auf ihre Körper, deren Haltung, Figur und Kleidung verwehrt, sondern ihre Gesichter auch oben kurz oberhalb des Haaransatzes abschneidet, im Fall von Bety's Porträt (vgl. Reinig/Rüth 2016: 27) sogar unterhalb des Haaransatzes, wodurch die ovale Gesichtsform der Porträtierten, die einzige abgeschlossene, körperliche Einheit dieses Fotos, aufgerissen wird und meine Wahrnehmung irritiert. Meine Aufmerksamkeit fällt dadurch noch stärker auf ihre Augen-, Nasen- und Mundpartie, ihre gewellte Haarsträhne und ihre bunten Ohrringe. Ihr Lächeln wirkt auf mich sicher und freundlich und doch scheint dieses Porträt nicht ausreichend für die Befriedung meiner Erwartungshaltung. Die enorme Nähe, die das große Foto angesichts der Close-up-Aufnahme herstellt, scheint mir im Widerspruch zu stehen, mit all dem, was dieses Porträt mir nicht zeigen kann: ihren restlichen Körper, Kleidung und Haltung, Gliedmaßen und die Einbettung in einen Kontext, ein Setting, einen Lebensraum. Meine Betrachtung ihres Porträts bringt uns näher. Jedoch handelt es sich dabei um eine Nähe, die bei mir vor allem Fragen nach ihren Brüchen und weißen Leerstellen aufwirft, anstatt Vertrautheit und Komplizenschaft herzustellen. Klöpping redet in Bezug auf Minh-has Film *Reassemblage* von der „Beschneidung des visuellen Vermögens des Mediums“ (Klöpping 2004: 138), die auf einen „Verlust der Blickmächtigkeit und der visuellen

Kontrolle“ (ebd.) abziele. Die grobe Kadrage regt demnach nicht nur meinen Imaginationsraum an, indem ich mental zu ergänzen versuche, was die engen Bildränder mir verwehren (vgl. Schieder 2015: 47), sondern sie wehrt sich auch gegen das von Karl G. Heider formulierte anthropologische Grundprinzip des „holism“ (Klöpping 2004: 122), d.h. eine ganzheitliche Repräsentation von Menschen als „whole people, whole bodies, whole acts“ als Garant für einen vollständigen, ganzheitlichen Zugang zum Anderen“ (Heider, zit. ebd.: 118). Indem scheinbar alles gezeigt wird und alles sichtbar wird, d.h. vollständige Körper in abgeschlossenen Settings, soll der Eindruck verfestigt werden, das Visuelle ermögliche „ein vollständiges Bild einer Kultur, einer Institution, einer Person, eines Körpers, einer Handlung“ (Klöpping 2004: 122), von der aus Generalisierungen abgeleitet werden können. Und eine solche anthropologisch kontrollierende Deutungsmacht über Körper, „die als nicht-zugehörig stigmatisiert werden“ (Kulaçatan 2016: 111), bildet letztendlich die Grundlage für rassisierende und diskriminierende Ideologien.

Die Kopplung von der Sicht und dem damit einhergehenden Wissenserwerb spitzen sich laut Freuds Psychoanalyse im Antlitz des nackten, weiblichen Körpers zu, der nicht nur für die sexuelle Differenz, sondern, aufgrund der sichtbar werdenden Abwesenheit des Phallus‘ und der damit zusammenhängenden Kastrationsangst, zum Inbegriff für die gefährliche Grenzziehung zwischen Identität und Alterität werde (vgl. Klöpping 2004: 142). Im Untersuchungsgegenstand befindet sich nur das bereits in 2.1. erwähnte Foto von Nahr, das nackte Geschlechtsorgane zeigt. Diese Aufnahme erhält jedoch erst durch die pornografisch-kolonialistisch geprägten Blickregime westlich sozialisierter Betrachter*innen ihre voyeuristische Note, die angesichts der Nacktheit intimer Körperzonen schnell erwarten, dass ihnen etwas Verborgenes, Verbotenes und Beschämendes enthüllt werde (vgl. Klöpping 2004: 142). Reinigs Porträts hingegen verwehren ein solch visuell-anthropologisches Vorgehen. Stattdessen kann ich die ambivalente Nähe, die seine fast fragmentartigen Close-ups evozieren, nach wiederholten Betrachtungen als angemessenes Beispiel für Reflexionen zu den fremden Anteilen innerhalb der eigenen Identitätsbildung nehmen: Ausgehend von der Hybridität der Subjekte, die sich mit Foucaults Worten als eine „Aktualisierung einer ‚Subjektposition‘“ (Reckwitz 2008: 24) bezeichnen lässt, kann ich diese ambivalente Nähe zwischen dem Porträt und mir als eine Auslagerung innerer Fissuren betrachten: Auch innerhalb meiner eigenen, kontingenzen Subjektposition, die sich kontinuierlich neu Identitäten aneignet und sich dadurch von Anderen abgrenzt (vgl. Nancy 2010: 76), begegne ich kontinuierlich Teilen meines Selbst, die mir neu und

fremdartig vorkommen und ich lieber als ausgrenzungswürdig einstufen möchte. Da sich diese Begegnung innerhalb meiner mentalen Reflexion des Selbst abspielt, entsteht automatisch eine Nähe zwischen meinen voneinander differenten Anteilen. Diese Nähe betrachte ich in Anlehnung an Nancy als analog zu der Beziehung zwischen mir und Anderen. Jedoch basiert diese Nähe nicht primär auf einer Sympathie oder Antipathie, sondern vielmehr aus einer ambivalenten Mischung aus Ablehnung und Identifikation mit dem Fremden, wie die Psychoanalytikerin und Philosophin Julia Kristeva beschreibt: Dieser auf Nähe basierende Widerspruch verwischt meine imaginierten Grenzen und lässt mich auf beunruhigende Weise meinen Kontrollverlust spüren (vgl. Kristeva, zit. n. Zimmermann 2012: 67f). Im besten Fall führt dieser irritierende Moment zu einer bewussten Verhandlung dieser Konfrontation von vertrauten und fremden Elementen. Kristeva definiert die Wahrnehmung des Fremden als das Bewusstsein meiner eigenen Differenz, die verbindend wirken könnte, „wenn wir uns alle als Fremde erkennen“ (Zimmermann 2012: 41) würden. Jedoch argumentiere ich nicht im Sinne einer Auflösung von Differenz und Alterität und proklamiere absolute Gleichheit, sondern verspreche mir in Anlehnung an Ralf Schöppner mehr Hoffnung auf den Schutz von Leben, indem die Achtung von Fremdheit – sowohl der innerlichen als auch der äußereren – kultiviert wird (vgl. Zimmermann 2012: 30). Die Anerkennung der eigenen fremden Anteile kann meines Erachtens einen entscheidenden Beitrag zu einer demütigeren, d.h. weniger eindringlichen Haltung in der Begegnung mit den äußerlich, fremden Anteilen leisten. Indem Fotos, wie bspw. jene in *Flucht.Punkt.Mensch*, auf die konventionellen Formen der vollständigen Repräsentation gesellschaftlich markierter Anderer verzichten, können sie meines Erachtens durchaus zur Erziehung zu einer genügsameren Erwartungshaltung als Betrachterin* beitragen, die mich dazu anhält, *maßvoll* Einblicke in fremde Lebenswelten zu suchen, um damit Erkenntnis über Andere und mich zu gewinnen. Die Betrachtung von Bets Porträt ermöglicht mir Nähe zu erleben, obwohl ich spüre, wie viel mir innerhalb dieser Nähe mit Bets Angesicht verborgen bleibt. Die Unmöglichkeit, visuelle Transzendenz erkennen, aushalten und wertschätzen zu lernen, wird im folgenden Großkapitel genauer beleuchtet.

2.3. Filter der Opazität. Vom Widerstand gegen das Verlangen nach Transparenz

„Warum müssen wir Menschen nach dem Maßstab
westlicher Vorstellungen von Transparenz beurteilen?
... Meiner Meinung nach hat eine Person das Recht, opak zu sein.“
(Glissant, zit. n. Loock 2012: 73)

Eine weitere Möglichkeit, das Dilemma zwischen einer ethnografisch-panoptischen Berichterstattung und einer Unsichtbarmachung von Marginalisierung und Diskriminierung zu umgehen, stellt die Anerkennung des Rechts auf Opazität dar, wie Glissant es proklamiert hat. Für ihn deklariert die Opazität eines Bildes dessen Unmöglichkeit die „Wahrheit“ des dargestellten Subjekts einzufangen und sie über das verwendete Medium Anderen zugänglich zu machen (vgl. Demos 2013: XX). Diese Verweigerung des Zugangs zu einer imaginierten, tieferen Ebene eines Zeichens – im Kontext dieser Arbeit eines Bildes – ermöglicht es einem Werk und den damit zusammenhängenden Subjektpositionen laut Minh-ha, die eigene Medialität und die damit zusammenhängenden Prozesse der Bedeutungsproduktion in Frage zu stellen: „A gift, by which the work is freed from the tyranny of meaning as well as from the omnipresence of a subject of meaning [...] What the camera in fact grasps is the ‚natural‘ world of the dominant ideology“ (Minh-ha 1990: 96). Der Spielraum, welcher der Dokumentarfotografie letztendlich bleibt, ist es die stark verknappenden Darstellungskonventionen der eigenen Medialität, des eigenen Genres und dessen Ideologie zum Hauptthema zu erklären, anstatt die Illusion einer westlichen, visuellen Anthropologie zu nähren, tatsächlich eine vollständige Einsicht in fremde Kulturen und deren Individuen zu ermöglichen (vgl. Klöpping 2004: 151; Caron 1998: 356). Dies verlangt nach der Suche des Abwesenden, der Leerstellen, Brüche und Fragmentierungen sowie weiteren Stilmitteln wie Unschärfe, ausbleibende Farbgebung, Unter- oder Überbelichtung.

Im Untersuchungsgegenstand konnte ich bei 67 Fotos irgendeine Form von Brüchen mit der harmonischen Erfüllung meiner Wahrnehmungserwartungen ausmachen (vgl. Auswertung: Frage 29, 30). Besonders häufig wurde diese Irritation durch den Verzicht auf Farbigkeit (29 %), ein kompositorisches Ungleichgewicht (23 %), eine unklare Raumsituation des Bildausschnittes (21 %) oder eine grobe Kadrage (20 %) herbeigeführt. Diese Auslassung einzelner Bildkonstanten ist bei Weitem nicht mit der vollständigen Unsicht-

barkeit gleichzusetzen (vgl. Demos 2013: 157f²⁹). Es entstehen durch diese unterschiedlichen und unregelmäßig auftauchenden Strategien des Nicht-Zeigens konstitutive Lücken, Bruchstellen, die den gleichmäßigen Spaziergang meiner Augen durch die Ausstellungskataloge ins Stolpern bringen (vgl. Bruns 2010: 100). Dieses Straucheln meiner Erwartungshaltung als Betrachterin* ist auf den Entzug eines angedeuteten Subjekts in die Abwesenheit zurückzuführen. Mein anthropologisches Verlangen danach, Einsicht in die Lebensrealität und Beweggründe eines Menschen zu erlangen und mich – positiv oder negativ – mit seiner äußeren Figur zu identifizieren, wird mir hier unmöglich gemacht. Besser so. Enden diese Formen jeder noch so wohlwollenden Identifizierung doch meist nur ein weiteres Mal im Einverleiben der „Anderen“ (vgl. Demos 2013: 156). Im Idealfall gelange ich während der Betrachtung eines opaken Fotos zu der Erkenntnis, die Pravu Mazumdar formuliert, dass es sich bei dem Bild nicht um eine Repräsentation, eine Dokumentation einer außerbildlichen Realität handelt, sondern um einen eigenständigen Körper mit einer eigenen Materialität und der Dichte eines Objekts, dessen flache Oberfläche ich nicht zu durchdringen vermag, weil ohnehin nicht das dahinter liegt, was ich erwarten würde (vgl. Mazumdar 2004: 229). Oder mit Nancys Worten gelingt es mir zu begreifen, dass ein Bild vor allem die Absenz eines vermeintlich dargestellten Lebewesens sei, indem es ihm ähnelt (vgl. Nancy 2012: 119). Beim Betrachten eines Porträts röhren wir „an die Intensität jenes Entzugs oder Überschusses“ (Nancy 2012: 21f), die uns fasziniere und Lust bereite. Statt also dem gierigen Verlangen zu frönen, alles sehen, durchdringen und dadurch begreifen zu wollen, lässt sich in Anlehnung an Glissant die ethisch-normative Maxime formulieren, sich demütig mit dem Nicht-Sehen und Nicht-Verstehen der Körper und Lebensformen Anderer anzufreunden: „Il ne m'est pas nécessaire que je le ,comprene'.... Il ne m'est pas nécessaire de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le ,faire‘ à mon image“ (Glissant, zit. n. Caron 1998: 358).

An dieser Stelle sei auf einen der zwölf Ausstellungskataloge hingewiesen, *nirgendwo ist hier* des *Flüchtlingsrat NRW*, der sich insofern von den anderen Katalogen unterscheidet, da von 112 Fotos nur auf 20 davon Menschen abgebildet sind, und diese in Anlehnung an die textlichen Markierungen nur zum Teil eine Flucht hinter sich zu haben scheinen. Keines dieser Fotos zeigt Frauen* oder Mädchen*, die geflohen sind³⁰. Auch wenn dieser

²⁹ „Moreover, opacity does not equal erasure. Glissant is clear on this account: ‚The opaque is not the obscure‘; instead, it is ‚that which cannot be reduced,‘ saving one from ‚unequivocal courses and irreversible choices.‘“ (Glissant, zit. n. Demos 2013: 157f).

³⁰ Die Reihe *ich fliege nach Deutschland* zeigt Fotocollagen von einer jungen Frau*, die nach Deutschland ausgewandert ist. Migration reicht jedoch nicht als Kriterium aus, um in den engen Fokus meiner Analyse

Katalog auf Darstellungen von Mädchen* und Frauen* in einem Fluchtkontext verzichtet und ausschließlich Männer* zeigt oder andeutet, unterscheidet sich dieser Katalog grundlegend von den restlichen elf, da das Ausstellungskonzept vielmehr versucht eine Multiperspektive zu imitieren, welche der Wahrnehmungsstimmung Migrierender nahekommt, anstatt diese selbst in den Fokus der Kamera zu zwängen (vgl. Zobel 2015: 26). Diese ganz andere Qualität der Ausstellungskonzeption, die zunehmend in künstlerischen Ausstellungen angestrebt wird, birgt viel Potential für einen Nährboden der Begegnung zwischen Identität und Alterität. Hinzukommt, dass die identifizierbare Abbildung von Flüchtenden und Geflüchteten für sie selbst und ihre zurückgelassenen Familien ein verheerendes Ausmaß annehmen kann, da ihnen Konsequenzen drohen, wenn ihre Flucht bemerkt wird (vgl. Flüchtlingsrat NRW 2013: 75). Dieses existenzielle Risiko, das von der Veröffentlichung von Fotografien ausgeht, wird leider nur in diesem Katalog explizit reflektiert. Nichtsdestotrotz leistet der sehr opak arbeitende Katalog *nirgendwo ist hier* aufgrund der gänzlichen Ausblendung von Fragmenten weiblich konnotierter Körper keinen Beitrag zum Diskursstrang der Darstellung von flüchtenden und geflüchteten Frauen*.

Aber auch in der Reflexion eines Siegers des *World Press Photo*-Wettbewerbs wird die unbedingte Notwendigkeit eines Konsens‘ zum Fotografieren deutlich: „Als ich ein Foto machte, stand einer der Männer auf und rief mir zu ‚Keine Fotos, keine Fotos!‘ Tut mir leid, sagte ich, ich hätte Sie fragen müssen. Setzen Sie sich zu mir, sagte er. Wir redeten bis zum nächsten Morgen um 9“ (Warren 2016: 6). Die beschriebene Dissonanz zu Beginn der Begegnung zwischen Fliehenden und Fotografen* wird letztendlich ausschlaggebend für eine intensivere Auseinandersetzung miteinander, als es die geschossenen Fotos gewesen wären. Deshalb möchte ich zusätzlich eine weitere Maxime formulieren. nämlich die der „Wahrung eines angemessenen Abstands“ (Žižek 2015: 67), den Slavoj Žižek als „Code der Diskretion“ bezeichnet (ebd.). Die Verletzbarkeit angesichts einer räumlichen Nähe zwischen Menschen betrachtet neben Žižek auch Wolfgang Bartholomäus als ein sehr verstörendes Moment, der verwunden, verunsichern und auch bedrohlich wirken kann. Letztendlich ist es jedoch dieser Nährboden der Vulnerabilität, wie der Bericht des Fotografen* veranschaulicht, der eine aufwühlende Nähe zulässt, die Anders-

aufgenommen werden zu können (vgl. Flüchtlingsrat NRW 2013: 37-43). Außerdem werden im Rahmen der Reihe *lumpenzeug* zwei Einzelporträts von Roma-Frauen* gezeigt. Inwiefern diese jedoch einen Ortswechsel hinter sich haben und ob dieser fluchtartig geschehen ist, lässt sich aus dem Intertext nicht ansatzweise erschließen (vgl. ebd.: 63-66).

heit bewahren kann (vgl. Zimmermann 2012: 29). Nichtsdestotrotz bedeutet diese auf Kommunikation und Verhandlung basierende Nähe auch eine Zunahme an konfliktreichen Unstimmigkeiten. Aus diesem Grund kann es in pluralistischen Gesellschaften für ein friedliches Zusammenleben manchmal durchaus auch förderlich sein kann, Abstand zu wahren und Entfremdung zu tolerieren (vgl. Žižek 2015: 67f). In Bezug auf die Fotografie bedeutet dies nicht nur, dass eine Ethik der offen kommunizierten Verhandlung von Nähe und Distanz zwischen Fotografierenden und Fotografierten unverzichtbar ist, sondern dass auch wie Sontag in ihrem späteren Werk hervorgehoben hat, nicht bloß empathische Nähe, sondern gerade die Distanz der Betrachter*innen zum Fotografierten – eine Haltung, die sich von schlichter Gleichgültigkeit absetzt – zur „Voraussetzung ‚kritischen Sehens“ (Brink 2010: 108) wird.

2.3.1. Schemen. Verweigerung der Durchsicht

Eine Möglichkeit eines der zentralen, westlichen Paradigmen des Wissenserwerbs in Frage zu stellen, können bildnerische Mittel sein, die eine überdurchschnittliche Dunkelheit, Unschärfe oder Farblosigkeit zulassen, durch die eine unhinterfragte Vermittlung eines Motivs an die Augen der Betrachter*innen verhindert wird. Indem Platons und Freuds Beiträge zum westlichen Erkenntnisdiskurs nachhaltig dunkle Höhlen mit Unwissen, Blindheit und Kastration in direkten Zusammenhang gesetzt haben, während Licht und die Möglichkeit zu sehen, mit Erkenntnis, Wahrheit und Macht verbunden wurden (vgl. Klöpping 2004: 161, 175), bedeutet die Fotografie, die Licht-Schrift, eine Verdopplung dieser Logik: die sichtbare Dokumentation einer sichtbargewordenen Wahrheit. Indem darüber hinaus Dunkelheit und damit das Nicht-Wissen mit Schwarz verknüpft sind, lässt sich auch hier, so Klöpping in Anlehnung an Clyde Taylor, eine subtile Form von Rassismus ausmachen, welche das System der Hierarchisierungen von Hautfarben bestätige (vgl. Klöpping 2004: 186f). Die Entscheidung für Farben und Lichtsituationen sind deshalb nicht ausschließlich ästhetischer Natur oder situationsabhängig, sondern auch stets an deren internalisierte Bedeutungen und Aussagekräfte gekoppelt (vgl. ebd.). Um aus dem Zirkelschluss, Wahrheiten über Menschen produzieren und erkennen zu wollen, austreten zu können, lohnt sich deshalb die Arbeit mit Stilmitteln, welche das Paradigma (*Durch*)Sicht-*gleich*-Wahrheit in Frage stellen können. Dazu gehört zunächst einmal die fotografische Unterbelichtung, die stärker als ausreichend belichtete oder überbelichtete Bilder eine düstere, geheimnisvolle oder mysteriöse Stimmung evoziert. 14 % des Untersuchungsgegenstandes weisen dieses stilistische Phänomen auf, das in den Katalogen

Lumix, World Press Photo, Odyssee Europa und *Die vergessenen Flüchtling Südosteuropas* am häufigsten auftaucht (vgl. Auswertung: Frage 4). Dies ist zum Beispiel der Fall bei dem Foto „Die Angehörigen eines vom Hund gebissenen Jungen warten in einem verlassenen Gebäude. Leer, Südsudan, 2015“ aus der Fotoreportage *Crisis in Unity* von Dominic Nahr (vgl. Lumix 2016: 135): Eine Frau* stützt sich auf ihren Ellenbogen und hat sich weit nach hinten gelehnt. Rechts von ihr, von der Kamera aus gesehen hinter ihr, steht ein kleines nacktes Kind, das ihr über den Kopf streichelt. Die Raumsituation und ihre Körperposition bleiben aufgrund eines sehr beschränkten Lichtkegels von links oben fast völlig unklar, sodass sogar ihr rechtes Auge und das Gesicht des Kindes in einem absorbierenden Schlagschatten ihrer eigenen Körper verschwinden. Nichtsdestotrotz bietet dieses Foto noch zu viele Anhaltspunkte, aus denen ich mir als voreilige Betrachterin* eine Wahrheit zu den Dargestellten konstruieren kann.

Der Verfremdungseffekt der Unterbelichtung verstärkt sich jedoch, wenn er mit dem Verzicht auf Farbigkeit, wie z.B. bei Schwarz-Weiß-Fotografien, auftaucht. Insgesamt handelt es sich bei 30 % der 86 Fotos um Schwarz-Weiß-Fotos (vgl. Auswertung: Frage 4). Viele Fotograf*innen beschreiben in den untersuchten Katalogen, dass ihre Entscheidung für Schwarz-Weiß-Fotos eine Abstraktion des Geschehenen herbeiführe und sich dadurch von der Grausamkeit des tatsächlich Erlebten distanziere (vgl. *Odyssee Europa*: 48). Fotos mit Farbigkeit hingegen verstärken einerseits eine Schockwirkung aufgrund eines erhöhten Naturalismus (vgl. Sontag 2005: 47). Andererseits könne ihre Farbigkeit auch von dem gezeigten Ereignis ablenken, so der *Magnum*-Fotograf* Abbas (vgl. *Odyssee Europa*: 55). Ein für mich symbolträchtiges Beispiel ist das vierte Foto aus dem Katalog *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas* von Tim Freccia. Das Foto zeigt die Fassade eines einstöckigen Holzhauses, vor dessen offener Tür ein älterer Mann* sitzt, der in die Kamera blickt. Durch die geöffnete Tür wird der Blick auf einen kleinen Teil des Hausinneren freigegeben, wo eine Frau* an der Wand lehnt, die ebenfalls aus dem dunklen Hausinneren nach draußen in die Kamera blickt. Für den Außenbereich ist die Lichteinstellung der Kamera angemessen gewesen, der Blick ins Hausinnere wurde dadurch jedoch unterbelichtet, sodass nur die Augen und die Lichtreflexe auf der Haut des Gesichts und des Dekolletés der Frau* aus dem dunklen Hausinneren erkennbar sind. Auch wenn ich in diesem Foto einerseits eine sehr stereotype, heteronormative Raumaufteilung und damit zusammenhängende Zuständigkeiten bestätigt sehe (Die Frau* kümmert sich um den Haushalt, der Mann* bewacht diesen Haushalt mit der Frau* darin), so bleibt der

Haushalt aufgrund seiner Opazität, seiner Undurchdringlichkeit für meinen Blick doch auch eine Art Rückzugsort vor unangenehmen, neugierigen Blicken. Die Frau* zeigt sich aus eigenen Stücken am Eingang, blickt aus der Dunkelheit heraus, und es scheint ihr freizustehen, sich jeden Moment wieder in die wabernde Masse der Dunkelheit zurückziehen zu können. Innerhalb meines Untersuchungsgegenstandes konnte ich für dieses Foto von Tim Freccia unter den Fotos von Ed Kashi in der Ausstellung *Fluchtbilder / Refugee Fotos* ein Pendant ausmachen, das in diese Form der Opazität eingedrungen ist. Es handelt sich um das fünfte Foto seiner Reihe und zeigt ebenfalls eine provisorisch etablierte häusliche Situation – dieses Mal jedoch aus der Innenperspektive: Während eine ältere Frau* in der Bildmitte vor einer Zeltplane steht, die als Wand dient, liegt rechts von ihr eine jüngere Frau* unter einer Decke auf dem Boden. Am geöffneten Hauseingang links steht ein älterer Mann* an der Schwelle, halb ins Innere zur Kamera, halb nach draußen gewandt. Die Tatsache, dass die hellste Stelle der Bildfläche die Türschwelle ist, knüpft an die metaphorische Tradition des Höhlengleichnisses an. Der Mann* steht an der Schwelle zur Erkenntnis, während die Frauen*, von denen die Jüngere in meiner Lesart in irgendeiner Form beeinträchtigt zu sein scheint, im Inneren verweilen. Anders als in dem zuvor beschriebenen Foto von Tim Freccia wird hier das opake Innere ausgeleuchtet und fotografisch festgehalten. Während der Körper der liegenden Frau* sich gerade eben noch in die spärliche Opazität der Decke zurückziehen kann (nur ihr Kopf schaut hervor), wird die stehende Frau* vor der kräftig blauen Plane von der Kamera angeprangert. Lediglich ihre langen Kleider und Tücher gewähren ihr einen gewissen Entzug von der Kameralinse. Anstatt eines unterbelichteten Hausinneren gibt es hier einen überbeleuchteten Außenraum, der durch den blendenden Lichteinfall glorifiziert wird. Das Setting beider Fotos mag auf den ersten Blick sehr ähnlich sein. Mit dem Recht auf Opazität im Hinterkopf werden mir jedoch das subversive Potential des ersten und die enorme Grenzüberschreitung des zweiten Fotos durch die fotografische Ausleuchtung eines provisorischen Schutzraums bewusst.

Das größte Potential dieser Form der visualisierten Opazität birgt für mich jedoch das Foto einer Grenzüberfahrt in die türkische Provinz Hatay des *Magnum*-Fotografen* Moises Saman in der Reihe *Bürgerkrieg in Syrien* im Katalog *Odyssee Europa* (s. Fig. 6). Das Schwarz-Weiß-Foto ist verschwommen und von einer körnigen Struktur geprägt, was auf die sehr dunklen Lichtverhältnisse zurückzuführen sein wird. Ich sehe ein kleines beladenes Bötchen, das auf einem Fluss treibt, an dessen Uferböschung die Silhouette

eines Menschen mit Hose und gespreizten Beinen steht. Am schießen Horizont ist ein heller Himmel zu erkennen. Abgesehen von den hellen Spiegelungen des Himmels im Fluss ist das Foto sehr dunkel. Es vermischen sich in diesem Werk somit Unterbelichtung, Abwesenheit von Farbigkeit sowie Unschärfe und Grobkörnigkeit. Erst der Begleittext erklärt, dass es sich bei den Schemen um eine Frau*, einen Mann* und ein Baby handelt, die „von einem syrischen Schmuggler über den Fluss“ (ebd.) gefahren werden, während ein Anderer am vorderen Ufer, d.h. im Bildvordergrund auf sie wartet.

Ohne diese Beschreibung wäre das Foto beinah durch das Raster der Eingrenzung meines Untersuchungsgegenstands gefallen. Dieses Foto, das der Fotograf selbst als „leise[s] Bild“ beschreibt, feuerte, nachdem es in



Figur 6: Foto von Moises Saman in Odyssee Europa, S. 106f.

einer türkischen Tageszeitung auf der Titelseite abgedruckt worden war, die öffentliche Debatte an, wie den ankommenden syrischen Flüchtlingen zu helfen bzw. mit ihnen umzugehen zu sei (vgl. ebd.). Die enorme Entindividualisierung, welche diese vierfache Reduktion der Darstellung mit sich führt, mag abstrahierende und generalisierende Diskurse visualisieren können, ohne ihnen ein konkretes Gesicht, einen ethnisierten Phänotyp oder einen kulturalisierten Kleidungsstil aufzudrücken. Aber auch die Relevanz der Dunkelheit und Nicht-Sichtbarkeit für den Erfolg der illegalisierten Grenzüberquerung, für die ein Blitzlicht bereits der Verrat bedeuten würde, wird durch die fotografische Opazität angedeutet, wie der Gewinner des *World Press Photo*-Wettbewerbs Warren Richardson, der eine ähnliche Situation eingefangen hat, reflektiert: „Es war gegen drei Uhr morgens. Ich konnte nicht blitzen, während die Polizei diese Leute sucht, damit hätte ich sie verraten. Darum musste der Mondchein reichen“ (Richardson 2016: 7). Würde dem Transparencyverlangen der westlichen Betrachter*innen an den Ausstellungsorten nachgegeben, wäre die Flucht der Dargestellten zum Scheitern verurteilt und ihr Leben erneut direkt

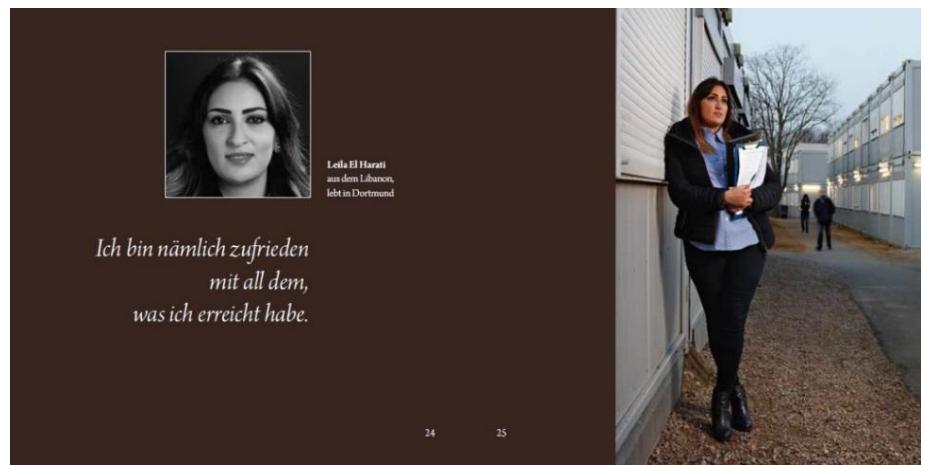
oder indirekt stark bedroht. Auch hier lässt sich das subversive und respektvolle Potential dieses Fluchtfragments vor allem durch die Gegenüberstellung mit einem Foto des anderen Extrems erkennen, das ebenfalls von einem *Magnum*-Fotografen* geschossen worden ist. Ein Foto von Patrick Zachmann aus der Reihe *Flucht übers Mittelmeer* zeigt ein Schlauchboot voller Menschen mit Schwimmwesten und erhobenen Armen, das in der Dunkelheit treibt (vgl. Odyssee Europa: 76f). Der einzige Lichteinfall stammt von einem Suchstrahler, der aus der Richtung der Fotokamera kommt und die Menschen im Schlauchboot heftig blendet, sodass diese vermutlich kaum etwas sehen können. Das Licht dient der Kontrolle, der Lokalisierung der Illegalisierten und der Erzeugung ihrer Ohnmacht. Während die unsichtbaren Grenzkontrollen die Flüchtenden in der Dunkelheit mit Hilfe des Lichts entlarven, bleiben diese für die Betrachter*innen gänzlich unsichtbar. Sehr verwerflich ist bei dieser *Fotografie-wider-Willen*, in Anlehnung an Brink, die Positionierung und die damit zusammenhängende Komplizenschaft der fotografierenden Person, welche die Szene von dem Boot der gewaltanwendenden Grenzkontrolleur*innen aus festhält (vgl. Brink 2010: 116). Eine solch fatale Komplizenschaft umgeht das Foto von Moises Saman, indem es aus der Nähe der Illegalisierten fotografiert und ihre Opazität zu wahren versucht, anstatt von ihrer Entdeckung zu profitieren.

2.3.2. Verfremdende Kontextualisierungen

Eine weitere Möglichkeit einen generalisierenden Wissenserwerb über Nicht-Mehrheitsangehörige zu stören besteht in einem verwirrenden Spiel mit dem Kontext, in dem Menschen fotografisch dargestellt werden. Heider nennt den Anspruch „*alles [Herv. i. Org.] zu sehen*“ (Klöpping 2004: 122) für ethnologische Filme als erstrebenswert und verurteilt Nahaufnahmen deshalb, da so Körperfragmente von einem vermeintlich Ganzen isoliert würden. Die Porträts des Katalogs *Flucht.Punkt.Mensch* von Reinig widersetzen sich durchgehend dem Holismus-Prinzip, indem sie die Dargestellten alle in einer sehr ähnlichen Aufnahmeeinstellung auf Augen, Nase und Mund reduzieren. Durch diese enorme Reduktion der Menschen auf ihr Gesicht entfaltet sich nicht nur das subversive Potential einer Thematisierung des Mediums durch die Fragmentierung der Körper (vgl. 2.2.4.), sondern ebenso werden die Dargestellten an den in die Kamera gerichteten Blicken, die sich wie ein roter Faden durch den Katalog ziehen, aufgefädelt und mit mir, der Betrachterin*, verbunden. Dies erzeugt bei mir stark den Eindruck einer Begegnung auf Augenhöhe. Die Gesichtsausdrücke, welche die Augen umranden, sind unterschiedlich und subtil. Was hinter diesen Augen liegt, weiß ich nicht. Und dieses Unwissen, die

Verweigerung einer ethnografisch-kulturellen Einsicht (vgl. Demos 2013: 145), wird für mich durch den flach weißen Hintergrund offenbar: „ein weißes Nichts. Keine Kleidung, die ablenken könnte, kein mitleiderregender Hintergrund mit zerstörten Häusern, keine Tränen, kein gekünsteltes Lachen, keine gestellten Posen – einfach nur Nahaufnahmen von Menschen“ (Wolbergs, zit. n. Reinig/Rüth 2016: 3). Eine solche Abschneidung der Tiefenwirkung eines Bildes – in diesem Falle erzeugt durch einen form- und farblosen Hintergrund sowie eine minimale Schärfentiefe – erkennt Mazumdar in Édouard Manets Werk, das auf die eigene zweidimensionale Materialität des Bildmediums verweist, indem „die Figuren darin wie Reliefs in einem Fries herausragen“ (Mazumdar 2004: 229). Diese Leerstellen, welche die weißen Hintergründe erzeugen, bilden ein Vakuum zwischen Wahrheit und Bedeutung. Peter Braun nennt dieses Phänomen einen

reflexiven ‚negativen Raum‘: ‚ein räumlich und zeitlich zu verstehender Zwischenraum, der nicht vorschnell das Gesehene und Gehörte mit seiner Bedeutung und diese mit seiner Wahrheit identifiziert, sondern zwischen ihnen einen Raum der Reflexion eröffnet. [...] Es ist ein leerer Raum, der, indem er letztlich immer wieder auf sich selbst zurückfällt, eine unabsließbare Bewegung in Gang setzt, durch die das Prozessuale vor das Fixierte, die Bewegung vor die Gestalt, das Denken vor den Gedanken tritt.‘ (Braun, zit. n. Klöpping 2004)



*Ich bin nämlich zufrieden
mit all dem,
was ich erreicht habe.*

Leila El Harati
aus dem Libanon,
lebt in Dortmund

Reinigs Porträts arbeiten mit einer bewusst gewählten Leerstelle, welche die Erzeugung eines Kontexts, eines Hintergrunds, dem, was hinter den dargestellten Menschen liegt, verweigern, und damit auf ihre Autorität als Visualisierungsmedien von kulturalisierten und ethnisierten Identitäten verzichtet (vgl. Klöpping 2004: 168f).

Figur 7: Foto von Cornelia Suhan in vom menschen zum flüchtling, S. 24f.

Auf diese Weise wird eine Kontextualisierung abgelehnt, die laut Jens Ruchatz nicht Aufschluss über einen sozialanthropologischen Umstand geben soll, sondern vielmehr diesen zusätzlich verzerrt und pauschalisiert: „Der Kontext ist mithin nicht die Lösung, sondern Teil des Problems.“ (ebd. 2012: 21). Darüber hinaus scheint die intertextuelle Einbettung der Bilder zu einer Art imaginärem Hintergrund zu werden, den die Betrachter*innen im Kopf ergänzen können. Im Vorwort des Katalogs erklärt Wolbergs, die Symbolik des weißen Hintergrunds, der als das weiße Blatt ihrer Zukunftsperspektiven verstanden werden kann, das die Vergangenheit ausblendet und Raum für all die unsicheren Hoffnungen, neuen Möglichkeiten, aber auch für die Haltlosigkeit und Identitätsverluste schafft (vgl. ebd., zit. n. Reinig/Rüth 2016: 4f).

Ein weiteres Beispiel des Bruchs mit konventionellen Kontextualisierungen flüchtender oder geflüchteter Frauen* lässt sich im Katalog *vom menschen zum flüchtling* feststellen. So präsentiert sich bspw. Leila El Harati (s. Fig. 7) elegant gekleidet und mit Unterlagen im Arm in einem Containerdorf, das als einer der konventionellen Hintergründe in diesem visuellen Diskursstrang nur allzu sehr meine Erwartungshaltung erfüllt (vgl. Auswertung: Frage 13³¹). Der Bruch dieses Fotos mit meiner Erwartungshaltung geschieht durch die Haltung, Kleidung und Ausstrahlung der fotografierten Frau* sowie durch die unterlegene Kameraperspektive auf sie: Sie trägt eine elegante, dunkle Hose, Stiefel und einen dunklen Anorak, darunter eine hellblaue Bluse. Ihr braunes, langes Haar fällt ihr glatt über die Schultern. Sie ist geschminkt und hält Unterlagen und Kugelschreiber im Arm. Sie wirkt geschäftig und professionell, aber auch nachdenklich. Ihr Kleidungsstil entspricht einem europäisch-modischen Ideal und weist keinerlei Elemente auf, die ich als traditionell bzw. nicht-europäisch lesen würde. Dieser Kleidungsstil hebt sie in meinen Augen aus den bescheidenen und hilfsbedürftigen Umständen heraus, die ich in diesem Containerdorf erwarte. Vielmehr regt sich in mir die Ahnung, dass diese Frau* dort arbeitet, um den Lager-Bewohner*innen, von denen sich im Hintergrund schemenhaft zwei erkennen lassen, bei den bürokratischen Vorgängen zu helfen, sei es als Übersetzerin*

³¹ 16 % der 86 Fotos zeigen eine Situation in einer Behelfsunterkunft, einem Camp oder Lager.

oder Betreuerin*. Auf diese Weise vermischt sich die gegenwärtige Realität mit einer imaginären Vision, die als Realität inszeniert und fotografisch festgehalten wird. Eine Fiktion wird als dokumentarische Realität visualisiert und erweitert auf diese Weise die Darstellungskonventionen und Zukunftsperspektiven geflüchteter Frauen* in Deutschland (vgl. Moser 2011: 245). Durch die fotografische Visualisierung einer solch unerwarteten Szene, die von mir als Betrachterin* als ambivalent wahrgenommen wird, da ich nicht sicher bin, inwiefern es sich um eine Inszenierung oder um die Dokumentation einer Alltagsszene handelt, führt, wenn nicht automatisch zu einer erhöhten Integrationswahrscheinlichkeit auf dem Arbeitsmarkt, so immerhin zu einer Ausweitung des imaginierten Handlungsspielraums, in dem sich geflüchtete Frauen* verorten können.

Ein letztes Beispiel, das im weiteren Sinne mit einer Verfremdung des Kontexts arbeitet, ist das *Foto 1* aus dem *World Press Photo*-Katalog (s. Fig. 8). Indem eine Gruppe von fünf Frauen*, Mädchen* und Kindern vor einem schwarzen Fotokarton arrangiert und als Familie inszeniert wird, und gleichzeitig Ränder und Halterung des Hintergrundkartons in den Bildausschnitt aufgenommen worden sind, wird die inszenierte Situation des Familiporträts vor einem weiteren Hintergrund, dem eines Flüchtlingslagers im Bekaa-Tal im Libanon offenbar.

Diese Sichtbarmachung der medialen Dokumentation legt bei betrachtenden Personen eine Infragestellung der medialen Dokumentation der Frauen*, Mädchen* und Kinder sehr nahe, die durch den schwarzen Karton einerseits ihres alltäglichen Kontexts enthoben werden und durch die erweiterten Bildränder



Figur 8: Foto von Dario Mitidieri in World Press Photo, S. 26f:

andererseits wieder auf ihn zurückfallen und nicht wirklich von ihm gelöst werden können. Aufgrund dieses Spiels mit mehreren Bildrändern, sagt das Foto weniger über die Porträtierten aus, als über die invasive und verzerrende Wirkung, welche die Invasion der fotografierenden Person und ihres Dokumentationswerkzeugs auf die Darstellung der Lebensrealität Geflüchteter hat. Im besten Falle gelingt dem Bild folgende Erkenntnis:

Auch die materiellen Ränder dieses Fotos sind wiederum bloß eine gewählte Begrenzung, die den Blick auf einen dahinter liegenden Kontext verwehrt. Es entsteht bei mir die Ahnung, dass die hintereinander geschichteten Bildhintergründe sich ähnlich wie bei einer *Mise en abyme* unendlich fortsetzen ließen. Eine weitere Leerstelle dieses Fotos ist der leere Stuhl innerhalb der Familienkonstellation, der sich als eine Fortsetzung der Symboltradition lesen lässt, die u.a. in Theaterinszenierungen von Samuel Beckett's *Waiting for Godot* und in Eugene Ionesco's *The Chairs* mit einem gewissen Bedeutungsspektrum belegt worden sind:

[T]he empty chair may be a common way of handling grief: as a sign of absence or loss of a murdered victim, a missing beloved, an invisible guest, or someone who never shows up. It may also be a symbol of absurdity, longing and loneliness. Sit and wait, wait in silence. (Minh-ha 2016a: 138)

In diesem Fall mag auf die Abwesenheit eines/r Familienangehörigen angespielt werden, der/die einen zentralen Platz in der Familie eingenommen hat. Mir kommt sowie die Abwesenheit einer Vaterfigur in den Sinn. Der leere Platz in der Bildmitte ist ein weiterer Verweis auf ein räumliches und zeitliches Jenseits des Bildausschnittes, der annähernd verdeutlicht, wie viel an kontextrelevanten Informationen dieses Foto auslässt. Im Untersuchungsgegenstand ist dieses Foto das einzige, das mit der Symbolik des leeren Stuhls arbeitet, um mit Hilfe dieser Form des Bruchs auf die Begrenztheit von Fotografien zu verweisen. Jedoch befindet sich im Katalog der Ausstellung *Auf der Flucht. Frauen und Migration*, deren Katalog leider zu spät für diese Analyse erschien, in der Reihe über kurdische Kämpferinnen* *Jin – Jiyan – Azadi, Frauen, Leben, Freiheit* ein Foto, das ausschließlich einen Kreis von Plastikstühlen zeigt, die im Gras stehen (vgl. ebd.: 16). Eine bedrückende Abwesenheit von Menschen*, die für mich – ohne Blut, Leid oder Gewalt explizit zeigen zu müssen – auf den Tod vieler junger Frauen* anspielt, die nicht mehr sind und deren Geschichten im Bild lediglich in Gestalt weißer Plastikstühle Spuren hinterlassen.

2.3.3. „Ein schöner Rücken ...“. Abgewandte Körper

Eine weitere Möglichkeit, um den Grad an Opazität eines Porträts zu erhöhen, ist die Darstellung einer Person in der Rückenansicht. Ein Mensch wird gezeigt, aber sein Gesicht bleibt der betrachtenden Person verborgen. Im Untersuchungsgegenstand sind auf elf Fotos eine oder mehrere Personen in Rückenansicht zu sehen (vgl. Auswertung: Frage 10), bei fünf Fotos sind die Gesichter der Dargestellten nicht zu sehen (vgl. ebd.: Frage 14) und bei acht Fotos wird eine solche Perspektive auf die Dargestellten von mir als irritierender Bruch mit den Darstellungskonventionen wahrgenommen (vgl. ebd.: Frage 29). Besonders zwei Fotos machten diese Form des Entzugs der Dargestellten zum zentralen Bildmotiv: das achte Foto „O.T. VIII, Konik, 2010“ im Katalog *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas* (s. Fig. 9) sowie das Foto 21 aus der Ausstellung *Grenziüberschreitungen* von Hauptmann (s. Fig. 10). Das erste Foto zeigt eine Jugendliche*, die beschwingt und barfuß, durch eine Pfütze am Rande eines Schuttberges läuft. Ihre leichte sommerliche Kleidung und ihre Zielstrebigkeit, die von ihrem Gang ausgeht, stehen für mich in einem starken Kontrast zu der Agonie, Leblosigkeit und Zerstörung, die von den Müllbergen und Barackentrümmern ausgehen. Erst die sanften Bergketten am Horizont runden die Szene mild ab und verleihen dem Bild eine eigenartige Stimmung aus totaler Zerstörung, Neuanfang, Zuversicht und Unbeschwertheit. Nichtsdestotrotz bleibt mir das Gesicht und damit das Ziel der jungen Frau* gänzlich verborgen.



Figur 9: Foto vermutl. von Tim Freccia in *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas*, S. 23.

Ähnlich und doch anders arbeitet das Foto (s. Fig. 10) aus der Ausstellung *Grenzüberschreitungen*. Christoph Waitz vom Sächsischen Medienrat, der die Ausstellung mitorganisiert hat, sieht in dem Spektrum der in dieser Ausstellung ausgewählten Bildmotive eine Visualisierung der „Gefühle, zwischen denen die Menschen hin und herschwanken“ (Behlert 2016). Anders als das in

2.2.2. beschriebene Foto der Jugendlichen mit dem Fahrrad, die herausfordernd, stolz und lebensfroh vor der Kamera posieren, wirkt das Foto einer einzelnen Frau*, die von hinten fotografiert wurde und von der nur der bis zum Boden reichende schwere Mantel und ihr Kopftuch zu sehen sind, ernst, belastend und sehnsgütig (vgl. ebd.). Ihre leicht nach rechts



Figur 10: Foto 21/21 von Silvia Hauptmann in Grenzüberschreitungen: „Leipzig, Am Sportforum, Erstaufnahme Ernst-Grube-Halle – August 2015“.

geneigte Körperhaltung und ihr Blick, der vielleicht zu einer Menschengruppe in der Ferne gleitet, wirkt distanziert, abwesend aber auch eine Verbindung suchend, oder Gemeinschaft erinnernd. Die Melancholie, die wie der monochrome Blau-Grün-Filter auf diesem Foto liegt, wird durch die grüne Wiese und den türkisfarbenen Mantel und das stahlblaue Tuch verstärkt und zum Hauptthema des Bildes. Die sehnsgeschwollene Stimmung des Fotos überträgt sich auf mich als Betrachterin*, die nicht sehen und dadurch nicht wissen kann, wohin und wie die Person schaut. Mein Verlangen, mehr über die Ursache oder den Gegenstand ihres Sehnens zu erfahren, verwandelt sich in meine eigene Sehnsucht, die Frau* von vorne zu sehen und damit besser die Bildsituation begreifen zu können. Dies bleibt mir jedoch verweigert. Ich bekomme kein Gesicht zu sehen, das für Identifikationen oder Repräsentationen herhalten könnte. Auch die Bildunterschrift, die bei den anderen Fotos dieser Ausstellung, die durch die Begegnung der Blicke, die Nennung der Namen, Herkunft und des Aufenthaltsstatus’ Nähe erzeugen, bleibt personenunabhängig und abstrakter. Anstatt einer Gegenüberstellung, wie sie in den Unterkapiteln von 2.2. analysiert worden ist, wird hier eine Analogie zwischen dargestellter und betrachtender Person vorweggenommen, in der die fotografierte Person, deren Kleidung ich eher als Elemente von Alterität lese, zu einer Erweiterung meiner selbst in den Bildraum hinein wird. Es entsteht eine Art „intimacy without transparency“, wie die Otolith Group dieses opake

Phänomen im Essayfilm *Nervus Rerum* bezeichnet: Es entsteht Nähe und Intimität, ohne die Elemente des Anderen zu sehen, zu verstehen und zu durchdringen (vgl. Demos 2013: 151). Vielleicht lässt sich dieser scheinbare Widerspruch mit Nancys Ausführungen zur Anziehungskraft von Porträts erklären:

Wenn der ‚Andere‘ – die- oder derjenige, dessen Bild man sucht – sich im Porträt, in *seinem* [Herv. i. Org.] Porträt, entzieht, dann nicht, um in diesem Entzug eine faszinierende, geheimnisvolle Identität zu verbergen, sondern um mit uns, die wir ihn betrachten, die Fremdheit zu teilen, die nicht nur seine, sondern unsere ist. (Nancy 2015: 69f)

Diese Begegnung mit der externen und internen Alterität lässt sich als Moment der Irritation verstehen, den Dominique Zimmermann als Möglichkeitsraum beschreibt, „eine momentane Welt, ein Raum für das Unbekannte, das uns zu dem macht, was wir sein können, sein werden“ (Hofmann/Zimmermann 2012: 42). Über den konfrontativen Charakter der Begegnung hinaus, den ich im Teil 2.2. beschrieben habe, bietet diese opake Variante die Chance, sich mit Personen, die sich je nach Habitus der betrachtenden Person als „anders“ lesen lassen, zu verbinden. Nicht weil diese Ähnlichkeit, Nähe oder Vertrautheit evozieren, sondern weil es ihnen gelingt Andersartigkeit in ihrer Nichtgreifbarkeit so sehr zu überspitzen, dass der extreme Entzug der dargestellten Person die betrachtende Person auf das eigene Verlangen nach Sichtbarkeit und Erkenntnis, nach Identifikation und Abgrenzung zurückwirkt. Einen solchen Effekt auf die betrachtende Person kann ebenfalls die partielle oder vollständige Verhüllung fotografieter Frauen*körper erzeugen, wie im folgenden und letzten Unterkapitel herausgearbeitet wird.

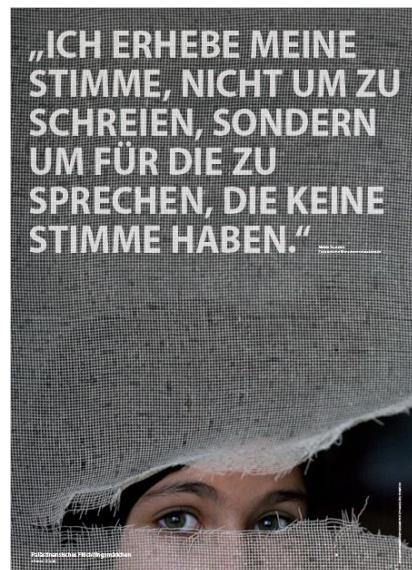
2.3.4. Stoffbahnen. Permeable Gewebe als Blickschutz

Eine letzte Methode, die ich im Untersuchungsgegenstand ausfindig machen konnte und die in der Lage ist, das Beharren der betrachtenden Person auf Transparenz mit Formen der Opazität zu beantworten, besteht in einer kreativen, d.h. verfremdenden Darstellung von Sichtbarrieren, welche ganze Körper oder Körperteile vor der Linse der Kamera und den Blicken von Betrachter*innen verbergen. Jedoch reicht es nicht aus schlichtweg Frauen* oder Mädchen* mit stofflichen Verhüllungen zu zeigen, da diese Weise vielmehr eine stereotype Markierung der Andersartigkeit bestätige und als Auslöser für Diskussionen diene, die über das Emanzipations- und Unterdrückungspotential von Kopftüchern und Schleiern und derer, die sie tragen, zu urteilen meinen (vgl. Amir-Moazami 2016: 32; Lünenborg et al. 2011: 34). Die fotografische Darstellung solcher Körperpraktiken, die – polemisch zerrissen – zu einem Dreh- und Angelpunkt geworden ist, an dem sich religiöse, moralische, kapitalistische, eurozentrische, feministische, sexistische und psychologi-

sche Interessen aufreihen, muss die konventionellen Darstellungsformen Kopftuchtragender Personen verfremden und gleichzeitig die Erwartungshaltungen von Betrachter*innen irritieren, um die diskursive Brisanz solcher Bilder überhaupt erst ins Bewusstsein rücken zu können. Damit Schleier zu „Reflexionskatalysatoren“ (Wonisch 2012: 24) werden können, wie Wonisch kontrovers aufgeladene Elemente bezeichnet, „bedarf es einer narrativen Rahmung, die die Aura von den Objekten selbst auf den Akt der Reflexion über diese verlagert“ (Poehl, zit. ebd.). Denn die Darstellung von Mädchen* oder Frauen*, die einen Schleier tragen, ist in weiten Teilen der visuellen deutschen Diskurslandschaft zum „Stereotyp der Integrationsunwilligkeit“ (Lünenborg et al. 2011: 11) geworden, „bei dem in der Verbindung von Geschlecht, Ethnizität und Religion prototypisch Fremdheit entsteht“ (ebd.; vgl. auch Amir-Moazami 2016: 28f). Jedoch sollen in dieser Arbeit die Debatten, die für oder gegen die stoffliche Bedeckung des Hauptes, des Gesichts oder anderer Körperteile argumentieren, nicht weiter vertieft werden, sondern möchte ich vielmehr deutlich machen, dass die Formen einer geschlechterbedingten Verhüllung – unabhängig von den dahinter steckenden Motiven – in vielen deutschen Bilddiskursen zunächst einmal „Regime von Sichtbarkeit des Körpers, Transparenz und Kontrolle“ (Amir-Moazami 2016: 33) stören. Aus der gängigen fotografischen Praxis *Reduktion durch Transparenz* wird durch einen geschickten Einsatz von verhüllenden Stoffen die Maxime *Reflexion des eigenen Nicht-Wissens durch Opazität* (vgl. Zobel 2015: 23).

Im Untersuchungsgegenstand konnte ich sechs Fotos ausmachen, auf denen sich Trennelemente unterschiedlicher Stofflichkeit zwischen der Kameralinse und den Dargestellten befanden und dadurch eine Durchsicht beeinträchtigen (vgl. Auswertung: Frage 10). Diese Trennelemente, die je nach Perspektive auch als Sichtschutz verstanden werden können, sind jedoch nicht mit Kopfbedeckungen gleichzusetzen, welche auf 32 Fotos (37 %) bei allen der dargestellten Frauen* zu sehen sind (vgl. Auswertung: Frage 22). Auf 39 der untersuchten Fotos (mit 45 % die relative Mehrheit, vgl. ebd.) tragen die dargestellten Frauen* keinerlei Kopfbedeckungen, was für eine latente Tendenz der Ausstellungen spricht, auf das polemische Zeichen, das Kopfbedeckungen für viele westlich-christliche Betrachter*innen darstellt, zu verzichten und indirekt eine Form der assimilierenden Integration zu unterstützen, indem vermeintlich Nicht-Mehrheitsangehörige de-markiert werden und einem Mehrheitsideal angepasst werden (vgl. Amir-Moazami 2016: 28f). Dem Ausstellungskatalog *vom menschen zum flüchtlings* würde ich eine solche Absicht vorwerfen, die durchaus wohlwollend intentioniert sein kann: Die porträtierten Frauen*

befinden sich nicht nur in öffentlichen Räumen, die mehr oder weniger deutschen Bildungs- und Prestigeeinrichtungen zugeordnet werden können, sondern tragen keinerlei Kopfbedeckungen und auch ihre Kleidung entspricht modischen Stilen, die mir in Deutschland häufig begegnen. Ich unterstelle der Ausstellungskonzeption nicht, dass die porträtierten Frauen* ihren Stil für die Porträtreihe verändern mussten. Jedoch vermute ich, dass vorab eine gewisse Auswahl an zu Porträtierten getroffen worden ist, mit der mehr oder weniger latent äußerliche Indikatoren westlicher Angepasstheit reproduziert werden können.



Figur 11: „Stimme erheben“ von Ali Jarekji (© Reuters).



Figur 12: „Menschenwürde“, o.A. (© Picture Alliance).

Nichtsdestotrotz sind im gesamten Untersuchungs- *Beide Bilder im Katalog Asyl ist Menschenrecht – Informationsausstellung zum Thema Flucht und Asyl von Pro Asyl.*

gegenstand 55 Mal Frauen* mit diversen Arten von Tüchern, Schleieren oder ähnlichen Bedeckungen (Wintermützen, Kapuzen, Hüte und Haarschmuck ausgenommen) zu sehen (vgl. Auswertung: Frage 22). Fast die Hälfte der Tragweisen der Tücher habe ich als *Hidschab* identifiziert (vgl. ebd.), eine Art Haupt und Hals und ggfs. die Schultern zu bedecken, sodass nur das Gesicht freiliegt. Der restliche Körper wird meist jedoch von anderen Kleidungsstücken bedeckt. Die innovativsten Formen des Umgangs mit Stoffen, die Körperteile verbergen oder Gesicht oder Augen einrahmen, sind mir im Katalog zur Ausstellung *Asyl ist Menschenrecht* von *Pro Asyl* begegnet. Neben einer konventionelleren Darstellungsform einer Frau* mit dunklerer Haut, deren Gesicht von einer schwarzen *Khimar* und zusätzlich von der sehr flachen Schärfe des Fotos hervorgehoben wird, gibt es zwei Porträts, die ein anderes stoffliches Gewebe als Bildelemente nutzen, welche die Körper von zwei jungen Frauen* verdecken, ohne dass es sich dabei um Kleidungsstücke handelt. Das Foto des Ausstellungsplakats „Stimme erheben“ (s. Fig. 11), auf dem fast nur das Augenpaar eines jungen Menschen zu sehen ist, der in der Bildbeschreibung als „palästinensisches Flüchtlingsmädchen“ (Pro Asyl 2016a) bezeichnet wird, vereint in meinen Augen eine enorme Ambivalenz hinsichtlich seiner Wirkung. Während der Blick in die Kamera, das zentrale Bildmotiv, den Eindruck einer gewissen Neugier aber auch Furcht erzeugt, geschieht einerseits, wie in 2.2.1. beschrieben, eine scheue, aber direkte Kontaktaufnahme, die eine enorme Nähe erzeugt, die gleichzeitig durch den Gaze-Stoff behindert wird. Das grobe und monotone Gewebe wird im unteren Bildteil aufgerissen und gibt dadurch den Blick auf die Augen und Augenbrauen des Mädchens* frei. Der Riss in der geometrischen Gewebefläche hebt das organische Fragment des menschlichen Gesichts durch die monotone Struktur des Großteils der Bildfläche stark hervor, und gleichzeitig entzieht sich das Gesicht in einen dunklen und unscharfen Hintergrund. Ich kann nicht ansatzweise Vermutungen zum Kontext anstellen, sodass mein Nicht-Wissen zur Bildsituation bei der Betrachtung in den Vordergrund rückt. Der einzige Zugang zur Bildtiefe gelingt mir über die Augen des Mädchens*, die sich mir ebenfalls als opake Projektionsflächen meiner eigenen Interpretationswidersprüche herausstellen und trotzdem nicht aufhören mich anzusprechen, aufzufordern, anzuklagen, zu fragen, anzuschweigen. Ein Riss in einem Stoff, der sowohl Abgrenzung als auch Schutz sein kann (vgl. Gille 2016), lässt, ähnlich wie ein *Nikab*, nur die Augenpartie frei. Anders jedoch als ein *Nikab*, ist das Stoffgewebe grobmaschiger und an einer Stelle kaputt. Die gewisse

Durchlässigkeit des Gaze-Stoffes weckt den Eindruck, dass ich zumindest erahnen kann, was sich dahinter befindet. Jedoch sehe ich nicht mehr als den Teil eines Gesichts. Die Dunkelheit, die flache Schärfentiefe und auch die Bildränder enttäuschen diese Hoffnung jedoch. Der permeable Stoff ironisiert beinah meine Erwartungshaltung nach Durchsicht: Er gibt den Blick frei auf etwas, das ich dann doch nicht sehen kann. Vielleicht ist dieses Foto die Umkehrung der Darstellung von Nacktheit in Minh-has Film *Reassamblage*. In manchen Aufnahmen des Films wird versucht, die Nacktheit gefilmter Frauen* von dem Paradigma zu entkoppeln, dass mit körperlicher Enthüllung die Offenbarung von Erkenntnis und Wahrheit einherginge (vgl. Klöpping 2004: 142). Das zuvor beschriebene Foto versucht in meinen Augen den gleichen Effekt zu erzielen, nur aus einer anderen Perspektive: Durch körperliche Verhüllung wird keineswegs eine Wahrheit verschleiert, die zugänglich gemacht werden könnte, wenn der Schleier zerrissen werden würde. Denn die Opazität, die meinen Erkenntnisserwerb trübt, geht viel tiefer, als dass die Zerstörung eines Stoffes dagegen ankäme. Vielleicht röhrt die Opazität der bildlichen Darstellung von Lebewesen letztendlich von den unkontrollierbaren und kontinuierlichen Veränderungen des Selbst und der Bezogenheit zu Anderen her, um an Nancys Gedanken anzuknüpfen:

Jedes Bild ist eine singuläre Variation auf die Ganzheit des distinkten Sinns, des Sinns, der nicht an die Bedeutungsordnung anschließbar ist. Dieser Sinn ist unendlich, und jede Variation ist selbst singulär unendlich. [...] Derart ist das Intime, es bedroht und fasziniert aus der Entfernung, in die es sich zurückzieht. Das Bild röhrt an diese Ambivalenz, durch die der Sinn (oder die Wahrheit) sich endlich vom Verweiszusammenhang unterscheidet, von dem es sich jedoch niemals völlig ablöst. (Nancy 2012: 27f)

Die Ambivalenz der sinnerzeugenden und -brechenden Elemente des Fotos wird durch die Ergänzung sprachlicher Zeichen, einem Zitat der pakistanischen Menschenrechtsaktivistin Malala Yousafzai, um ein weiteres erhöht. Die Aussage der Fürsprache für jene, „die keine Stimme haben“ (Yousafzai, zit. n. Pro Asyl 2016a), ein klassisches Beispiel eines *speaking about*, kann ich entweder so deuten, dass das porträtierte Mädchen* die Person ist, welche diese Aussage macht, oder, dass es sich bei ihr um eine jener Personen „ohne Stimme“ handelt und deshalb von einer Fürsprecher*in wie Yousafzai bevormundet wird. Anstatt Klarheit zu schaffen, verbreitern die sprachlichen Zeichen als Bildelemente nur das Spektrum an Interpretationsansätzen. Einen sehr ähnlichen Effekt wie dieses Foto erzielt außerdem das Foto „Menschenwürde“ (s. Fig. 12) der gleichen Ausstellung, indem ebenfalls ein Gaze-Stoff sowie das Raster eines Bauzauns meine Sicht auf eine dahinter liegende Situation beeinträchtigt. Dieser durchlässige Blickschutz weist

jedoch keine kaputten Stellen auf, sodass ich zunächst annehme, dass es sich um einen Fotofilter handelt, der für die monochrom grüne Farbigkeit verantwortlich ist. Erst bei genauerer Betrachtung fällt mir die Kleidung auf, die über der Absperrung hängt, und nicht nur einen farbigen Bruch im Bild darstellt, sondern auch als Bindeglied zwischen den beiden getrennten Sphären, d.h. zwischen der Kamera bzw. mir vor dem Bauzaun und der jungen Frau* hinter dem Bauzaun, fungiert. Durch mein verzögertes Erahnen der Bildsituation tritt ebenfalls ein Reflexionsprozess über die Begrenztheit der fotografischen Zugänglichkeit zur Lebensrealität der Dargestellten, deren Entzug durch ihre Rückansicht noch gesteigert wird, in Gang, auch wenn er für mich nicht so heftig und fesselnd abläuft, wie in *Figur 11*. Von meinem Standpunkt aus handelt es sich bei diesen beiden Bildbeispielen um gelungene Formen opaker Porträts, denen – mit Zobels Worten – eine strategische Verschleierung gelingt, die es vermeidet, „den Betroffenen durch voyeuristische Zugriffe oder Infragestellung ihrer Handlungsmacht die Würde [zu] nehmen“ (Zobel 2015: 26). Sie bieten dadurch eine Alternative zur dichotomen Diskurskonvention in Deutschland an, die nicht-mehrheitsangehörige Frauen* mit muslimisch gelesenen Kopfbedeckungen weder als „Andere“ stigmatisiert, noch durch die Abwesenheit eines Schleiers als erfolgreich in die Dominanzgesellschaft integrierte Personen deklariert.

3. Fazit

Obwohl die Inhaltsanalyse selten Mehrheiten bei den Faktoren subversiver Bildstrategien ergab, spricht die Tatsache, dass zum Ende dieser Arbeit mein Bedürfnis, weitere Fotos des Untersuchungsgegenstands intensiver zu reflektieren, noch nicht erschöpft ist, dennoch für Reichhaltigkeit der ausgewählten Ausstellungskataloge. So lassen sich zwar in dem untersuchten Diskursstrang mehrheitlich konventionelle Darstellungsformen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* ausmachen, die zu einer enormen Verknappung einer diskursiven Beteiligung und der daraus resultierenden Vielfalt beitragen, jedoch konnte ich in einzelnen Fotografien gleichzeitig auch einen Reichtum an subversiven Strategien ausmachen: Die Begegnung der Blicke, ein Posieren vor der Kamera, die Einbettung in einen sprachlichen Kontext, dessen Zeichen nicht oder nur zum Teil verständlich sind, sowie eine grobe Kadrage, die (nackte) Körper zerstückelt, sind bildnerische Mittel, die eine Art skeptischer Nähe erzeugen (vgl. 2.2.). Ebenso subversiv sind folgende bildnerische Mittel aus 2.3., die jedoch anders als die Mittel aus 2.2. mit Formen von Distanz spielen: Ein kreativer Umgang mit halbdurchlässigen Stoffgeweben, sich der Kameralinse entziehende Körper, eine Reduktion der Farbigkeit, Schärfentiefe und Lichtverhältnisse sind die prägnantesten Darstellungsformen von Opazität (vgl. 2.3.). Sowohl die erarbeiteten, opaken Strategien als auch die eines *speaking nearby* geben ein Instrumentarium an die Hand, das die diskursiven Verknappungsmechanismen problematisieren kann. Während sich jene Mittel, die ein *In-der-Nähe-sprechen* verlangen, sich das *Sehen-gleich-Transparenz*-Paradigma aneignen und bloßstellen, versuchen sich die opaken bildnerischen Mittel diesem Paradigma weitestgehend zu entziehen. All diesen unkonventionellen Darstellungsformen gelingt es nicht die eindimensionale Ausrichtung des gesamten Bilddiskurses um flüchtende und geflüchtete Frauen* zwischen Viktimisierung und Unsichtbarmachung zu steuern, aber immerhin stellen sie eine Bereicherung und Infragestellung des dominanten Diskurses dar. Und dies kann sich bei jenen Betrachter*innen, die Zeit und Bereitschaft für Reflexionen mitbringen, inspirierend auf deren Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremden auswirken. Da je nach untersuchtem Aspekt das irritierende Potential eines Bildes variiert, kann ich den Anteil subversiver Fotos auf keine feste Zahl festlegen. An dieser Stelle möchte ich lediglich darauf verweisen, dass ich im Rahmen der Analyse immerhin nur bei einem minimalen Teil der Fotos (zwischen 12 und 22 %) keinerlei Störungen und Brüche mit meiner Erwartungshaltung erlebt habe

(vgl. Auswertung: Fragen 28, 29, 30). Der Rest der 86 Fotos hat immerhin mehr oder weniger heftige Irritationen während der Betrachtung herbeigeführt. Da in dieser Arbeit nur eine geringe Bilderauswahl ausführlich erläutert werden konnte, bewegt sich ein Großteil der Fotos in einer Grauzone, die ich nicht unbedingt als subversiv bezeichnen würde, aber ebenso wenig als eine Fortsetzung kolonialistischer Bildtraditionen. Diese Analyse belegt demnach, dass es keine klare Trennung zwischen konventionellen und innovativen Fotos geben kann. Noch schwieriger ist es, die Kataloge in konventionelle und innovative Diskursfragmente zu unterteilen. Stattdessen möchte ich vielmehr auf die in meinen Augen besonders vielversprechenden Ausstellungen *Flucht.Punkt.Mensch*, *Grenzüberschreitungen*, *Asyl ist Menschenrecht* und *Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas* verweisen, und auch auf die Fotos von Cornelia Mittendorfer, Christina Malkoun und die des *Martin Lagois Fotowettbewerb 2016*, die, auch wenn sie leider nicht in den Untersuchungsgegenstand aufgenommen werden konnten, in meinen Augen eine Bereicherung für die Bilddiskurslandschaft und meine persönliche Bewusstseinsbildung darstellen.

Da der diskursive Erwartungshorizont nicht nur sehr stark individuell bedingt ist, sondern sich auch chronologisch kontinuierlich weiterentwickelt, habe ich im Laufe meiner Analyse ebenfalls eine Verschiebung meiner Wahrnehmung feststellen können, die bei einer erneuten Durchführung der Inhaltsanalyse zu einem anderen Ergebnis führen würde. Die enorme Abhängigkeit der Inhaltsanalyse von meinem eigenen Standpunkt sowie dem Durchführungszeitraum sei deshalb an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben. Jedoch lässt sich trotz der enormen Individualität des Forschungsergebnisses annehmen, dass die Analyse und Dokumentation meiner eigenen Entwicklung im Umgang mit den fotografischen Darstellungen Anderer und die daraus erschlossenen Strategien für jene Personen von großer Relevanz sind, die einen oder mehrere Schnittpunkte mit dem von mir in 1.5.3. beschriebenen Standpunkt feststellen. Indem diese Analyse meine höchst individuellen Ergebnisse mit aktuellen und weitreichenderen Ergebnissen der intersektionalen und interdisziplinären Geschlechter- und Rassismusforschung verknüpft, lässt sich für den ausgewählten Zeitraum der diskursive Zusammenhang von Bildwahrnehmungen und den derzeitigen soziopolitischen Entwicklungen in Deutschland kritisch reflektieren. Durch die Herausarbeitung konstruktiver Mittel, welche visuell mehr Vielfalt und Selbstermöglichung von *inappropriate/d other* ermöglichen, und den Verzicht auf die Reproduktion reduktiver Stereotypen sind die Ergebnisse nicht nur für Wissenschaftler*innen, sondern

auch besonders für alle bild(re)produzierende Menschen, d.h. Fotograf*innen, Kunstschaefende, Kurator*innen und Journalist*innen besonders wertvoll.

In Anlehnung an die in 2.2. und 2.3. gewählten Analyseschwerpunkte „Nähe“ und „Distanz“ habe ich mehrere Maximen für den Umgang damit entwickelt: Die erste Maxime stellt eine Erweiterung von Minh-has Forderung dar, *aus der Nähe* anstatt *über* unangepasste und nicht-vereinnahmbare Andere zu sprechen. Über diese Modifikation des Selbstverständnisses als wissensproduzierende Person hinaus möchte ich dazu ermuntern, trotz asymmetrischer Positionen und mit dem Bewusstsein für die damit verbundenen Risiken, nicht aufzuhören, die Nähe zu Fremden und zum Fremden – um uns herum und in uns selbst – zu suchen und zu verhandeln. Mit der nächsten Maxime möchte ich in Bezug auf Glissants Proklamation des Rechts auf Opazität an die Bereitschaft von fotografierenden und bildbetrachtenden Personen appellieren, Nicht-Sichtbarkeit und Nicht-Verstehen aushalten zu lernen. Die Erkenntnis des eigenen Nicht-Wissens, mit der Betrachter*innen von opaken Bildern konfrontiert werden, kann als Einladung aufgefasst werden, den eigenen Wissensdurst und vor allem die Art und Weise, wie dieser gestillt werden soll, zu reflektieren. Dies kann durch die Auffassung erleichtert werden, dass ich nicht unbedingt alles sehen und verstehen muss, um friedlich zusammen leben und mich verbunden fühlen zu können (vgl. 2.3.). Die letzte Maxime fordert, inspiriert durch Žižek, zur Wahrung eines respektvollen Abstands auf, der unablässig von allen Beteiligten verhandelt werden muss. Ein „Nein“ zum Fotografiertwerden muss eine grundlegende Möglichkeit in der dokumentarfotografischen und künstlerischen Praxis sein, wenn Bilder erzeugt werden, die tatsächlich dazu beitragen sollen, asymmetrischen Umständen entgegen zu wirken (vgl. ebd.).

Da mir die theoretische Ausrichtung meines Analysefokus‘ die Formulierung dieser drei Maximen ermöglicht hat, bin ich auch zum Ende dieser Arbeit noch von dem Potential der Konzepte von Glissant und Minh-ha für die Erschaffung von und die Auseinandersetzung mit künstlerischen, journalistischen und wissenschaftlichen Werken überzeugt. Die ausschlaggebende Frage nach der Sonderstellung der untersuchten Fotografien im Spannungsfeld zwischen Kunst/Fiktion und Dokumentarfotografie/Wahrheit (s. Fig. 1) würde ich in Anlehnung an die Auseinandersetzungen mit den *Figuren 4, 5, 7 und 8* als vielversprechend einschätzen. Indem diese Fotos die geplante oder spontane Inszenierung einer Realität zeigen, wird nicht nur mit meiner Erwartungshaltung gespielt, eine spontane und rohe Wirklichkeit präsentiert zu bekommen, sondern werden gleichzeitig auch die kon-

ventionellen Bildkontexte verfremdet (s. Fig. 5, 8) bzw. um neue und konstruktive Möglichkeitsräume erweitert (vgl. *vom menschen zum flüchtlings* 2016).

Zum Abschluss möchte ich noch auf die bereits erwähnte Veränderung meiner eigenen Haltung gegenüber Darstellungen von flüchtenden und geflüchteten Frauen* eingehen. Meine erste Annäherung in der Vorbereitungsphase der Analyse war noch von einer Suchmaske geprägt, die manche Fotos, wie bspw. Darstellungen nackter Frauen*körper, prinzipiell als voyeuristisch beurteilte, während mich andere aufgrund exotischer Elemente wiederum faszinierten und anzogen. Hinzu kam in der Anfangsphase, dass die ersten Male meiner Betrachtungen sehr emotional aufgeladen waren und mich zum Teil sehr bewegten. Indem ich mich auch auf wissenschaftlicher Ebene mit diesem Themenfeld beschäftigte, konnte ich eine distanziertere Haltung einnehmen, die mir im Sinne von Sontag zu einer Position des „kritischen Sehens“ (Brink 2010: 108) verhalf. Meine anfänglich größtenteils affektive und dichotome Erwartungshaltung wich der Entwicklung eines ausdifferenzierten und wissenschaftlichen Bewusstseins für die Risiken und Chancen visueller Diskursbeiträge. Die Auseinandersetzung mit Minh-has und Glissants Theorien hat mich zunehmend auch in anderen Lebensbereichen beeinflusst und stärkt mich nachhaltig in meiner Suche nach einem respektvollen und zärtlichen Umgang mit meinen Mitmenschen, aber auch mit mir selbst. Denn letztendlich hat sich mein Forschungsblick zwar ausdifferenziert, ist über die anfängliche Gegenüberstellung Unsichtbarkeit/Viktimierung hinausgewachsen und sensibler für die Leerstellen und das ins Unsichtbare Verschobene geworden, jedoch bin ich gewiss, dass sich dadurch neue blinde Flecken in meine eigenen Reflexionen eingeschlichen haben (vgl. Betscher 2014: 67). Mit diesem Bewusstsein wandert mein anthropologisches Interesse weiter und bleibt zum Beispiel an den Fotografien der Ausstellung *Rojava. Frühling der Frauen* des Vereins *Kurdistan Hilfe* hängen, der hinsichtlich des Selbstermächtigungspotentials der Dargestellten meine in dieser Arbeit formulierten Fragestellungen weit übertrifft. Denn während ich noch nach flüchtenden und geflüchteten Frauen* frage, und damit Menschen nicht nur auf ihr Geschlecht, sondern auch auf ihren Mobilitätsstatus‘ und ihren Wunsch, nach Europa zu kommen, reduziere, stellt diese Ausstellung die soziale, politische und emotionale Selbstständigkeit und Resilienz von Frauen* in Westkurdistan in den Mittelpunkt. Ihre Erfahrungen als Flüchtende und Opfer von Gewalt werden behutsam sprachlich thematisiert, ohne dass dazu eine Visualisierung hilfloser oder mittelloser Mädchen* und Frauen* notwendig wäre. Die Suche nach konstruktiven, nicht-westlichen und sozial

organisierten Formen der Selbstermächtigung von Frauen* und Kindern und deren Friedensbestrebungen in Syrisch-Kurdistan, stellt für mich einen vielversprechenden Ausblick im Anschluss an diese Arbeit dar.

4. Bibliografie

PRIMÄRQUELLEN

- Banita, Georgiana / Wedler, Carolin 2016: „Fluchtbilder / Refugee Photos. Ausstellung“. Online verfügbar unter <http://www.refugee-photos.com/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Boering, Lars 2016: „Wer macht sich stark für den Fotojournalismus?“. In: Stichting World Press Photo (Hrsg.): World Press Photo 16. Amsterdam: Schilt Publishing: S. 4.
- Flüchtlingsrat NRW e.V. 2013: Nirgendwo ist hier. Ausstellungskatalog.
- Förderverein Pro Asyl e.V. 2016a: „Asyl ist Menschenrecht. Informationsausstellung zum Thema Flucht und Asyl“. Online verfügbar unter https://www.proasyl.de/wp-content/uploads/2016/09/PRO_ASYL_Asyl-ist-MR_Ausstellung_Web_klein_sep16.pdf, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Gille, Ina 2016: Laudatio zur Eröffnung der Ausstellung „Grenzüberschreitungen“ von Silvia Hauptmann (Vortrag). Leipzig, 24.05.2016.
- Hauptmann, Silvia 2016: „Photographie. Grenzüberschreitungen“. Online verfügbar unter <http://www.silvia-hauptmann.de/grenzueberschreitungen.html>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Help – Hilfe zur Selbsthilfe e.V. 2013: Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas. Eine Ausstellung zur Situation der Roma in Montenegro. Finanziert aus Mitteln der Europäischen Union. Bonn.
- Kohn, Francis 2016: O.T. In: Stichting World Press Photo (Hrsg.): World Press Photo 16. Amsterdam: Schilt Publishing: S. 5.
- Ministerium für Inneres und Kommunales des Landes Nordrhein-Westfalen (MIK NRW), Referat Öffentlichkeitsarbeit und Online-Kommunikation 2016 (Hrsg.): vom menschen zum flüchtling. Vom flüchtling zum menschen. Fotoausstellung von Cornelia Suhan. Ausgerichtet vom Ministerium für Inneres und Kommunales des Landes Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Online verfügbar unter http://www.mik.nrw.de/fileadmin/user_upload/Redakteure/Bilder/Startseite/ausstellungfluechtlinge/katausstellfluechtinge.pdf, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Reinig, Patrick / Rüth, Christine 2016: Flucht.Punkt.Mensch. Begegnungen mit Menschen, die zu uns geflohen sind. Meeting people who have fled to us. Regensburg. Online verfügbar unter <https://fluchtpunktmensch.de/katalog.pdf>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Richardson, Warren 2016: Sieger World Press Photo des Jahres 2015. In: Stichting World Press Photo (Hrsg.): World Press Photo 16. Amsterdam: Schilt Publishing: S. 6-7.
- Schwarz, Florian 2016: „Close by and far beyond. Portraits from along the way. (2015). Horgos, Serbia, September 2015“. Online verfügbar unter <http://florian-schwarz.net/portfolio/close-by-and-far-beyond-portraits-from-along-the-way-2015/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Stichting World Press Photo 2016 (Hrsg.): World Press Photo 16. Amsterdam: Schilt Publishing.
- Trampe, Andreas 2016: „Qualität ist kein Zufall; sie ist immer das Ergebnis angestrebten Denkens“. In: Verein zur Förderung der Fotografie in Hannover e.V. (Hrsg.):

5. Lumix Festival für jungen Fotojournalismus. 5th Lumix Festival for Young Photojournalism. Hannover: S. 5-6.
- Verein zur Förderung der Fotografie in Hannover e.V. 2016 (Hrsg.): 5. Lumix Festival für jungen Fotojournalismus. 5th Lumix Festival for Young Photojournalism. Hannover.
- Volkmar, Felix: „Felix Volkmar. Lost Between Borders“. Online verfügbar unter <http://felixvolkmar.com/index.php/project/lost-between-borders/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Zeitenspiegel-Reportageschule Günter Dahl der Volkshochschule Reutlingen GmbH (ZRGDVR) (o.J.): Odyssee Europa. Flucht und Zuflucht seit 1945. Das Buch zur Ausstellung von Magnum Photos: „Odyssee Europa – Flucht und Zuflucht seit 1945“. Reutlingen.
- ## SEKUNDÄRQUELLEN
- ### BIBLIOGRAFIE
- Allen, Jennifer 2012: „Perfect Strangers. Soll Differenz sichtbar oder unsichtbar sein?“. In: Frieze d/e. Zeitgenössische Kunst und Kultur in Deutschland, Österreich und der Schweiz 7y, S. 7-9.
- Almstadt, Esther 2017: „Flüchtlinge in den Printmedien“. In: Ghaderi, Cinur / Eppenstein, Thomas (Hrsg.): Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 185-201.
- Amir-Moazami, Schirin 2016: „Dämonisierung und Einverleibung. Die ‚muslimische Frage‘ in Europa“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 21-39.
- Bal, Mieke / Hernández-Navarro, Miguel Á. 2011: „Introduction“. In: ebd.: Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency. Thamyris/Intersecting: Place, Sex, and Race 23. Amsterdam / New York: Rodopi: S. 9-20.
- Barthes, Roland 2010: „Rhetorik des Bildes (1964)“. In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam: S. 78-94.
- Behlert, Anke (23.05.2016): Fotoausstellung über Flüchtlinge. Ganz nah dran an den Menschen. Deutschlandfunk. Online verfügbar unter http://www.deutschlandfunk.de/fotoausstellung-ueber-fluechtlinge-ganz-nah-dran-an-den.807.de.html?dram:article_id=354909, zuletzt geprüft am 16.01.17.
- Betscher, Silke 2014: „Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse“. In: Eder, Franz X. / Kühschelm, Oliver / Linsboth, Christina (Hrsg.): Bilder in historischen Diskursen. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 63-83.
- Bhabha, Homi K. 2012: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Aus dem Englischen von Katharina Menke. Wien / Berlin: Turia + Kant.
- Braidotti, Rosi 2015: „Cyberfeminismus mit einem Unterschied“. In: Avanessian, Armen / Hester, Helen (Hrsg.): dea ex machina. Berlin: Merve: S. 107-144.
- Brink, Cornelia 2010: „Fotografien sehen und zeigen. Überlegungen aufgrund von Susan Sontags ‚Das Leiden anderer betrachten‘“. In: Engelmann, Jan / Faber, Richard / Holste, Christine (Hrsg.): Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 107-122.

- Brink, Cornelia / Wegerer, Jonas 2012: „Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 125, S. 5-14.
- Brunn, Karin 2010: „Schatten des Realen. Susan Sontags Perspektiven auf Fotografie und Film“. In: Engelmann, Jan / Faber, Richard / Holste, Christine (Hrsg.): *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*. Würzburg: Königshausen & Neumann: S. 93–105.
- Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) 2016: „Das Bundesamt in Zahlen 2015. Asyl, Migration und Integration“. Online verfügbar unter <http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Broschueren/bundesamt-in-zahlen-2015.pdf?blob=publicationFile>, zuletzt geprüft am 18.11.2016.
- Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) 2016: „Zahlen zu Asyl in Deutschland. Infografiken nach Daten des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge“. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/flucht/218788/zahlen-zu-asyl-in-deutschland#Registrierungen>, zuletzt geprüft am 18.11.2016.
- Butler, Judith 2004: *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Caron, David (September and 1998): „Pour une poetique de l'opacité. Ahmadou Kourouma, Edouard Glissant et l'espace de la Relation francophone“. In: *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 25.3/4, S. 348-362.
- Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul 2016: „Die Dämonisierung der Anderen. Einleitende Bemerkungen“. In: ebd.: *Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart*. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 7-19.
- Demos, T. J. 2013: *The Migrant Image. The Art And Politics Of Documentary During Global Crisis*. Durham, London: Duke University Press.
- Dogramaci, Burcu 2013: „Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung“. In: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld: transcript: S. 7-22.
- Emcke, Carolin 2016³ [2013]: *Wie wir begehrten*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Eppenstein, Thomas / Ghaderi, Cinur 2017: „Perspektiven auf Flüchtlinge und Fluchtdynamiken – Eine Einführung“. In: ebd.: *Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 1-28.
- Evangelischer Presseverband für Bayern e.V. (Hrsg.): *Auf der Flucht. Frauen und Migration. Katalog zum Martin Lagois Fotowettbewerb 2016*. München.
- Förderverein Pro Asyl e.V. 2016b: „Asyl ist Menschenrecht. Informationen zum Thema Flucht und Asyl“. Online verfügbar unter https://www.proasyl.de/wp-content/uploads/2016/09/PRO_ASYL_Asyl-ist-MR_Broschuere_Web_klein_sep16.pdf, zuletzt geprüft am 18.11.2016.
- Förderverein Pro Asyl e.V. 2016c: „Neue Asylpraxis beim BAMF. Immer mehr Syrerinnen und Syrer kriegen „nur“ subsidiären Schutz“. Online verfügbar unter <https://www.proasyl.de/news/neue-asylpraxis-beim-bamf-immer-mehr-syrerinnen-und-syrer-kriegen-nur-subsidiaeren-schutz/>, zuletzt geprüft am 18.11.2016.
- Foroutan, Naika 2016: „Nationale Bedürfnisse und soziale Ängste“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): *Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart*. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 97-105.
- Foucault, Michel 1976⁴: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Überetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Foucault, Michel 2001a⁸ [1991]: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Foucault, Michel 2001b: „Worte und Bilder. „Les mots et les images“, Le Nouvel Observateur 154, 25. Oktober 1967, S. 49f. Über E. Panofsky, *Essais d'Iconologie*, Paris 1967, und *Architecture gothique et Pensée scolaire*, Paris 1967“. In: Defert, Daniel / Ewald, François (Hrsg.): *Foucault, Michel. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits 1, 1954-1969*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: S. 794-797.
- Foucault, Michel 2010: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling. Berlin: Suhrkamp.
- Glissant, Édouard 2002: „Une interview qui impressionne la Martinique. Dans ‚Le Figaro‘ l'incontournable Édouard Glissant...“. Online verfügbar unter <http://www.potomitan.info/matinik/glissant.php>, zuletzt geprüft am 03.03.2017.
- Glissant, Édouard 2012: „Das Denken der Opazität der Welt / The thinking of Opacity of the World“. In: Frieze d/e. Zeitgenössische Kunst und Kultur in Deutschland, Österreich und der Schweiz 7, S. 76-77.
- Hess, Sabine 2013: „Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen. Eine kulturwissenschaftliche Kritik der dominanten Wissensproduktion zu Migration“. In: Dogramaci, Burcu (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 107-122.
- Hoffarth, Britta / Graff, Ulrike 2016: „Editorial“. In: *Betrifft Mädchen. Flucht. Punkte. Mädchen, junge Frauen und Flucht* 3, S. 98-99.
- Hofmann, Imre / Zimmermann, Dominique 2012: *Die andere Beziehung. Polyamorie und Philosophische Praxis*. Stuttgart: Schmetterling.
- Hoving, Isabel 2011: „Opacity and Openness. Creating New Senses of Dutchness“. In: Bal, Mieke / Hernández-Navarro, Miguel A. (Hrsg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency. Thamyris/Intersecting: Place, Sex, and Race* 23. Amsterdam / New York: Rodopi: S. 297-312.
- Keppler, Stefan 2013: „Filmanalytische Grundbegriffe“. Online verfügbar unter http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/faecher/philologie_film/GrundbegriffeI-1.pdf, zuletzt geprüft am 11.01.2017.
- Klöpping, Susanne 2002: „Diskursive Löcher: Zum Verhältnis von Frauen, Sprache und feministischer Praxis am Beispiel von Filmen Trinh T. Minh-has“. In: Hahn, Marcus / Klöpping, Susanne / Kube Ventura, Holger (Hrsg.): *Theorie – Politik. Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien. Literatur und Anthropologie* 12. Tübingen: Gunter Narr: S. 57-68.
- Klöpping, Susanne 2004: *Repräsentationen des kulturell ‚Fremden‘ zwischen Schrift und Film. Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-has als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Konstanz: Universität Konstanz.
- Kothen, Andrea (01.06.2016): „Sagt man jetzt Flüchtlinge oder Geflüchtete? Eine Randnotiz zum alltäglichen Sprachgebrauch“. Online verfügbar unter <https://www.proasyl.de/hintergrund/sagt-man-jetzt-fluechtlinge-oder-gefluechtete/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Krause, Ulrike 2017: „Die *Flüchtlings* – der Flüchtlings als Frau“. In: Ghaderi, Cinur / Epstein, Thomas (Hrsg.): *Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 79-90.
- Kulaçatan, Meltem 2016: „Die verkannte Angst des Fremden. Rassismus und Sexismus im Kontext medialer Öffentlichkeit“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): *Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. X-Texte*. Bielefeld: transcript: S. 107-117.

- Kurdistan Hilfe e.V., Frauenstiftung in Rojava/WJAR 2016 (Hrsg.): Rojava. Frühling der Frauen. Eine Fotobroschüre über den Aufbau demokratischer Selbstverwaltung und Frauenstrukturen in ROJAVA/Nordsyrien. Online verfügbar unter <http://rojavafruehlingderfrauen.blogspot.eu/>, zuletzt geprüft am 26.05.2017.
- Link, Jürgen 2006: „Zum Anteil der medialen Kollektivsymbolik an der Normalisierung der Einwanderung“. In: Maasen, Sabine / Mayerhauser, Torsten / Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft: S. 53-70.
- Loock, Ulrich 2012: „Opazität / Opacity“. In: Frieze d/e. Zeitgenössische Kunst und Kultur in Deutschland, Österreich und der Schweiz 7, S. 72-75.
- Lünenborg, Margreth / Fritzsche, Katharina / Bach, Annika 2011: Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption. Bielefeld: transcript.
- Lunenfeld, Peter 2010: „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild (2000)“. In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam: S. 344-361.
- Maasen, Sabine / Mayerhauser, Torsten / Renggli, Cornelia 2006: „Bild-Diskurs-Analyse“. In: ebd.: Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft: S. 7-26.
- Malkoun, Christina: „Christina Malkoun. Portfolios. Since 1948“. Online verfügbar unter <http://www.christinamalkoun.com/since-1948>, zuletzt geprüft am 25.05.2017.
- Mangelsdorf, Marion / Schreiner, Anna 2013: Cross Cultural Media. Deutsch/Ägyptische Ethnographien politischer Transformation. Begleitbericht zu einem DAAD-Workshop in Kairo: Abteilung Gender Studies des Zentrums für Anthropologie und Gender Studies (ZAG), Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. Online verfügbar unter <https://www.genderstudies.uni-freiburg.de/internationalisierung/ccm2013.pdf/view?searchterm=kairo>, zuletzt geprüft am 20.02.2017.
- Mazumdar, Pravu 2004: „Repräsentation und Aura. Zur Geburt des modernen Bildes bei Foucault und Benjamin“. In: Gente, Peter (Hrsg.): Foucault und die Künste. herausgegeben im Auftrag des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) von Peter Gente. Frankfurt am Main: Suhrkamp: S. 220-237.
- Messerschmidt, Astrid 2016: „Nach Köln‘ – Zusammenhänge von Sexismus und Rassismus thematisieren“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 159-171.
- Minh-ha, Trinh T. 1990: „Documentary Is/Not a Name“. In: The MIT Press 52, S. 76-98.
- Minh-ha, Trinh T. 2001: „Boundary Event“. In: Secession (Hrsg.): Trinh T. Minh-hà. Secession. Wien: Remaprint: S. 7-10.
- Minh-ha, Trinh T. / Grižinic, Marina 2001: „An interview with Trinh T. Minh-ha by Marina Grižinic“. In: Secession (Hrsg.): Trinh T. Minh-hà. Secession. Wien: Remaprint: S. 43-48.
- Minh-ha, Trinh T. / Lippit, Akira Mizuta 2001a: „On Color and the Cine-eye. An interview with Trinh T. Minh-ha by Akira Mizuta Lippit*“. In: Secession (Hrsg.): Trinh T. Minh-hà. Secession. Wien: Remaprint: S. 21-25.
- Minh-ha, Trinh T. / Lippit, Akira Mizuta 2001b: „Über Farbe und das Filmauge. Ein Interview von Akira Mizuta Lippit mit Trinh T. Minh-ha“. In: Secession (Hrsg.): Trinh T. Minh-hà. Secession. Wien: Remaprint: S. 26-31.
- Minh-ha, Trinh T. 2016a: „The Image and the Void“. In: Journal of Visual Culture 15.1, S. 131-140.

- Mittendorfer, Cornelia: „Destination: Hope“. Online verfügbar unter <https://www.cornelia-mittendorfer.at/works/destination-hope/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Mittendorfer, Cornelia: „Künstlerhaus Wien @ flat1“. Online verfügbar unter <https://www.cornelia-mittendorfer.at/works/destination-hope/k%C3%BCnstlerhaus-wien-flat1/>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.
- Mörsch, Carmen 2016: „Stop Slumming! Eine Kritik kultureller Bildung als Verhinderung von Selbstermächtigung“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 173-183.
- Moser, Anita 2011: Die Kunst der Grenzüberschreitungen. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld: transcript.
- Mulvey, Laura 1994: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer: S. 48-65.
- Nancy, Jean-Luc 2010: Identität. Fragmente, Freimütigkeiten. Wien: Passagen.
- Nancy, Jean-Luc 2012² [2006]: Am Grund der Bilder. Zürich-Berlin: diaphanes.
- Nancy, Jean-Luc 2015: Das andere Porträt. Zürich-Berlin: diaphanes.
- Panofsky, Erwin 1996 [1955]: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in the Visual Arts). In: Klassiker der Kunstgeschichte, Band 33. Köln: DuMont.
- Reckwitz, Andreas 2008: „Generalisierte Hybridität und Diskursanalyse. Zur Dekonstruktion von ‚Hybriditäten‘ in spätmodernen populären Subjektdiskursen“. In: Kallscheuer, Britta / Allolio-Näcke, Lars (Hrsg.): Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht. Frankfurt am Main / New York: Campus: S. 17-39.
- Renggli, Cornelia 2006: „Die Unterscheidungen des Bildes zum Ereignis machen. Zur Bildanalyse mit Werkzeugen von Luhmann und Foucault“. In: Maasen, Sabine / Mayerhauser, Torsten / Renggli, Cornelia (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft: S. 181-198.
- Renggli, Cornelia 2014: „Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern“. In: Eder, Franz X. / Kühnschelm, Oliver / Linsboth, Christina (Hrsg.): Bilder in historischen Diskursen. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 45-61.
- Riekert, Martin 2007: „Grundlagen zur Analyse von Fotografien. Über Bildsprachen und deren Wirkung“. Online verfügbar unter <https://blog.seibert-media.net/blog/2007/09/18/grundlagen-zur-analyse-von-fotografien-ueber-bildsprachen-und-deren-wirkung/>, zuletzt geprüft am 17.04.2017.
- Rose, Gillian 2012³: Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore.
- Ruchatz, Jens 2012: „Kontexte der Präsentation. Materialität und Medialität des fotografischen Bildes“. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 124, S. 19-28.
- Secession 2001 (Hrsg.): Trinh T. Minh-hà. Secession. Wien: Remaprint
- Schieder, Martin (2015): „Die Überfahrt als Daseinsmetapher. Auf dem *Navio de emigrantes* von Lasar Segall“. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 43.2, S. 39-49.
- Schweda, Anna / Schutter, Sabina 2016: „Frauen und Kinder zuerst? Stereotype und Exotisierung im medialen Diskurs um geflüchtete Mädchen und Frauen“. In: Betrifft Mädchen. Flucht. Punkte. Mädchen, junge Frauen und Flucht 3, S. 112-118.

- Sekula, Allan 2010: „Vom Erfinden fotografischer Bedeutung (1982)“. In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam: S. 302-337.
- Sontag, Susan 2005 [2003¹]: Das Leiden anderer betrachten. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Stiegler, Bernd 2004: „Michel Foucault und die Fotografie“. In: Gente, Peter 2004 (Hrsg.): Foucault und die Künste. herausgegeben im Auftrag des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) von Peter Gente. Frankfurt am Main: Suhrkamp: S. 277-297.
- Stiegler, Bernd 2010 (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam.
- Weibel, Peter 2004: „Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault“. In: Gente, Peter (Hrsg.): Foucault und die Künste. herausgegeben im Auftrag des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) von Peter Gente. Frankfurt am Main: Suhrkamp: S. 141-147.
- Wieczorek, Stefan 2012: „Transmedialität. Eine Begriffsskizze“. In: Schmitz, Thomas H. / Groninger, Hannah (Hrsg.): Werkzeug – Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse. Bielefeld: transcript: S. 31-50.
- Wonisch, Regina 2012: Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen. Bielefeld: transcript.
- Yildiz, Safiye 2009: Interkulturelle Erziehung und Pädagogik. Subjektivierung und Macht in den Ordnungen des nationalen Diskurses. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Astrid Albrecht-Heide. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften.
- Yildiz, Safiye 2012: „Multikulturalität – Interkulturalität – Kosmopolitismus. Die kulturelle Andersmachung der Migrant/-innen in deutschen Diskurspraktiken“. In: Embracing the Other: Conceptualizations, Representations, and Social Practices of [In]Tolerance in German Culture and Literature. Special Theme Issue. Seminar: A Journal of Germanic Studies 48.3, S. 379-396.
- Ziai, Aram 2016: „Unsere Farm in Zhengistan. Koloniale Muster in der Gegenwart“. In: Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. X-Texte. Bielefeld: transcript: S. 193-200.
- Zittel, Claus 2014: „Die Ordnung der Diskurse und das Chaos der Bilder. Bilder als blinde Flecken in Foucaults Diskursanalyse und in der Historiographie der Philosophie?“. In: Eder, Franz X. / Kühnschelm, Oliver / Linsboth, Christina (Hrsg.): Bilder in historischen Diskursen. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften: S. 85-107.
- Žižek, Slavoj 2015: Der neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror. Aus dem Englischen von Regina Schneider. Berlin: Ullstein.
- Zobel, Stefanie 2015: „*No Place - Like Homes*. Sichtbarmachung von Migration in Kunstausstellungen aus Europa“. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 43.2, S. 16-28.

FILMOGRAFIE

- Kates, Nancy / Haptas, John 2014: Regarding Susan Sontag. United States of America: Question Why Films.
- Minh-ha, Trinh T. 1983: Reassemblage. From the Firelight to the Screen. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=J7atQb7Z5YM>, zuletzt geprüft am 22.05.2016.

Minh-ha, Trinh T. 2016b: Trinh T. Minh-ha (Just Speak Nearby, day 1 excerpt) at 356 Mission. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0>, zuletzt geprüft am 22.05.2016.

5. Abbildungsverzeichnis

Deckblatt: Annika Gemlau 2016 „Sonne, Erde, Mond“

Fig. 1: Annika Gemlau 2017.

Fig. 2: Annika Gemlau 2017.

Fig. 3: O.A.: „O.T. X, Konik 2010“, in: Help – Hilfe zur Selbsthilfe e.V. 2013: Die vergessenen Flüchtlinge Südosteuropas. Eine Ausstellung zur Situation der Roma in Montenegro. Finanziert aus Mitteln der Europäischen Union. Bonn: S. 21.

Fig. 4: Suhan, Cornelia: „Fatma Ismail“, in: MIK NRW 2016 (Hrsg.): vom menschen zum flüchtling. vom flüchtling zum menschen. Fotoausstellung von Cornelia Suhan. Ausgerichtet vom Ministerium für Inneres und Kommunales des Landes Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. Online verfügbar unter http://www.mik.nrw.de/fileadmin/user_upload/Redakteure/Bilder/Startseite/ausstellungfluechtlingekatausstellfluechtinge.pdf, zuletzt geprüft am 22.05.2017: S. 18f.

Fig. 5: Hauptmann, Silvia: „12/21“, in: ebd. 2016: „Photographie. Grenzüberschreitungen“. Online verfügbar unter <http://www.silvia-hauptmann.de/grenzueberschreitungen.html>, zuletzt geprüft am 22.05.2017.

Fig. 6: Saman, Moises: „Moises Saman. Hatay Provinz/Türkei, 2012. Bürgerkrieg in Syrien“, in: ZRGDVR (o.J.): Odyssee Europa. Flucht und Zuflucht seit 1945. Das Buch zur Ausstellung von Magnum Photos: „Odyssee Europa – Flucht und Zuflucht seit 1945“. Reutlingen: S. 106f.

Fig. 7: Suhan: „Leila El Harati“, in: MIK NRW 2016: S. 24f.

Fig. 8: Mitidieri, Dario: „Lost Family Portraits“, in: Stichting World Press Photo 2016 (Hrsg.): World Press Photo 16. Amsterdam: Schilt Publishing: S. 26f.

Fig. 9: O.A.: „O.T. VIII, Konik 2010“, in: Help – Hilfe zur Selbsthilfe e.V. 2013: S. 23.

Fig. 10: Hauptmann: „21/21“, in: ebd. 2016.

Fig. 11: Jarekji, Ali (© Reuters): „Stimme erheben“, in: Förderverein Pro Asyl e.V. 2016: „Asyl ist Menschenrecht. Informationsausstellung zum Thema Flucht und Asyl“. Online verfügbar unter https://www.proasyl.de/wp-content/uploads/2016/09/PRO_ASYL_Asyliert_MR_Ausstellung_Web_klein_sep16.pdf, zuletzt geprüft am 22.05.2017: S. 8.

Fig. 12: O.A. (© Picture Alliance): „Menschenwürde“, in: Förderverein Pro Asyl e.V. 2016: S. 29.

6. Anhang

In diesem Anhang enthalten:

- Fragenkatalog
- Auswertung der Inhaltsanalyse

Folgendes Material auf beiliegender CD verfügbar:

- Diese Arbeit als PDF
- Ausstellungsmaterial
 - § Übersicht des Untersuchungsgegenstands
 - § 12 Ausstellungskataloge/Ordner der Ausstellungsfotos
 - § Begleitmaterial zu den Ausstellungen
- Material der Inhaltsanalyse
 - § 12 beantwortete Fragenkataloge
 - § Auswertung der Fragenkataloge
- Nicht-veröffentlichte Literatur
 - § Ausstellungslaudatio von Gille, Ina zu *Grenzüberschreitungen*
- Grafiken und Deckblatt

Inhaltsanalyse – Fragenkatalog
Annika Gemlau
Letzter Stand: 04. Januar 2017
Prof. Dr. Cornelia Brink, Dr. Marion Mangelsdorf

Titel der Ausstellung

FRAGENKATALOG der INHALTSANALYSE

Fotoausstellung von Kuration/Fotograf*innen

I. Fragen zum Repräsentationsanteil von flüchtenden und geflüchteten Frauen* in der Ausstellung

1. Auf wie vielen Fotos der insgesamt dokumentierten Fotografien sind geflüchtete bzw. flüchtende Menschen abgebildet?

2. Auf wie vielen davon sind Frauen³² und Mädchen* (Jugendliche, die in etwa älter als 10 Jahre wirken) erkennbar?

II. Fragen zu Fotos, auf denen Frauen* bzw. Mädchen* abgebildet sind

Fototitel:

Nummer: /

Zur Bildwirkung

3. Welche erste Wirkung hat das Foto auf mich? Wie ist mein erster Eindruck der Bildatmosphäre?

4. Welche Farbigkeit dominiert im Bild?

SW – monochrom – polychrom

Überbelichtung - Unterbelichtung – Naturalistische Lichtsituation - Künstliches Licht

Zur Gesamtkomposition der Personen und ihrer Umgebung

³² * Das Gendersternchen soll im Rahmen dieser Arbeit am Ende von geschlechtlich geprägten Begriffen Menschen beschreiben, bei denen ich aufgrund einer sprachlichen Markierung im Bildtitel oder-kommentar oder, falls nicht vorhanden, aufgrund meiner soziokulturellen Wahrnehmung auf die ihnen zugewiesene Geschlechterrolle rückschließe. Die Bezeichnungen „Frauen“ und „Mädchen“ können deshalb nur bedeuten, dass ich die Dargestellten aufgrund meiner soziokulturell geprägten Definition von Geschlechteridentitäten als weiblich wahrnehme und dechiffriere, anstatt dass diese Bezeichnungen tatsächlich eine Auskunft über die geschlechtlichen Identitäten der Dargestellten geben könnten.

5. Wie viele Personen sind auf dem Foto dargestellt?
6. In welches Format und in welche Kategorie lässt sich das Foto einsortieren?
Hochformat – Quadrat – Querformat
Einzelporträt, Gruppenporträt
7. In welcher Einstellungsgröße sind die Personen dargestellt?
Detailaufnahme (Augen)
Großaufnahme/Close-up (Nahaufnahme) (Kopf)
Nahaufnahme (Brustbild)
Halbnahaufnahme (Kniestück, auch Amerikanische Einstellung: Colt-Höhe)
Halbtotale (ganzer Körper)
Totale (Körper und Raumausschnitt)
Weit/Panorama/Wide-shot (Landschaft)
8. Welche Einstellungsschärfe herrscht im Bild?
mittlere Schärfe
flache Schärfe, häufig bei Close-ups
Tiefenschärfe (durch Weitwinkelobjektiv)
Weichzeichnung
9. Welcher Geschlechterrolle sind die dargestellten Personen zuzuordnen?
10. Wie lässt sich die Konstellation der Personen beschreiben?
11. Sind sie vollständig dargestellt oder werden ihre Körper durch die Bildränder abgeschnitten (Kadrage)?
12. Warum gibt es eine zentrale Person, die meine Aufmerksamkeit auf sich zieht?
13. Wie lässt sich das Setting der Szene beschreiben: Innenraum, Außenraum (Zeltstadt, Grenzzaun ...)?

Zur Komposition der Einzelpersonen

14. Sind die Gesichter der dargestellten Personen sichtbar?
15. Sind ihre Augen geöffnet?

16. Wohin blicken sie?
 17. Besteht Blickkontakt zur fotografierenden/betrachtenden Person?
 18. Wie lassen sich die Gesichtsausdrücke beschreiben?
 19. Wo befinden sich die Frauen* im Bezug zur Betrachter*innenhöhe?
 20. Wie lässt sich ihre Körperhaltung beschreiben?
 21. Sind ihre Hände sichtbar? Was tun/halten diese?
 22. Tragen sie Kopfbedeckungen? Wenn ja, wie lassen sich diese beschreiben?
 23. Wie lässt sich ihre Kleidung beschreiben?
 24. Üben die Dargestellten eine Tätigkeit aus? Wenn ja, welche?
 25. Üben die übrigen Dargestellten die gleiche Tätigkeit aus? Welche Unterschiede lassen sich feststellen?
 26. Welche Zuständigkeiten/Verantwortlichkeiten werden den dargestellten Personen im Foto beigemessen oder abgenommen und für wen: für sich selbst, für Kinder (wie viele?), für andere Erwachsene?
 27. Mit welchen Dingen/Elementen im Bild scheinen die Dargestellten in Verbindung zu stehen?
- Zu den Lesarten des Fotos**
28. Wirft das Foto besondere Fragen in Bezug auf die Produktionsumstände des Fotos auf?
Wenn ja, welche?
 29. Gibt es Leerstellen, Brüche, Schnitte, Ungleichgewichte ... im Bild?
 30. Gibt es verschwommene, unscharfe, dunkle Elemente/Zonen im Foto?

31. Von welchen Elementen, Faktoren im Foto geht für mich eine verstärkte Doppeldeutigkeit hinsichtlich ihrer Lesart aus?

Zum Ausstellungskontext des Fotos

32. Gibt es weitere Fotos, die im Rahmen der Ausstellungsdokumentation (Katalog, PDF, Webseite) unmittelbar mit dem aktuellen Foto zusammenhängen? Wenn ja, wie lässt sich die Relation sowie der daraus resultierende Effekt beschreiben?

33. Gibt es eine Bildunterschrift oder einen Bildtitel? Wenn ja, welcher?

34. Werden die Namen der Dargestellten in der Bildunterschrift oder an anderer Stelle genannt?

35. Gibt es Zitate, Aussagen, Beiträge der fotografierten Person/en?

36. Gibt es Fotos auf der Webseite o.ä., welche die Anordnung und Inszenierung des Fotos während der Ausstellung zeigen?

37. Gibt es sonstige Vermerke oder Anmerkungen der fotografierenden Person zu dem Bild?