GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

In der Mangel der Widerblicke

Harder, Vera

2014

https://doi.org/10.25595/2079

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Harder, Vera: *In der Mangel der Widerblicke*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 56, 69–82. DOI: https://doi.org/10.25595/2079.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Vera Harder

IN DER MANGEL DER WIDERBLICKE

Womöglich war es der überaus ernste Ausdruck der Portraitierten, ein Gemisch aus Taxierung, Zaghaftigkeit oder verhaltener Heiterkeit, das Sie auf der *Documenta 13* erfasste. Sie hielt den Blicken nicht stand, die den ihren von den Wänden der *Neuen Galerie* zu erwidern schienen, wandte sich ab und fand sich vor einem Bildschirm wieder, der eine Dokumentation zu sehen gab. Es handelte sich um Fotografien der Portraitserie *Faces* and *Phases* und um eine Version von *Difficult love* der südafrikanischen Künstlerin Zanele Muholi.[1)] Den dramaturgischen Höhepunkt erreichte *Difficult love* im Zu-Sehen-Geben einer schwarzen Frau, deren Verletzungen zusammen mit Zeugenerzählungen die Vorstellung eines grausamen Kampfes und einer entsetzlichen Vergewaltigung schufen, von der sich in Südafrika prinzipiell jede schwarze Lesbe bedroht sehen muss, so die Botschaft des Films in ihren Augen.
Es dauerte etwas, bis Sie sich der Irritation gewahr wurde, die durch das Einblenden einzelner Fotografien von *Massa and Minah* in *Difficult love* ausgelöst worden war. *Massa and Minah* ist das seit 2008 kontinuierlich erweiterte *Work in Progress* von Zanele Muholi,[2)] in dessen Zentrum *Domestic work* steht.[3)] Es besteht aus Fotografien, die den weißen Blick zu intersektionalen Projektionen wie *Rasse,* Klasse oder Heteronorm provozieren und ihn dabei in die Mangel nehmen. Die Irritation, die Sie nachträglich in Unruhe versetzte, die auf der *Documenta 13* jedoch von der Betroffenheit angesichts der homophoben Gewalt überlagert wurde, veranlasst diese Ausführungen. Davon ausgehend versucht der Text das politische Potential von *Massa and Minah* herauszuarbeiten. Wer ist Sie? Als Name verwendet, bezeichnet Sie hier das Erfahrungssubjekt, das zum Zeitpunkt der Begegnung mit der Arbeit unter anderem weiß und weiblich identifiziert war.

Bevor der Text sich seinem Gegenstand zuwendet, will er eine grundlegende Herausforderung in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten Muholis herausstellen und rekonstruiert dafür eine Reaktion auf ein Screening von *Difficult love*. Zanele Muholi bezeichnet sich selbst als visuelle Aktivistin, denn es ist ihr explizit politisches Ziel, die Unsichtbarkeit, Kontrolle und Unterdrückung der queeren, schwarzen Gemeinschaft in Südafrika durch visuellen, vornehmlich fotografischen Aktivismus zu bekämpfen (vgl. Muholi 2011: 45). Im europäischen Kunstkontext erreichen

1)
Faces and Phases **ist eine Portraitserie von schwarzen queeren, vor allem lesbischen Personen, mit der Muholi an einer positiven Referenz schwarzer, queerer Sichtbarkeit arbeitet (vgl. Muholi 2010: 6).** ***Difficult love*** **hat Muholi 2010 zusammen mit Peter Goldsmid realisiert. Auf der Documenta 13 wurde eine gekürzte Version gezeigt.**

2)
Die Galerie Stevenson, die Muholi vertritt, gibt an, dass einige der Fotografien, die in der Dokumentation Difficult love gezeigt und dort als zum Work in Progress gehörend bezeichnet werden, unverfügbar sind. Diese Bilder, hier Abb. 1, 4, 5 und 6, werden nur in ***Difficult love*** **zu sehen gegeben. Die Abbildungen 2, 3, 7 und 8 hingegen sind Teil der offiziell publizierten Serie. Um diesen Unterschied visuell hervorzuheben, werden die lediglich in** ***Difficult love*** **repräsentierten Fotografien hier als Screenshots gezeigt.**

3)
Um die Mehrdeutigkeit von ***domestic*** **nicht zu verlieren, das zum Beispiel mit „häuslich, heimisch oder domestiziert" übersetzt werden könnte, und das sowohl auf einen konkreten Raum, auf eine soziale Herrschaftsrelation, als auch auf Unterwerfung verweist, verwendet der Text die englischen Begriffe oder Formen des deutschen Verbs „domestizieren" (vgl. McClintock 1995: 34).**

Muholis Arbeiten eine beachtliche Prominenz. Gerade *Faces* and *Phases* wird gerne zusammen mit *Difficult love* präsentiert, so auch am sechzehnten schwullesbischen Filmfestival *Pink Apple* in Zürich. Nach einem Screening gelangt jemand zur Moderatorin des Künstlerinnengesprächs. „Wie kann man ihr helfen", fragt die Person und meint mit *ihr* Zanele Muholi.

In diesem Zusammenhang interessiert, warum die Person Muholi als Projektionsfläche benutzt, um die Problematik, die eine konkrete soziale Gruppe betrifft, diminutiv auf sie zu übertragen. Durch die Verwendung von *man* anstelle von ich konstruiert sich die Person als Repräsentant_[4] einer Mehrheit, wobei *man* etwa für das mehrheitlich weiße, schweizerische, homophile Filmpublikum stehen könnte. Die Solidarität, die aus der Frage spricht, überschattet, dass *man* Muholi ad hoc zu eben dem Problem gemacht hat, das diese in den Raum gestellt hatte.[5] Wenn damit ein Gefühl der eigenen Fortschrittlichkeit und Überlegenheit einhergeht, das sich aus der Vorstellung speist, dass *man* im Gegensatz zum als homo- oder queerphob konstruierten Anderen sexuell deviante Lebensformen integriert, wäre das Gegenteil dessen erreicht, worauf der Aktivismus Muholis zielt (vgl. Hoffner 2012). Vielmehr arbeiten die Personifikation des Problems und die Grenzziehung entlang des Umgangs mit Sexualität dann der Stabilisierung eines hegemonialen Verhältnisses zu. Auch wenn die Reaktion auf das Screening von *Difficult love* nicht repräsentativ für die Rezeption der Arbeiten ist, macht sich daran eine unumgängliche Herausforderung für Vermittlungsformen in einem vornehmlich weißen, europäischen Raum fest. So müssen diese sich fragen, wie mit der Gefahr umgegangen werden soll, „nichts weiter als eine paternalistische Mission" zu sein (Castro Varela / Dhawan 2005: 59).

Die These ist, dass eine Auseinandersetzung, die die aktivistischen Ziele der Arbeiten ernst nehmen will, an einem Bewusstsein der Betrachtenden für die „Politizität" (Kravagna 1999: 25), die politische Involviertheit des eigenen Denkens oder Blickens in Konstruktionsprozesse von Machtverhältnissen, arbeiten muss. Im Gegensatz zu *Difficult love*, dessen mediale Konstruktion die Zuschauenden tendentiell propagandistisch vereinnahmt, und dazu führen kann, dass voller Mitleid, wütend oder betroffen vom privilegierten Hier auf die Zustände von Dort geschaut wird, liegt die Stärke von *Massa and Minah* darin, dass die Arbeit es vermag, den hegemonialen Blick wahrnehm- und verhandelbar zu machen. Darum wendet sich der Text im Folgenden *Massa and Minah* zu, von *Difficult love* und der Ausstellungssituation

4) Dieser Text verwendet den Unterstrich um sprachlich die heteronormative Idee von Geschlecht um eine fließende zu erweitern, wobei die weibliche und die männliche Form als zwei Möglichkeiten mitbezeichnet werden können (vgl. Engel 2009: 13). Wenn es sich anbietet, arbeitet der Text einem glatteren Lesefluss zu und setzt dafür nur den Unterstrich als Markierung von potentieller Uneindeutigkeit ein (z.B. d_ Lesende_).

5) Sara Ahmed bringt die Problematik am Beispiel der *feminist killjoy* am Familientisch auf den Punkt (vgl. Ahmed 2010).

hingegen ab. Zunächst gibt er die ihn motivierende Irritation zu lesen. Der Text legt den Schwerpunkt auf die vergeschlechtlichten und rassifizierten Implikationen, um durch eine kritische Lektüre ausgewählter Einzelbilder und durch die Analyse intersektionaler Projektionen im weißen Blick *Massa and Minah* als visuelle Politikerin auftreten zu lassen.

ALS OB Das Bild, das Sie getroffen hatte, gibt zwei Personen in einem Innenraum zu sehen, die Sie beide als weiblich identifiziert **(Abb. 1).** Äußerst gelangweilt den Blick nach rechts in die Ferne schweifen lassend, hockt die eine breitbeinig da. *Massa* steckt in einem Kleinen Schwarzen,[6)] hochhackige Opentoes dazu tragend. Unverkennbar lässt die allzu große, wasserstoffblonde Perücke ihren dunklen Haaransatz erkennen und macht überdeutlich, dass dieses Bild gestellt ist. Das *Als ob* scheint hier wichtig zu sein. Ihre überkreuzten, unbeteiligt herabhängenden Hände verdecken den Blick auf das von schwarzen Nylonstrümpfen und von einem herabhängenden, schwarzen Etwas im Dunkeln liegende Geschlecht. Ist das wichtig? Nun der Rock ist kurz, und so breitbeinig da zu hocken geziemt sich für eine Dame nicht, was *Massa* aber nicht zu kümmern scheint.

Minah, als welche das hellblaue Hausangestelltenkleid sie erkennen lässt, nestelt an einem Kettchen herum und kniet aufgerichtet neben *Massa* auf einem orientalisch anmutenden Teppich. Insgesamt wirkt die Inszenierung skizzenhaft. Mit dem Betonen seiner offensichtlichen Gemachtheit entzieht sich das Bild der Illusion des indexikalischen Versprechens von *Es war so,* das der fotografischen Medialität geschuldet ist und distanziert Sie, ihren Versuch, einen Referenten festzumachen zurückweisend, um in allen Ecken und Winkeln das Mantra zu wiederholen: *Ich bin nicht, was du glaubst, das ich sei.*

Gefühlte zwei Sekunden hatte die Dokumentation das nur in *Difficult love* veröffentlichte Einzelbild zu sehen gegeben. Es hatte Sie irritiert, wie Sie nachträglich bemerkte, dass die Rolle von *Massa* mit einer schwarzen, die Rolle von *Minah* mit einer weißen Person besetzt war. Das so rassifizierte Klassenverhältnis

6)
Massa lässt an das Englische „master" denken, während Minah an das Lateinische „minor: gering, klein, geringfügig etc." erinnert oder an die fleischwolfähnliche Küchenmaschine Minna M3 und als Bezeichnung für Hausangestellte gelesen werden kann.



// Abbildung 01
Massa and Minah, Filmstill aus *Difficult love*, 2010

irritierte ihre Sehgewohnheiten. Es wurde wahrnehmbar, wie stark ihr Blick von inkorporierten Vorbildern konditioniert sein musste, denn Sie wies der schwarzen Person imaginär automatisch eine unterlegene und der weißen eine privilegierte soziale Position im von *Massa and Minah* bezeichneten Verhältnis zu. Durch die im Grunde platte Verkehrung der Besetzung unterbrach *Massa and Minah* die Fraglosigkeit der naturalisierten Zuschreibung.

Verstärkt wurde die nachwirkende Beunruhigung durch die Erinnerung an den Widerblick aus einem weiteren Bild der Serie, der mitten in Difficult love aus einem bläulichen Hintergrund hervorstach.

IM BILD Das Klassenverhältnis ist hier entsprechend vorherrschender hierarchischer Vorbilder besetzt **(Abb. 2).** Warum diese Besetzung mit Ausnahme von Abb. 7 in den im Folgenden besprochenen Einzelbildern beibehalten wird, bleibt hier offen.

Die weißen Beine im Vordergrund stecken in Pantoletten und deuten einen Schritt nach rechts an. Fest auf dem linken Fuß stehend, wird das nachgezogene Spielbein in einer tänzerisch anmutenden Linie unscharf festgefroren. Diese führt den Blick von der Fußspitze über den gewölbten Rist, verlässt darüber die Silhouette und zielt dem Schienbein entlang nach oben, um außerhalb des Bildrandes die Linie des Standbeins zu kreuzen, im Schritt. „Was blickst du so?“ scheinen die Augen zwischen den Beinen zu fragen, und lassen Sie auf der Stelle erstarren. „Nun ja, ich schaute ihr unter den Rock“, antwortet Sie als Voyeurin ertappt. *Minah* im Hausangestelltenkleid bohnert den Boden. Die metallene Büchse in ihrer linken Hand legt diese Annahme nahe, während ihre rechte hinter *Massa's* Fuß verschwindet, diesen im Bild scheinbar berührt und die Protagonistinnen so miteinander verbindet. Hier könnte eine queere Lektüre des Bildes ansetzen, doch wird diese Möglichkeit von imaginären Schranken vereitelt. Unbeweglich kniet *Minah* zwischen *Massa's* Beinen hinter einem Türrahmen, der *Minah's* blauen vom wärmer gehaltenen Raum im



// Abbildung 02
Massa and Minah II, 2008

Vordergrund trennt, worin sich *Massa* zusammen mit d_ Betrachtenden befindet. Zu dieser Illusion verführt die zentralperspektivische Darstellungskonvention, derer sich die Fotografie bedient. Sie negiert die Flächigkeit des Bildträgers und tut so, als würde das Bild den Blick auf einen potentiell unendlichen Raum freigeben, während die Konstruktion den illusionistischen Bildraum auf den betrachtenden Blick hin zentriert und diesen fasziniert, ihn von maximaler Sichtbarkeit träumen lässt (vgl. Hentschel 2001: 22; 12). Im westlichen Kulturraum impliziert diese Darstellungskonvention historisch eine Vergeschlechtlichung von Blick und Bildraum durch „[d]ie metonymische Überlagerung von medialem Raum und weiblichem Körper" (ebd.: 10) und bietet dem weißen Blick eine machtvolle, maskulin konnotierte Position an.

Der Bildraum, „der dem visuellen Begehren Befriedigung verspricht" (ebd.: 12), kann mit Hentschel als *Pornotopie* bezeichnet werden (vgl. 9ff). Ihre Referenz in den „Wundern einer nie gesehenen Welt" findend (ebd.: 12), ist das skopisierte Begehren dem kolonialen Begehren nach Neuland verwandt (vgl. ebd.: 73). Die kolonisierten Neuen Länder galten der europäischen Fantasie seit langem als Projektionsflächen, als *Porno-tropen* nach McClintock, für verbotene erotische Fantasien (vgl. McClintock 1995: 22). Wenn der fotografische Bildraum, der wörtlich maßgeblich für die Erfindung der Differenzkategorie *Rasse* und der damit verbundenen Entwertung und Legitimierung für Kolonisierung war (vgl. Edwards 2003; Bate 2003), mit einer schwarzen, weiblichen Person besetzt wird, vermag das Bild postkoloniale *pornot(r)opische* Projektionen im weißen Blick zu reaktivieren. Dazu kommt, dass sich d_ weiße Betrachtende tendenziell nicht mit der gesellschaftlichen Stellung von *Minah* identifiziert, sondern versucht ist, ihr gegenüber eine dominante Position einzunehmen. Diese Wahrnehmung perpetuiert die Entwertung von *domestic work,* die noch immer von Frauen aus dem globalen Süden für hegemoniale Subjekte geleistet wird - zunehmend unter z.B. durch gesetzliche Vorschriften prekarisierten Bedingungen - und dabei die rassifizierten sozialen Ungleichheitsverhältnisse konsolidiert (vgl. Gutièrrez Rodríguez 2010). *Domestic work* „ist nicht schlecht bezahlt, weil sie als unproduktiv gilt, sondern weil jene, die diese Arbeit erbringen, feminisierte und rassifizierte Subjekte sind, die gegenüber dem hegemonialen normativen Subjekt als ‚minderwertig' betrachtet werden" (ebd.).

Auch wenn der Kamerastandpunkt des Bildes effektiv sehr tief ist, lässt sich zusammenfassen, dass das Bild den weißen Blick

zur intersektionalen Projektion postkolonialer rassifizierender, klassifizierender, vergeschlechtlichender Stereotype provoziert, die hier auf die Repräsentation von *Minah* fallen.

_____ *Minah's* Widerblick erfasst den Blick d_ Betrachtenden: „Glaub ja nicht, dass ich nicht wüsste, wozu du mich machen möchtest," scheinen die Augen zu insistieren und lassen d_ Betrachtende_ aufschrecken. Sie verweisen den Blick auf sich, die Möglichkeit eröffnend, sich seiner Projektionen und der damit verbundenen Abwertungen bewusst zu werden, die außerhalb des Bildraums reale Körper treffen. Doch der „Spiegel, den der Betrachter in [*Minah's*, VH] Augen sucht, ist im wörtlichen Sinne blind: [*Minah's*, VH] Augen verweigern die Spiegelung, indem sie zu erkennen geben, dass man sich von einem Ort aus angeblickt fühlt, von dem aus niemand sieht" (Adorf 2004: 122). Es ist nur eine Fotografie. Enttäuscht darüber, doch nicht gesehen worden zu sein, könnte d_ Betrachtende sich entlastet fühlen. Aber es stellt sich keine Erleichterung ein. Denn es ist Muholi selbst, die die Rolle von *Minah* spielt. Hiermit macht das Bild das Paradox für sich fruchtbar, das Fotografien auszeichnet. Sie machen etwas Vergangenes scheinbar anwesend und sind ein indexikalischer Beweis dafür, dass das, was sie zu sehen geben, wirklich da war: Zanele Muholi als Autorin in diesem Fall. Zugleich sind Fotografien gerichtet auf den zukünftigen Blick, der sie erfassen wird (vgl. Brandes 2010: 100; Solomon-Godeau 2003: 70). Gerade weil sich die Autorin mit ins Spiel bringt und sich zum Objekt des Blicks macht, auf den sie es absieht, eben weil es ihre Augen sind, die genau den empfindlichen Punkt mit ihrem Blick fixieren, der es d_ Betrachtenden erlauben würde sich unbemerkt dem Spektakel hinzugeben, verhindert es dieser Widerblick, dass Blick und Projektionen d_ Betrachtenden unbemerkt bleiben und sich im Moment der Enttäuschung darüber, doch nicht gesehen worden zu sein, Entspannung einstellen könnte. Sie spürt, dass ihr Blick vorgesehen ist (vgl. Adorf 2007: 18). Es ist der auktoriale Widerblick, der in Bezug auf die Wahrnehmbarkeit der *Politizität* des weißen Blicks effektiv ist.

_____ Anstatt dass Muholi dem Erfahrungssubjekt erlauben würde, seinen Blickwinkel zeitweilig mit dem ihren zu verschmelzen, kehrt sie die Perspektiven, die sie in einem eurozentrischen Kontext voraussetzen darf, von *Sie* und *Ihr* gegeneinander. Das Projektil abfangend, wendet sie es und feuert es zurück, damit es Sie trifft und setzt ihr leicht oberhalb des Fluchtpunktes einen Dorn ins Auge.

Getroffen und augenblicklich verunsichert, wendet Sie sich weiteren Bildern des *Work in Progress* zu, die den Blick freigeben auf *domestizierte* Rollenspiele. Gleich einem erlegten Tier liegt in **Abb. 3** ein weißer Mann zu Füssen mehrerer schwarzer *Minah's*. Die Hosenträger lose, die Krawatte unanständig verrückt, in seiner Hand ein Glas mit Whiskey vielleicht, wendet er sein leicht benebelt wirkendes Gesicht ab. Muholi als zentrale *Minah* schlägt ein Bein über das seine und stützt eine Hand knapp über der Wölbung ab, die sich unter seiner Hose abzeichnet. Die Dunkelheit und Einrichtung des Raumes erinnern an ein großbürgerliches Interieur zu Ende des 19. Jahrhunderts, wenngleich die nur fadenscheinig sich zu einem kohärenten Eindruck fügenden Versatzstücke der Einrichtung und der Bekleidung die Bricolage abermals überdeutlich hervorheben. Betont ungerührt, kühl und taxierend starren die *Minah's* Sie an und singen in ihrer Fantasie:

„There's a new game
We like to play you see
A game with added reality
You treat me like a dog
Get me down on my knees
We call it master an servant"
(Depeche mode 1985)



// Abbildung 03
Massa and Maids IV, Hout Bay, 2009

WER ODER WAS IST DAS SUBJOBJEKT DIESES SPIELS?

Drei Bilder **(Abb. 4-6)** in *Difficult love* zu sehen gegeben, zeigen Wasch-, Ankleide- oder Ausziehszenen und lassen an exotisierende Haremsdarstellungen der Orientalisten des 19. Jahrhunderts denken. Diese mögen nicht direkt zu den kolonialen erotischen Phantasien in Bezug auf Südafrika gehört haben. Frauen von südlich der Sahara sollten durch Seife und weiße Baumwolle zivilisiert und unterworfen werden, so die imperialistische Vorstellung nach McClintock (vgl. McClintock 1995: 31ff). Das Weiß von Kacheln, Putz oder Badewanne der Bildräume nährt das Zitieren dieses Gedankens symbolisch. Er findet eine Referenz im Waschritual, Inbegriff domestizierter Hygiene, das den weißen, männlichen Körper vor der Beschmutzung an der Schwelle des imperialen Reiches schützen sollte und zugleich die

weiße, männliche Weltherrschaft garantierte (vgl. ebd.: 32). Nicht nur Geschlecht spielt für die mit *Domesticity* verbundenen Prozesse von Abhängigkeit und Unterwerfung eine entscheidende Rolle (vgl. ebd.: 35). Im Zuge der Kolonisierung stellte *Domesticity* ein europäisches vergeschlechtliches und klassifiziertes Machtverhältnis dar, das zur Kontrolle der Kolonisierten in die Kolonien importiert wurde (vgl. ebd.). Wenn der europäische domestizierte Raum klassifiziert und geschlechtlich hierarchisiert war, dieser Raum im Zuge der Kolonisierung rassifiziert und der koloniale Raum gleichzeitig domestiziert wurde (vgl. ebd.: 36), operiert *Massa and Minah* genau an diesen sich überkreuzenden Achsen der Ungleichheit, die die schwarze lesbische Frau auf der untersten Stufe der Ordnung platzieren. Während sie sich im Post-Apartheid Südafrika von *Hate crimes* bedroht sieht, *„funktioniert die Aufteilung von Menschen nach ‚Geschlechtern' - wie ihre Hierarchisierung gemäß ‚ethnischen' oder ‚kulturellen' Merkmalen – [hier, VH] als Rechtfertigung von andauernder Ungleichheit ‚innerhalb des Arbeitssystems'"* (Voß; Wolter 2013: 13). Dies führt noch immer zu einer Abwertung von *domestic work* und der damit verbundenen rassifizierten und feminisierten Subjektpositionen. *Massa and Minah* gibt diese zu Strukturen geronnenen Machtverhältnisse zur Verhandlung frei, indem sie in die wiederholende Projektion auf den Körper der schwarzen Frau und die Perpetuierung dieser als epistemisch zu bezeichnenden Gewalt interveniert, weil sie sie provoziert und spiegelt.







// Abbildung 04-06
Massa and Minah, Filmstills aus Difficult love 2010,

Die rechteckigen Spiegel sind, wenn zu sehen gegeben, an der Stelle der blinden Augen der Autorin platziert und erfüllen deren Funktion. Denn das Erfahrungssubjekt geht der fotografischen Illusion auf den Leim und erkennt erneut enttäuscht, dass nicht etwa Sie oder die Kamera gespiegelt werden, was von richtigen Spiegeln zu erwarten wäre, sondern die Spiegel als Bild im Bild

und ihre Rahmen als Neurahmung funktionieren. Ebenso opak wie matt lassen sie Sie abblitzen um *Massa und Minah* als gleiches doch ungleiches Paar zu rahmen und hervorzuheben. Dabei drohen *Rasse*, Klasse und Heteronorm den Paargedanken zu durchkreuzen. Erst die scheinbare Absenz des direkten Widerblicks ermöglicht es, die Bilder als Stills erotischer Spiele zu lesen. Und damit schafft es das Bild *„die standardisierten Bezugsrahmen, die Sehgewohnheiten sowie die etablierten Formen und Effekte der Repräsentation umzuarbeiten“*, den Blick des Erfahrungssubjekts von der Kamera geführt auf die Frauen zu lenken, *„die beide Subjekt und Objekt des Begehrens sind und untereinander Blickachsen des Begehrens entwickeln“* (Engel mit Lauretis 2002: 159). Damit kann die Subjektposition des Films, in den Sie die Bilder in ihrer Fantasie verwandelt, als lesbische herausgestellt werden, die die Betrachtenden ebenfalls als lesbische adressiert, ein Identifikationsangebot, das angenommen oder abgelehnt werden kann (vgl. ebd.). Ein violettes Tuch entblößt in **Abb. 4** *Massa's* nackten Körper partiell und behält *Minah* intimere Einblicke vor. Zum ersten Mal scheinen sich *Massa and Minah* direkt in die Augen zu schauen und keine Notiz von der Anwesenheit des Erfahrungssubjekts zu nehmen. Ist da ein Lächeln auszumachen oder Zärtlichkeit in *Massa's* Augen? Schwer bestimmbar ist der Ausdruck ihres Gesichts, während ihre Hände nach dem violetten Tuch greifen, vielleicht aber auch *Minah's* entgegengestreckte in die ihren nehmen werden. Darüber lässt Sie das Bild im Ungewissen, doch sollte Sie deshalb keinesfalls in Selbstvergessenheit geraten.

Diskret schiebt sich Muholi in **Abb. 5** vom linken Bildrand her unscharf zwischen das blinde Spiegelbild und den Blick der Betrachtenden und lenkt ihn ab. Über den runden Spiegel beobachtet *Minah* nun nicht etwa *Massa* - was die Blickrichtung ihres gespiegelten Profils nahe legen würde. Der runde Spiegel vereitelt den Versuch des Erfahrungssubjekts die gespiegelte *Minah* zur Voyeurin zu machen, während die Spiegelungen, Blickpositionen und Blickachsen ihre Orientierung insgesamt strapazieren. Aus violett wird rot. Fast kampflustig hält ihr die Inszenierung das rote Tuch entgegen, das ihrem Blick verweigert, ihn mit *Minah's* in Deckung zu bringen und entzieht ihm so das Objekt seines Begehrens einmal mehr. Die Inszenierung zeigt dem Blick „seine imaginäre Befangenheit“ auf und macht „ihn zum Spielball eines unaufhörlichen Reizes“ (Adorf 2004: 122). Ob vom Rand oder, wie in **Abb. 6,** inmitten aus dem Bild heraus, in dem Muholi leicht verärgert wirkt, so als hätte Sie sie gestört beim Spiel, Muholi's

Blick erfasst den ihren und verhindert penetrant, dass er sich unbemerkt aus dem Staub machen könnte.

Der Widerblick der weißen Spielenden ist in der Serie seltsam absent. Einzig ein weißer, pudelartiger Hund fixiert d_ Betrachtende_ in **Abb. 7.** *Massa and Minah* markiert durch seine spezifische *Mise-en-Scène*[7)] den Blick d_ Betrachtenden als weiß und suspendiert dessen Selbstgewissheit (vgl. Kravagna 1999: 26).[8)] Muholi besetzt auch hier eine Position, die aus dominanter Perspektive als Garantin für die Lust des männlichen, weißen Blicks fungieren könnte. Und genau durch die riskante, aktivistische Besetzung dieser Position als nackte, schwarze Lesbe im Medium der Fotografie und das Aktivieren des kulturellen Imaginären durch das Zitieren stereotyper Vorbilder widersetzt sie sich dem Objektstatus, den ihr diese Begehrensordnung zusprechen würde und unterbricht vorherrschende Imaginationen und Wahrnehmungsgewohnheiten (vgl. Engel 2002: 159; 168). Das Begehren der Betrachtenden voraussetzend, veruneindeutigt sie sowohl auf der Ebene des Sehens als auch auf der Ebene der Vorstellung Subjekt- und Objektpositionen.

Massa and Minah nimmt Sie in die Mangel der Widerblicke, wobei die Bilder nach ihrem Blick begehren. Sie fordern den Schautrieb heraus um für die Fantasie der Betrachtenden ein „potentieller Funke für eine Träumerei [zu sein, VH], der (nach Richtlinien der Traumarbeit) Assoziationsketten aktiviert", und um damit zum „Schauplatz des Begehrens" zu werden (Bate 2003: 128). Hat dies etwas mit dem Tattoo auf Muholis Schulter zu tun? Und weshalb leckt sich der Hund gerade die Schnauze? Darauf schweigt das Bild, und es ist eben dieses insistierende Schweigen, das Sie zusammen mit der *Mise-en-Scène* zur projektiven Verlebendigungen der Serie verleitet und damit deren Angebot bereitwillig annimmt, das die Bilder vor ihr ausbreiten. Sie sind gemacht um von ihr gesehen zu werden, damit Sie sich mit ihnen als ihr „ungedacht Gewusstes" verbindet, um von den Bildern dabei in die Gedankenbilder hineingestellt zu werden



// Abbildung 07
Massa and Minah III, 2008

7) Zur Mise-en-Scène als theoretisches Konzept und Werkzeug für die Kulturanalyse vgl. Bal 2004.

8) Weil die Bilder d_ Betrachtende_ involvieren, so arbeitet Mieke Bal heraus, bringen sie d_ Betrachtende_ dazu, einen Teil der Performance zu übernehmen (vgl. Bal 2004: 34ff.). Erst durch die Involvierung d_ Betrachtenden wird es möglich, dass das „Kunstwerk nicht nur ein Werk sein kann, sondern auch ein Werk verrichten kann" (ebd.: 36. Hervorh. i.O., VH). Die Mise-en-Scène bezeichnet zunächst „die Gesamtheit der künstlerischen Tätigkeiten, deren Ergebnisse die Performance [der Subjektivität der Betrachtenden, VH], welche per definitionem einzigartig ist, beschirmen und fördern werden" (ebd.: 36). Damit ist die Mise-en-Scène sowohl die Grundlage für die Art und Weise der Involvierung der Betrachtenden, als auch das theoretische Konzept und Werkzeug für die Kulturanalyse (vgl. ebd.: 39). Erst in der jeweiligen Betrachtung werden die Setzungen aktiv, die ein Werk vornimmt. Die Wirkungen sind abhängig von der sozio-historisch geprägten Perspektive der Betrachtenden und deshalb nicht absolut vorhersehbar.

(vgl. Bal 2004: 35). *Massa and Minah* lullt Sie ein und verwickelt Sie in eine Art Tagtraum, auf dessen Bühne das Erfahrungssubjekt als Regisseurin abwesend ist, ihre Subjektivität hingegen darauf gestellt wird, damit die Bilder daran operieren können (vgl. ebd.: 35ff; 40). Erkennen und Sehen sind nur als Wiedererkennen und Wiedersehen möglich, wofür das kulturelle Archiv, verstanden als Repräsentationsfundus mit denen eine Kultur Differenz herstellt, die Mittlerfunktion darstellt (vgl. Brandes 2010: 81). Wenn die *Mise-en-Scène* etwas mit der Subjektivität des Erfahrungssubjekts anstellt, so darüber, dass sie in den Prozess der Bedeutungskonstruktion interveniert, in dem sich das Subjekt auf das Archiv bezieht (vgl. Engel 2009: 17). Die Chance für die transformierenden Operationen von *Massa and Minah* liegt nachgerade in der Unbeständigkeit des Subjekts, das sich „wiederholend in dem Wechsel von Blicken und Worten (re)formuliert, das heißt Form gewinnt – und verliert" (Adorf 2007: 19). *Massa and Minah* interveniert in die selbstverständliche Bezugnahme. Sie pflanzt sich in den Zwischenraum und lässt hegemoniale Sichtweisen brüchig werden (vgl. Engel 2009: 199ff.). In Bezug auf die aktivistischen Ziele, die Massa and Minah motivieren, liegt darin die Stärke der Serie.

DOCH Anlass dieser Ausführungen bildet die ästhetische Erfahrung des Erfahrungssubjekts im Sinne Kravagna's (vgl. Kravagna 1999: 24ff), die durch die Begegnung mit *Massa and Minah* auf der *Documenta 13* ausgelöst wurde. Die Fotografien verführen den weißen Blick zur Wiederholung hegemonialer Projektionen in denen sich *pornot(r)opische*, klassifizierende, rassifizierende, heteronormative Motive überlagern. Die offensichtliche Gemachtheit, die Widerblicke und –spiegelungen und die Doppelbesetzung von *Minah* und Autorin legen die Projektionen bloß, unterbrechen die fraglose Wiederholung der naturalisierten Kategorisierungen und geben sie zusammen mit den inhärenten Entwertungsmechanismen zur Umarbeitung frei. Ohne den Fokus auf deviante Lebensformen oder auf Gewaltopfer zu legen, nimmt *Massa and Minah* Normalisierungsprozesse selbst in den Blick und arbeitet an einem Bewusstsein d_ Betrachtenden für die *Politizität* des eigenen Blickens. Damit nutzt *Massa and Minah* die Eingriffsmöglichkeit von Repräsentationen, die Bedeutung produzieren und Wirklichkeit konstruieren (vgl. Engel 2009: 17). Denn da Hegemonie zuerst „auch eine Frage der Form" ist (Schaffer 2008: 91), und sowohl Privilegierung als auch Marginalisierung als Effekt und

Teil derselben hegemonialen Repräsentationspolitiken gedacht werden müssen (vgl. ebd.: 104), kann Kritik ebenda ansetzen. Das kritisch-politische Potential dieser visuell-aktivistischen Strategie liegt nicht in der Darstellung *von* politischen Inhalten, sondern ist vielmehr *innerhalb* der Beziehung von Werk und Betrachtenden angelegt (vgl. Kravagna mit Piper 1999: 25). Indem *Massa and Minah* vorherrschende Konventionen wahrnehmbar macht, wirkt sie an einer Revitalisierung von Wahrnehmung und Denken mit, was eine Voraussetzung für die angestrebten gesellschaftlichen Transformationen darstellt.

Dieser Text versucht einen Blick auf *Massa and Minah* zu lesen zu geben und darüber das politische Potential der Arbeit herauszustellen. Bevor er zu einem Punkt kommt, will er sich selbst als Agent und seine Rahmung ins Spiel bringen. Um den Blick des Erfahrungssubjekts lesbar zu machen, fungiert Sie im Text als Platzhalter, damit Lesende die Blickposition des Erfahrungssubjekts projektiv einnehmen können. Sie ist der Text und der Text bin ich (vgl. Barthes 2000 [1967]: insb.188). An dieser Stelle bin ich Teil eines privilegierten, eurozentrischen, weißen Diskurses. Ich versuche dich einzunähen, deinem Begehren mehr sehen zu wollen zu antworten. Die Aufmerksamkeit, die *Massa and Minah* hier erfährt, bedient damit auch das konventionalisierte Wiedererkennen dessen, was in diesem (queer-)feministisch, kritisch kulturanalytisch verorteten Diskussionszusammenhang von einer guten, wirklich kritischen fotografischen Arbeit erwartet wird (vgl. Brandes 2010: 99).



// Abbildung 08
Massa and Minah I, 2008

Mit geschlossenen Augen deckt Muholi in **Abb. 8** ihrer Spielgefährtin zärtlich, beschützend die Augen zu und entzieht mir ihre Blicke. Endlich könnte ich das Angebot, das die Fotografie einem Fenster gleich vor mir ausbreitet, ungestört annehmen. Doch fühle ich mich von diesem Bild zugleich angestarrt als auch abgewiesen. So will ich hier die Geste Muholi's auch als Schutz vor unseren potentiell begehrlichen, vereinnahmenden Blicken lesen.

// Literatur

Adorf, Sigrid (2004): Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns fotografischen Selbstinszenierungen. In: Bauer-Funke, Cerstin/ Febel, Gisela (Hg.): Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004, Band 9, S. 107–128.

Dies. (2007): Nicht unmittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Jg. 2007, H. 44, S. 14–22.

Ahmed, Sara (2010): Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects). http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm (02.10.2013).

Bal, Mieke (2004): Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-Scène. In: Pakesch, Peter (Hg.), Videodreams: Bilder im Raum zwischen Cinematischem und Theatralischem – eine Standortbestimmung. Köln, Walther König, S. 28–49.

Barthes, Roland (2000 [1967]): Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.(Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, Philipp Reclam jun., S. 185–193.

Bate, David (2003): Fotografie und der koloniale Blick. In: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., S. 115–132.

Brandes, Kerstin (2010): Fotografie und „Identität". Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld, transcript.

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

Edwards, Elizabeth (2003): Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., S. 335–355.

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

Dies. (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt/ New York, Campus.

Depeche mode (1985): Master and servant. Auf: Depeche Mode (1985). The Singles 81-85. Mute Records Limited.

Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas.

Hoffner, Ana (2012): (Post)koloniale Sexualitäten, queere Aktionen. Assemblagen visueller und diskursiver (Wissens-)Produktionen im Prozess der Europäisierung. http://eipcp.net/projects/creatingworlds/hoffner/de (04.11.2013)

Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2010): Affektiver Wert. Kolonialität, Feminisierung und Migration. http://eipcp.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/de (25.11.2013)

Kravagna, Christian (1999): Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung. In: Buergel, Roger M./ Noack, Ruth (Hg.), Dinge die wir nicht verstehen. Wien, Generali Foundation. S. 23–31.

McClintock, Anne (1995): Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. London/ New York, Routledge.

Muholi, Zanele/ Goldsmid, Peter (Regie)(2010): Difficult Love. Videodokumentation in Auftrag gegeben von SABC (South African Broadcasting Cooperation), Kontakt: www.stevenson.info

Muholi, Zanele (2010): Faces and Phases: Our queer black aesthetics in South Africa. In: Dies., Faces and Phases. München/ Berlin/ London/ New York, Prestel, S. 5–7.

Muholi, Zanele (2011): NGIBONILE – I HAVE SEEN... In: Anaut, Alberto (Hg.), Zanele Muholi. African Women Photographers. Madrid, Dasa África y La Fábrica. S. 43–49.

Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld, transcript.

Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., 53–74.

Voß, Heinz-Jürgen/ Wolter, Salih Alexander (2013): Queer und (Anti-)Kapitalismus. Stuttgart, Schmetterling.

// Abbildungsnachweis

Abb. 01: Massa and Minah, Filmstill aus Difficult love, 2010, © Zanele Muholi.

Abb. 02: Massa and Minah II, 2008, ©Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.

Abb. 03: Massa and Maids IV, Hout Bay, 2009, ©Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.

Abb. 04–06: Massa and Minah, Filmstills aus Difficult love 2010, © Zanele Muholi.
Abb. 07: Massa and Minah III, 2008, © Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.
Abb. 08: Massa and Minah I, 2008, @Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.

// Angaben zur Autorin

Angaben zur Autorin:
Vera Harder, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Praxisforschende am Institute for Art Education ZHdK, Lehrerin für „Bildnerisches Gestalten" an der Kantonsschule Olten. Promotionsvorhaben zu *InStabilder. Kunstvermittlung als Verhandlungsraum von UnSichtbarkeiten (AT)*. Wissenschaftliche Arbeitsbereiche: kritische Kunstvermittlung, künstlerische Forschung, Queer-feministische Theorie, Repräsentationskritik.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE