

Aus:

KERSTIN BRANDES

Fotografie und »Identität«

Visuelle Repräsentationspolitiken

in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre

Oktober 2010, 288 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,80 €,

ISBN 978-3-8376-1586-9

Als ein zentrales Medium der visuellen Repräsentation von »Identität« hat die Fotografie in den letzten drei Jahrzehnten einen zunehmend wichtigen Platz auch in künstlerischen Projekten erhalten. Kerstin Brandes fragt nach Möglichkeiten einer emanzipatorischen visuellen Politik und zeigt, wie die Verknüpfung postkolonialer und feministischer Theorien mit Theorien der Fotografie neue Blickweisen auf die Bilder eröffnet.

Künstlerische Arbeiten von Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson u.a. werden dabei nicht als zu analysierende Objekte, sondern als Herausforderung für ebendiese Theorien diskutiert. Der Band bietet zudem eine kritische Revision des gegenwärtigen fotografischen Diskurses.

Kerstin Brandes (Dr. phil.) lehrt Kunst- und Medienwissenschaften an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1586/ts1586.php

Inhalt

Danksagung

Einleitung (<i>You thrive on mistaken identity</i>)	13
Fotografie und ›Identität‹:	
Zwischen Stillstellen und Bewegen.....	18
Die einzelnen Kapitel	24
1. <i>Mistaken Identity</i>:	
Die Frage der Identität im Feld des Visuellen	29
Identität/Differenz: Problematisierungen und produktive Verschiebungen der Begriffe in der politischen, feministischen und postkolonialen Theorie.....	31
Inszenieren/Intervenieren:	
Zum Entwurf einer ›visuellen Handlungsfähigkeit‹.....	40
2. Artikulationen von Evidenz:	
Fototheorie, Fotogeschichte und die Konstruktion des Anderen	49
Fotografischer Diskurs und die komplexe Bestimmtheit des Indexikalischen	55
Fotografische Evidenz und das heimliche Begehren nach dem <i>punctum</i> (mit Carrie Mae Weems und Sigrid Schade)	59
Das Indexikalische als Ausgangspunkt und als Fokus des fotografischen Diskurses.....	69

Das Dokumentarische der Fotografie als diskursive Formation.....	72
Identitätskonstruktionen und Archiv:	
Die Umkehrung von Evidenz in der Verbrecherfotografie und der anthropologisch-ethnografischen Fotografie	76
Sozialdokumentarische Fotografie:	
Farm Security Administration, <i>Migrant Mother</i> und die Evidenz ›wahrer Werte‹.....	90
Die strukturellen Grenzen der dokumentarischen Form und die Konzeption einer ›wirklich kritischen‹ fotografischen Praxis.....	96
Inszenierungen von Un/Sichtbarkeit	
bei Connie Hatch und Dave Lewis.....	100
<i>Forced to Disappear</i> : Connie Hatchs ›verschwindende Personen‹.....	103
Dave Lewis' Archiv- und Museumsbesuche.....	107
Zentralperspektivische Dis/Positionierungen.....	112
Die Evidenz des Fotografischen: Augenblicke des Verzeitlichens.....	119
Evidenzen: Das fotografische Paradox als medialer Spielraum	124

3. Figurationen des Rahmens in fotografischen Thematisierungen

›schwarzer Weiblichkeit‹: ein Grenz-Diskurs	127
Das Bild des Weiblichen als Grenzkörper, Derridas <i>Parergon</i> und das Foto als Schnitt	128
Rahmen-Spiele bei Carla Williams und Lorna Simpson	133
<i>Mises-en-Abîme</i> : die Kunst des Rahmen(wechseln)s.....	138
Der ganze-fragmentierte Körper	150
Die <i>Hottentotten-Venus</i>	158
Die ›Grenzen‹ des Rahmens: Zwei Arbeiten von Carrie Mae Weems.....	168
Rahmen-Bedingungen:	
Vom Status-als-Bild zu einem Körperbild-in-Bewegung.....	181

4. Third Space: Grenzen als Räume des Ent/Fixierens	183
<i>The suspect is always a black male in his mid 20s ... Vom Stereotyp zum Dritten Raum (mit Pat Ward Williams und Homi K. Bhabha)</i>	187
Homi K. Bhabhas <i>Third Space</i>	194
Übersetzen: <i>Third Space</i> und visuelle Repräsentation	199
Das Foto als ›Identitätsausweis‹:	
Stereotyp, Hybridität und (post)koloniale Mimikry	199
Verknüpfungen und Auslassungen:	
<i>Third Space</i> , ›Rasse‹, Geschlecht	205
Fotografische Verräumlichungen – Verräumlichung des Fotografischen:	
Mitra Tabrizians <i>The Blues</i>	211
Diskontinuierliche Bild-Räume und/als Vervielfältigung der Blicke	215
Hybridisierungen des transzendentalen Bildraums	224
Die Inszenierung von Weiblichkeit als Metonymie der Präsenz	229
<i>Third Space</i> : Verräumlichungen der Grenze	235
 Strategien des Ent/Fixierens, interessierter Blick und Lektüre als Methode	 237
 Literaturverzeichnis	 243
 Bildnachweise	 267
 Index	 273

Einleitung (*You thrive on mistaken identity*)

»Die postmoderne Theorie selbst hat zum theoretischen Umfeld des Multikulturalismus und der Identitätsproblematik beigetragen, indem sie zum Beispiel mithilfe, die Erforschung von Identität als zentralem Gegenstand künstlerischer Erkenntnis zu fördern.« (Solomon-Godeau 1992: 23)

Die gesprenkelt erscheinende, mosaikartig strukturierte Oberfläche zeigt schemenhafte Konturen eines menschlichen, vielleicht weiblichen, Kopfes in Profilsicht. In weiße Schriftbalken gesetzt sind am oberen Bildrand die schwarz gedruckten Worte *You thrive on*, am unteren *identity* zu lesen. Schräg über die Augenpartie der Figur wurde ein Balken gelegt, wie es bei publizierten Fotografien üblich ist, wenn die Abgebildeten zwar gezeigt werden, aber dennoch anonym bleiben sollen. Hier allerdings ist dieser Balken rot, und darauf steht in weißen Buchstaben das Wort *mistaken* (Abb. 1). Die unbetitelt plakartartige – und plakative – Foto-Text-Montage stammt von Barbara Kruger. Sie war der von Abigail Solomon-Godeau und Constance Lewallen kuratierten und 1992/93 in verschiedenen Ländern gezeigten Ausstellung *Mistaken Identities* für die Etappe im Neuen Museum Weserburg, Bremen, hinzugefügt worden. Der sloganartige Schriftzug benennt geradezu lakonisch deren zentrales und titelgebendes Anliegen: geschlechtliche und ›rassisch‹-ethnische Identität(en) als Konstruktion(en) zu verhandeln, die sich je spezifisch in Geschichte, Diskurs und Kontext figurieren (vgl. Solomon-Godeau 1992). Er lässt sich gleichermaßen als eine Pointierung des konstruktivistischen Paradigmenwechsels lesen, mit dem sich im Verlauf der 1980er Jahre essenzialistische Vorstellungen von Identität hin zu Fragen nach den Strukturen und

Mechanismen ihrer Herstellung und Naturalisierung verschoben haben: *You thrive on mistaken identity.*

Die kritische Auseinandersetzung mit geschlechtlich, ethnisch und/oder kulturell codierter Identität und Differenz ist im Anschluss an die »Identitätsbewegungen«¹, wie sie sich im euro-amerikanischen Raum vor allem seit den 1970er Jahren herausgebildet und die Arbeits- und Wirkungsweise traditioneller Politikformen generell in Frage gestellt haben, auch in der Kunst zu einem unübersehbaren Thema geworden. Die politische wie die künstlerische Aufmerksamkeit drehte sich dabei immer wieder um eine Problematik der Sichtbarkeit, der Repräsentation, der Selbstrepräsentation und des eigenen Bildes bezüglich einer Positionalität des Anderen. In der Sichtbarkeitsdebatte begegnen sich politische und ästhetische Dimensionen; die Register von Politik und Ästhetik treffen als Frage der Repräsentation aufeinander und werden so miteinander verhandelbar. Im Rahmen künstlerischer und kuratorischer Praxis stand und steht die Frage zur Diskussion, von der auch dieses Buch ausgeht: wie sich Subjekte kritisch zu einem System verhalten können, welches seine Stabilität darüber zu sichern sucht, dass es bestimmte Subjekte als seine Anderen positioniert – und nurmehr in dieser Funktion auch sichtbar macht. Neben Ausstellungen wie *Difference: On Representation and Sexuality* (1984/85), *Identity/Identities* (1988), *Interrogating Identity* (1991), *The Politics of Difference. Artists explore Issues of Identity* (1992), *Black Male – Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (1994) oder *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire* (1995) – um nur einige wenige zu nennen – war *Mistaken Identities* eines der prägnantesten Projekte, die diese Thematik seit Mitte der 1980er Jahre im Kunstbetrieb präsent gemacht haben.²

Diese und zahlreiche weitere Ausstellungsprojekte sind, wenngleich konzeptuell durchaus sehr verschieden, im Kontext konstruktivistischer Perspektiven zu verstehen, deren Durchsetzung in den kulturtheoretischen Diskursen seit den 1980er Jahren die Kategorien von Identität und Differenz, Selbst und Anderem, Geschlecht und Ethnizität in Bewegung gebracht und in der Absage an jedwede essenzielle Vorgängigkeit ver-

1 »Soziologisch wird der Begriff der Identität benutzt, um eine Vielzahl disparater und heterogener Veränderungen im öffentlichen und privaten Leben zu beschreiben, die insbesondere mit dem historischen Auftauchen neuer sozialer Akteure – den sogenannten Neuen sozialen Bewegungen oder besser: Identitätsbewegungen – verbunden sind« (Hark 1996: 15f.). In dieser Hinsicht können die verschiedenen Formierungen wie auch ihre Theoriebildungen miteinander diskutiert und aufeinander bezogen werden, ohne deswegen jeweilige Spezifika ignorieren oder gleichschalten zu müssen.

2 Eine (unvollständige) Liste von Ausstellungen, die sich Fragen von Identität und Differenz explizit und kritisch gewidmet haben oder bei denen diese integraler Teil des Konzepts waren, findet sich im Anhang. Es sind nur solche aufgeführt, zu denen es nachweislich einen Katalog gab.

meintliche Stabilitäten und ›natürliche‹ Fixiertheiten als Effekte machtvoller Operationen offengelegt hat. Die Anerkennung, dass ›Identität‹ als sozio-diskursive und psycho-symbolische Konstruktion zu befragen ist, die sich durch und über Repräsentation(en) konstituiert, verlagerte die analytische Perspektive innerhalb feministischer, postkolonialer sowie queertheoretischer Diskurse vom Sein auf ein Werden bzw. ein Gewordensein – von dem Ort, an dem Identität vermeintlich immer schon ›ist‹, auf die Mechanismen, Technologien und Bedingungen ihrer Herstellung, Zuschreibung und Verfestigung.³ ›Identität‹ – als Vorstellung eines selbstidentischen Subjekts wie auch als Signifikation von Zugehörigkeit(en) – bezeichnete nunmehr das eigentlich unmögliche Moment eines Fixierens/Fixiertseins, welches das permanent vorläufige Produkt eines unabschließbaren Prozesses vielfältiger, widersprüchlicher sowie auch regelgeleiteter Identifikationen darstellt. Denn diese Identifikationsprozesse verlaufen entlang historisch kontingenter und instrumenteller Kategorien wie Geschlecht, ›Rasse‹, Klasse, Ethnizität, Alter usw.; durch sie hindurch ist das Subjekt bezeichnet und intelligibel, Subjektkonstituierung und soziale/kulturelle Identität(en) sind untrennbar ineinander verwoben.

All diese Verschiebungen haben im Bereich der visuellen Repräsentationen, von dem die Kunst ein Teil ist, dazu geführt, dass sich der Fokus einer, weitgehend an psychoanalytischen Theorien orientierten, feministischen Kunst- und Kulturwissenschaft auf die Bezeichnungsverfahren verlagert hat, durch die Identität(en) – als Formation ineinandergreifender geschlechtlicher, ethnischer und/oder kultureller Differenz(en) – hervorgebracht, reguliert und naturalisiert werden. Damit rückten die Kategorie des Blicks und seine Strukturierungen in den Vordergrund. Anstatt von fixen Subjekt-Objekt-Positionen auszugehen, wurde nunmehr danach gefragt, wie visuelle Repräsentationen diese Positionen komplementär erzeugen, wie Bild und Blick sich gegenseitig konstituieren, wie Bilder als Spiegel und Projektionsflächen wirksam sind, über die sich vermeintlich stabile Subjekt-Positionen herstellen, und wie Bilder die Blicke, die auf sie geworfen werden, nicht nur (mit)produzieren, sondern wie sie darüber immer auch an den Codierungen des Sehens selbst arbeiten.

Das Konstituiertsein von Identität(en)/Subjekt(en) durch Repräsentation(en) bedeutet nicht nur, dass diese allererst produziert, sondern auch, dass sie zugleich positioniert werden. Denn Repräsentation selbst ist von Macht- und Herrschaftsstrukturen durchzogen, die als Fixierungen wirken. Sie sind darin ablesbar, dass die bereitgestellten Subjektpositionen nicht unbedingt von verschiedenen Subjekten beliebig besetzt werden können, zugleich aber die Konstruiertheit der daraus resultierenden

3 Vgl. Butler (1991), die diese Debatten konzeptionell zugespitzt hat. Vgl. auch Bhabha (1987).

gesellschaftlichen Verortungen unsichtbar gemacht wird. In diesem Zusammenhang wurde auch ›Differenz‹ verstehbar als etwas, das nicht das Gegenteil von Identität meint, sondern bereits darin eingeschrieben ist; Identitätskonstruktionen verlaufen notwendig über die Setzung von Differenz(en) (– und umgekehrt). ›Identität‹ bezeichnet das Verhältnis zwischen dem, was als selbst/eigen anerkannt und was als anders/fremd ›veräußert‹ – als konstitutives/konstituierendes Außen gesetzt – erscheint. Die Sichtbarkeit marginalisierter, alterisierter – und das heißt i. d. R. nicht-weiß, nicht-männlich und/oder nicht-heterosexuell kategorisierter – Subjekte ist also einerseits als eine Sichtbarkeit ›am Rand‹ bestimmt; andererseits rücken sie dort ins Zentrum, wo sie als ›Bild‹ festgeschrieben, in einem Bild-Status fixiert sind: als Spiegel, als Projektionsfläche und Abgrenzungsfigur, über die sich ein hegemoniales Subjekt konstituiert – das unsichtbar bleibt. Dies wurde für den Bereich des Visuellen vor allem mit der Dekonstruktion der *Frau als Bild* bzw. dem Bild-Status des Weiblichen verdeutlicht (Schade 1986; 1987; Eiblmayr 1993; Schade/Wenk 1995; 2005).

Die daran anschließende Frage, die die Argumentationslinien der hier vorgelegten Studie bestimmen soll, zielt darauf ab, einen produktiven Umgang mit diesem Paradox zu entwickeln: Wie können als ›anders‹ markierte Subjekte ein Bild bekommen oder sich ein Bild geben – wie können sie ins Bild gesetzt werden oder sich ins Bild setzen –, ohne zugleich auf einen Status-als-Bild festgelegt oder in einem Status-als-Bild fixiert zu werden?

Im Rekurs auf die politischen Situierungen, diskursiven Verstrickungen, disziplinären Interferenzen und medialen Einsätze des Phänomens Identität greift das Buch theoretische wie künstlerische Fragen gleichermaßen auf: Anhand der Lektüre ausgewählter fotografischer Arbeiten von britischen und us-amerikanischen Künstler/innen, die zwischen Mitte der 1980er und Mitte der 1990er Jahre entstanden sind – von Connie Hatch, Dave Lewis, Carla Williams, Lorna Simpson, Carrie Mae Weems, Pat Ward Williams, James Luna, Mitra Tabrizian und einigen anderen – ist es das Anliegen, eine Perspektive auszuarbeiten und theoretisch zu fundieren, die ästhetische/mediale Strategien als politische Strategien diskutiert und ausdifferenziert. Das bedeutet auch, die Frage nach einer politischen Kunst neu zu stellen. Statt eines – positiven oder negativen – Rückbezugs auf ›klassische‹ kunsthistorische Parameter wie Autor, Werk, künstlerische Intention oder ein bestimmtes (politisches) Bewusstsein, bestimmte Themen/Inhalte richtet sich die Analyse darauf, wie diese Parameter als machtvolle, die Wahrnehmung mitstrukturierende Kriterien durch künstlerische Praktiken auch selbst zur Diskussion gestellt werden.

Dazu schlieÙe ich methodisch und argumentativ an aktuelle kulturtheoretische Entwicklungen, Debatten und Denkfiguren feministischer und postkolonialistischer Theoriebildung an sowie an Ergebnisse kritischer Bildwissenschaft und der bildwissenschaftlichen Geschlechterforschung, die im Verlauf der letzten drei Jahrzehnte die Frage der Identität immer wieder problematisiert und ausgestaltet haben. Insbesondere geht es darum, Fotografie – und damit in einem allgemeineren Sinn Medialität –, die in den Debatten um ein Ineinandergreifen von Kunst und Politik, Identität, Differenz, Subjekt und (visuelle) Repräsentation bisher weitgehend unbeachtet geblieben ist, als analytische Kategorie in den visuellen Diskurs einzubringen.⁴ Wie ich zeigen werde, liegt gerade in der Verschränkung identitäts- bzw. differenztheoretischer und fototheoretischer/-historischer Diskurse ein Potenzial, Sichtbarkeitskonzepte und ›Bildmöglichkeiten‹ produktiv zu verschieben. Für diesen Zusammenhang, der als ein vieldimensionales Changieren zu verstehen ist, möchte ich den Begriff des Ent/Fixierens vorschlagen und plausibel machen. Die Herausforderung für die Analyse besteht darin, die verschiedenen Segmente und Ebenen dahingehend auszudifferenzieren, dass gezeigt werden kann, wie ein Fixieren funktioniert und nicht funktioniert.⁵

Wenn ich von kritischer Bildwissenschaft oder Bilderwissenschaft spreche, so ist damit ein theoretisch-methodischer Zugang gemeint, der sich in Abgrenzung zu einer Bildwissenschaft positioniert, welche mit *pictorial* bzw. *iconic turn* oder ›anthropologischer Wende‹ seit den 1990er Jahren einen Paradigmenwechsel proklamiert, der sich, neben anderem, gegen einen zeichentheoretischen Ansatz ausspricht.⁶ Statt dessen möchte ich eine Verschiebung proklamieren, die sich (wieder) auf ein reflexives und reflektierendes Lesen von Bildern und Texten als Zeichen und Zeichengefüge konzentriert.

Für meine Lektüre sowohl der künstlerischen Arbeiten als auch der theoretischen Texte gehe ich davon aus, dass poststrukturalistisch orientierte Kulturtheorie mit ihrer Fokussierung auf kulturelle, ethnische und geschlechtliche Differenz(en) wie auch mit ihrer Nutzbarmachung von

4 Explizit thematisiert wurden die Kategorien Medium und Medialität im Zusammenhang mit Kunst, Kunstgeschichte, Geschlecht und Ethnizität erstmals bei der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung 2002; vgl. Falkenhausen (2004). Vgl. auch Schade/Tholen (1999).

5 Die spezifische Schreibweise bedeutet entsprechend keinen orthografischen Kompromiss, der auf die Vorstellung eines binären »entweder ... oder« oder ein Kollabieren von Oppositionen im »sowohl ... als auch« rückverweist. Der slash markiert die Lücke zwischen den beiden Polen, einen Raum, in dem sich Akte der (partiellen) Bedeutungsfestschreibung permanent mit Momenten ihrer (partiellen) Auflösung verbinden und auf diese Weise die Option eines Neuen denkbar machen, das daraus hervorgehen kann.

6 Vgl. Schade (2001; 2008); den Beitrag von Sykora sowie die Kommentare von Lange, Georgen, von Bismarck und Werner in kritische berichte (4/2001); FrauenKunstWissenschaft (35/2003); Loreck (2004); Schade/Wenk (2005: 148f.).

Semiologie, Diskurs- und Psychoanalyse als methodische Instrumente ebenso eine Voraussetzung für zeitgenössische künstlerische/politische Bewegungen darstellt, wie diese umgekehrt immer wieder die sogenannte Theorie herausfordern. Unter dieser Prämisse verstehe ich unter Lektüre eine Doppel-Bewegung – die von spezifisch situierten Fragestellungen und Erkenntnisinteressen geleitete Annäherung mit Hilfe eines dafür nutzbar gemachten analytischen Instrumentariums und Methodenspektrums und die daraus resultierende Reflexion eben der Instrumentarien und Methoden. So ist denn – einer eher explorativen Vorgehensweise folgend, die sich eben auch von den Bildern leiten lässt, – meine Diskussion von ›Theorie‹ aus den Bildlektüren heraus motiviert. Insofern das künstlerische Gegenstandsfeld, die fototheoretischen bzw. fotohistorischen Positionen, auf die ich mich beziehe, sowie die feministischen und postkolonialistischen Positionen, entlang derer ich diskutiere, zeitgleich – nämlich in den 1980er/90er Jahren entstanden – und von daher auch gleichermaßen historisch spezifisch sind, stellt die Studie ebenso bereits eine Relektüre solch wechselseitiger Herausforderungen vor, in dem zweifachen Sinn des Noch-einmal-Lesens und des Neu-Lesens. Das Buch untersucht also, wie Identitätsdiskurse und Fotografiediskurse im Modus eines Ent/Fixierens für eine emanzipatorische visuelle Politik eingesetzt werden können, die nicht bei den (zu emanzipierenden) Subjekten, sondern bei den Bildern und den Bild-Blick-Beziehungen ansetzt.

Fotografie und ›Identität‹: Zwischen Stillstellen und Bewegen

Die Konzentration auf Fotografie sowie auf fotografische Techniken resultiert aus deren vielfältigem und bevorzugtem Einsatz, der in den künstlerischen Auseinandersetzungen zu beobachten ist, sowie daher, dass Medium und Identitätskonstruktionen ohnehin eng miteinander verflochten sind. Auf Grund ihrer indexikalischen Verfasstheit, der Möglichkeit, die von einem Gegenstand ausgehenden Lichtstrahlen auf einer lichtempfindlichen Oberfläche einzufangen und zu fixieren, ist die Fotografie seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zum prominenten inszenatorischen Ort der Selbst- und Fremddarstellung geworden: zu einem ›Identitätsausweis‹. »Die PHOTOGRAPHIE«, wie Roland Barthes schrieb, »hat [...], historisch gesehen, als Kunst der Person begonnen: ihrer Identität, ihres zivilen Standes, dessen, was man, in jeder Bedeutung des Worts, das An-und-für-Sich des Körpers nennen könnte.« (1989: 89) Diese historisch gewordene Verschaltung von Fotografie und Identitätsthematik, die Modi fotografischer Identitätsfixierung interessieren mich in diesem Zusammenhang in Hinsicht darauf, was sie zu

einem aktuellen kritischen Visualitätsdiskurs beitragen. Damit schließe ich auch an einen Medienbegriff an, der, mit Marie-Luise Angerer gesprochen, davon ausgeht, dass »[m]ediale Anordnungen [...] mehr [sind] als technische Apparaturen, sie sind soziale Maschinen, die das Psychisch-Soziale nicht nur durchdringen, sondern aufbauen, befestigen, einrichten.« (1999: 70)

Es ist ein entscheidender Schritt kunstwissenschaftlicher und künstlerischer Dekonstruktionsarbeit gewesen, die spezifischen Regeln und Mechanismen des Fixierens von Identität und Differenz in ihren vergeschlechtlichten-vergeschlechtlichenden und rassisierten-rassierenden Strukturierungen und Codierungen aufzudecken.⁷ Daran anknüpfend geht es mir darum, wie diese Regeln und Mechanismen in einer Weise gestört, unterbrochen oder subvertiert werden können, dass sie auch die Machtverhältnisse, durch die sie eingesetzt sind und an deren Erhalt sie mitarbeiten, nachhaltig irritieren können. Dazu müssen sich Interventionen – so meine These – auf eben jene Prozesse selbst, auf die Bedingungen und Technologien richten, die Subjektpositionen schaffen und stabilisieren, die sich aber ebenso über eine Zuweisung oder Verweigerung bestimmter Subjektpositionen vermitteln.

Hinsichtlich der Analyse künstlerischer Arbeiten wird es mir von daher zwar auch darum gehen, wie die Konstruiertheit von Identität(en) nachgewiesen oder das Gespaltensein eines sich autonom und kohärent imaginierenden (Betrachter-)Subjekts offengelegt wird. Insbesondere aber wird mich interessieren, wie dieses zerstreute, gespaltene Subjekt als eines visualisierbar sein kann, das zentriert vorgestellt wird und sich in einem permanenten und unabschließbaren Prozess des Werdens befindet. Unter der konzeptuellen Voraussetzung einer Konstruiertheit von Identität, der Dezentriertheit des Subjekts und der Produktivität von Repräsentation(en) geht es mir daher zwar auch darum, wie visuelle Wahrnehmungen und Rezeptionsmuster verstört und die Kategorien »in Bewegung« versetzt werden. Vor allem aber interessiert mich, wie diese Bewegungen aussehen, wie sie beschrieben werden und wie sie machtgesättigte Strukturen identitätsstiftender und identitätsproduzierender Repräsentationsregime »mobilisieren« können. Zur Diskussion steht nicht nur, wie das Hergestellte, Dynamische und Instabile von Subjektpositionen offengelegt werden kann, sondern eine genaue Untersuchung dessen,

7 Dekonstruktion meint ein Offenlegen der Konstruktion, ein In-Frage-stellen und Umarbeiten – mit Jacques Derrida: »eine begriffliche Ordnung ebenso wie die nicht-begriffliche Ordnung, an der sie sich artikuliert, umzukehren und zu verschieben« (1988: 350). Das bedeutet, die Konstruiertheit und die Konstruktionsweisen eines Begriffs hinsichtlich seiner manifesten und latenten Bedeutungen herauszuarbeiten und daraus die Möglichkeiten einer Neu-Verwendung, eines Wieder-Einsatzes zu formulieren (vgl. Derrida 1994; vgl. auch Butler 1993).

wie auf und zwischen verschiedenen Ebenen der Konstruktion/Dekonstruktion gleichzeitig diskursive Verknüpfungen und Ablösungen stattfinden, die die spezifische ›Beweglichkeit‹ des Bild-Status markieren. Die Frage nach einem ent/fixierten Bild-Status zielt mithin weder auf dessen Auflösung oder Vermeidung, etwa durch die Profilierung eines Ikonoklasmus,⁸ noch rekuriert sie auf eine unbedingte Verknüpfung von ›Identität‹ und ›Sichtbarkeit‹. Sie richtet sich auf das ›und‹, welches die Fixiertheit des Bild-Status qualitativ bestimmt. Mit dieser Akzentverlagerung stelle ich zur Diskussion, wie sich durch visuelle/fotografische Strategien ein politischer Raum formieren kann, der das Verhältnis von ›Sichtbarkeit‹ bzw. ›Unsichtbarkeit‹ und ›(eigenem) Bild‹ als ein ent/fixiertes verhandelbar macht. Der potenzielle Nutzen für eine Politik der Repräsentation liegt demnach darin, so möchte ich zeigen, dass Identifikationsprozesse in einer Weise umgeleitet und Identifikationsstrukturen so modifiziert werden, dass sie nicht mehr tradierten kulturellen Normen entsprechen müssen.

Abigail Solomon-Godeau hatte in ihrem Katalogtext zu *Mistaken Identities* von einer »Problematik der Identität« (1992: 29) gesprochen, die sie in den Mechanismen und Komponenten ihrer Zuschreibung oder phantasmatischen Projektion sowie ihren bricolageartigen Formationen einerseits und ihren vermeintlichen Unveränderbarkeiten andererseits festmachte. Barbara Kruger inszeniert diese »Problematik« in ihrer Foto-Text-Montage, die ich eingangs beschrieben habe, indem sie sie vom zu sehen gegebenen ›Objekt‹ auf das Sehen, das Betrachten, als einem prozessualen Geschehen verschiebt – also auf die Bewegungen der Identifikation, die damit ihrerseits als solche beschreibbar werden. Das Bild verspricht ein Porträt, das keines ist; die fotografierte Person ist zu sehen, aber nicht zu erkennen; sie scheint als weibliche Person erkennbar, aber nicht verifizierbar; sie ist zu sehen gegeben und doch nicht zu sehen, sichtbar und unsichtbar zugleich, Behauptung eines Gegenübers und dessen simultaner Entzug, weder Markierung der Leerstelle noch deren Füllung. Der Text spricht die Betrachtenden mit you direkt an,⁹ verlangt das ›Ich‹ auf der anderen Seite, behauptet die subjektkonstituierende Funktion von Identität über das Bild des Anderen – oder gar über das Selbst-Bild als Bild des Anderen –, thematisiert die visuelle Repräsentation als identitätsstiftendes Moment. Und all das wird zugleich verunsichert und durchkreuzt durch ein massiv dazwischen geschobenes »verkannt«, durch das reflexive Verstellen des betrachtenden Blicks, der gerade

8 Ikonoklasmus als künstlerische Strategie findet sich z.B. in den Arbeiten von Mary Kelly und ist der Annahme geschuldet, dass Frauen ›ihrem‹ Bild-Status nicht entkommen können.

9 Die Übersetzung von »you« mit dem pluralen »ihr« oder dem allgemeinen »man« ist theoretisch möglich, scheint innerhalb dieser konkreten Arbeit allerdings rhetorisch zu schwach.

deswegen nicht aufhört – nicht aufhören kann – zu schauen: *You thrive on – mistaken – identity – You thrive on – identity – mistaken ...* Kruger spielt das Ambivalente und Paradoxe aus, durch welches die Fotografie grundsätzlich gekennzeichnet ist, und sie zeigt auch, was künstlerische Praktiken über Medien lehren (können).

Das Medium Fotografie ist für das Konzept des Ent/Fixierens von besonderer Bedeutung. Alltagskulturell – und bisweilen in den Wissenschaften – fungieren fotografische Bilder nach wie vor und trotz besseren Wissens als subjektkonstituierender Spiegel par excellence. Zugleich hat ihre vermeintliche Wahrheit und Natürlichkeit historisch wie aktuell auch immer wieder zur Disposition gestanden. In dem doppelten Status als Bild von etwas und als gemachtes Bild, als Spur/Index und als Text/Zeichen arbeitet Fotografie einerseits der visuellen Festschreibung von ›Identität‹ und ›Differenz‹ zu, sie ist das ultimative Medium des Fixierens und Stillstellens. Der fotografische Schnitt entreißt den Referenten einer kontinuierlich vorgestellten Zeit und überführt ihn in einen Zustand der ›Dauer‹. Andererseits verweist sie gleichermaßen auf die Instabilität solcher Festschreibungen, insofern der Referent nurmehr als Spur eines Gewesenen und der Absenz signifiziert ist. Der Fotografie ist hier eine gewisse ›Bewegung‹ implizit, insofern sie tradierte Zeit-Raum-Strukturen verstört. Zwischen uneinholbarem Verlust und permanentem Aufschub vermittelt sich die paradoxe Präsenz fotografischer Bilder. In ihrer spezifischen Medialität bleibt der Fotografie grundsätzlich (und allen machtvollen Determinierungen zum Trotz) ein Changieren zwischen Sichtbarmachen und Unsichtbarlassen, zwischen Präsenz und Absenz, zwischen der Behauptung von Bedeutung und deren Infragestellung eingeschrieben.

Dieses Paradoxe, Doppelte und Ambivalente, das den fotografischen Diskurs und in besonderer Weise fotografische Praktiken der Personenfotografie bestimmt hat und bestimmt, wird in der hier vorgelegten Studie als Interventionsstrategie in visuelle Repräsentationsregime diskutiert und nutzbar gemacht. Dabei, so möchte ich zeigen, kommt dem Indexikalischen eine spezifische Produktivität zu, weil es als Spur eines Dagewesenen keine klare Dichotomie oder Opposition von ›identisch‹ und ›different‹ zu formulieren erlaubt und gerade deswegen möglicherweise auch Begehren und Phantasie in Gang setzt, die mit tradierten Codierungen kollidieren können. Medienhistorische und identitätstheoretische Blicke auf die Fotografie haben diesen im Konzept des Indexikalischen enthaltenen Doppelaspekt mit unterschiedlicher Gewichtung aufgegriffen. So sah etwa der Philosoph und Zeichentheoretiker Roland Barthes das Entscheidende der Fotografie in der Möglichkeit des Fixierens – also darin, das eingefallene Licht chemisch auf dem Bildträger auf Dauer festhalten zu können (1989: 90); hingegen setzte der Psychoanalytiker Jacques Lacan die Fotografie als Metapher für die visuelle Dezentrierung

des Subjekts ein, womit die zentralperspektivische Organisation des Apparates betont ist.¹⁰ Der Soziologe und Kulturwissenschaftler Stuart Hall hat Identität ein »bewegliches Fest« (Hall 1994d: 182) genannt, etwas, das sich »im Verhältnis zu den verschiedenen Arten, in denen wir in den kulturellen Systemen, die uns umgeben, repräsentiert oder angerufen werden, kontinuierlich bildet und verändert« (ebd.: 182f.). Eine umgekehrte Bezeichnung setzte die Anthropologin Elizabeth Edwards für Fotografien ein: Im Rückgriff auf Bruno Latour bezeichnete sie sie als »immutable mobiles« (1997: 57), insofern »die eingeschriebenen Informationen und Erfahrungen über Raum und Zeit hinweg in andere Interpretationsumgebungen übertragen werden, ohne daß die ursprüngliche Wiedergabe irgendwie übersetzt oder transkribiert würde.« (2003: 432) Und der Fotohistoriker Enno Kaufhold personifizierte die Fotografie gleich selbst durch eine kulturell-identitäre – und hochproblematische – Markierung, als er sie den »Neger der Kunst« (1986: 9) nannte.

Diese Beispiele verweisen zudem darauf, dass Identität zugleich als eine phantasmatische Einheit und als fragmentarisches Gebilde existiert. Denn Fotografien/fotografische Bilder zeigen Identität als anderes oder sie zeigen andere Identitäten, die Identität von anderen. Das Indexikalische der Fotografie indiziert eben nicht (nur) Identität, Identisches, sondern (ebenso), dass Identität immer auch schon das Andere ist. Mein Anliegen ist es zu untersuchen, wie verschiedene Konstruktionsweisen von Identität, die fotografische Praktiken zur Verfügung stellen, einerseits immer auch ineinandergreifen sowie andererseits in ihren unterschiedlichen Kombinierbarkeiten offengehalten und auf diese Weise wiederum produktiv werden können. Das vorliegende Projekt zielt darauf ab, Fotografie bzw. das Fotografische als einen strategischen Visualisierungsmodus zu konzipieren, der über eine Politik festgefügtter Identitäten hinausgeht, und damit zugleich eine Option bereitzustellen, wie eine sich jenseits identifikatorischer Verfestigungen artikulierende Differenzpolitik auch medial vorangetrieben werden kann.

Bei der Ausstellung *Mistaken Identities* ebenso wie auch andernorts ließ sich feststellen, dass die künstlerischen Auseinandersetzungen um Fragen von Identität und Differenz vielfach als Auseinandersetzung mit dem Medium selbst und dessen spezifischer Medialität geführt wurden, ohne dass dies in der Rezeption als solches zum Thema gemacht worden

10 Lacan (1978: 113): »[...] – auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau. Dies ist die Funktion, mit der sich die Institution des Subjekts im Sichtbaren zuinnerst erfassen läßt. Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] photo-graphiert.«

wäre.¹¹ So setzen Künstler/innen, die mit Fotografie arbeiten, vielfach Techniken wie Serialisierung oder Reihung ein, Verfahren der Montage/Collage, Bild-Text-Verbindungen, Installationen, Mixed-Media-Anordnungen, Farb- und Form-Manipulationen oder verschiedene perspektivische Spielarten. Diese Techniken werden mit Rückgriffen auf ein kulturelles Bildrepertoire, mit der Zitation herkömmlicher Genres wie dem Einzel- oder Gruppenporträt, der kriminalistischen oder ethnografischen Frontal- und Profilaufnahme – dem sogenannten *mug shot* –, dem Aktbild oder dem Filmstill kombiniert. Im inszenatorischen Verweis auf die sich überlagernden Problematiken der Fotografie als Technik der Fixierung, als vermeintliche ›Spur‹ eines Identischen und als Bild naturalisierter Bedeutung(en), als Medium der Identitätskonstruktion zwischen Fremd- und Selbst-Benennung oder der Produktion von bedeutungsmächtigen Idealbildern werden tradierte Wirkungsweisen und das spezifische Identifikationspotenzial fotografischer Bilder offen zur Diskussion gestellt. Solche künstlerischen Techniken verweisen darauf, dass Fotografie hier als ›bedeutungsproduzierende Kategorie‹ thematisiert ist; in diesen Auseinandersetzungen mit der spezifischen Medialität kann auch das Potenzial eines Ent/Fixierens herausgelockt werden.

So wird in Barbara Krugers unbetitelter Foto-Text-Montage – »You thrive on mistaken identity« – ein Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Figur zu sehen gegeben, ein Changieren zwischen der Behauptung von Identität und deren Infragestellung. ›Verkennen‹ verweist auf das psychoanalytische Konzept der Subjektkonstituierung als imaginärer Inkorporation eines externen Bildes, das doch immer wieder ein distanzierteres Anderes bleibt. Fotografie selbst wird thematisiert durch das ›klassische‹ Porträtformat, das durch die Profilstellung des Kopfes auch erkenntungsdienstlich-klassifikatorisch konnotiert ist, durch den Augenbalken, der das sensationalistische Zeitungsfoto parodiert, und, indem das klar- und vermeintlich allsichtige Kamera-Objektiv durch nahezu undurchdringliches Glas ersetzt scheint. Kaja Silverman schrieb, dass die Phantasie des zerstückelten Körpers, wie sie nach Lacan oft in den Träumen zum Tragen kommt, das Kollabieren der imaginären Annäherung an ein Idealbild anzeigt, und – so Silverman – »Lacan indicates that this fantasy often surfaces in dreams, which typically show ›the body of the mother as having a mosaic structure like that of a stained-glass

11 Solomon-Godeau hatte für *Mistaken Identities* argumentiert, es seien »die künstlerischen Formen selbst – Foto/Text-Arbeiten, Installationen, Video/Installationen – die man als quintessentiell postmodern betrachten könnte. [...] nur ein einziger Maler [...] und selbst bei ihm sind die Gemälde aus Texten komponiert, eine Form wörtlichen Zitierens.« Dies hatte sie als Begründung für ihren eigenen theoretischen Ansatz gesehen – »den begrifflichen Rahmen der postmodernen Kunsttheorie als Grundscheema für die Ausstellung beizubehalten« (1992: 24). Das Mediale als bedeutungsproduzierende und -strukturierende Instanz hingegen sprach sie nicht an.

window« [...]« (1996: 20, Herv. KB) In Krugers Montage fällt weder eine imaginäre Annäherung an ein ideales Gegenüber in sich zusammen noch gibt es einen ›zerstückelten Körper‹ zu sehen. Doch werden die identifikatorischen wie fotografischen Nähe-Distanz-Verhältnisse gleichermaßen verdreht und ineinander gekreuzt. Ist es eine Glasscheibe, die die Oberflächenstruktur des Bildes optisch definiert? Und handelt es sich um eine Figur hinter dieser Scheibe? Oder wurde mit einer speziellen Kamera-Linse fotografiert? Oder haben wir es eher mit einer Spiegelung – etwa auf einer metallenen Fläche – zu tun? Krugers »Untitled (you thrive on mistaken identity)« inszeniert hier eine Unentscheidbarkeit, mit der das Bild der Person als visuelle Spur erscheint, welche das zu sehen gegebene Bild der Person ist – in der Verkennung.

Die einzelnen Kapitel

Mit der Dekonstruktion essenzialistischer Identitätsvorstellungen in den 1980er Jahren war auch der Begriff der Identität selbst als ein ›Spurenträger‹ solcher Essenzialismen in die Diskussion geraten. Das erste Kapitel greift daher noch einmal die verschiedenen Positionen und Problematisierungen um die Identitätsthematik auf. In der Auseinandersetzung mit Stuart Hall plädiere ich dafür, auch weiterhin mit dem Begriff zu arbeiten – und zwar als einem, der gleichermaßen auf diskursive Konstruiertheit und Kontingenz rekurriert und dessen Nützlichkeit für ein Konzept politischer Veränderung in seiner Definition eines strukturellen Ineinandergreifens von unabschließbarer Identifikation und machtvoller Verortung, in der Gleichzeitigkeit von Prozessualität und Fixierung zu suchen ist. Dieser so verschobene Identitätsbegriff wird mit der Frage nach einer Handlungsfähigkeit im Feld des Visuellen neu verknüpft. In Anlehnung an Ernesto Laclau und Chantal Mouffe stelle ich dazu mit der Artikulation eines Politischen eine Formel vor, die helfen soll, die Frage ›politischen Handelns‹ innerhalb eines künstlerischen Agierens als spezifische Praxis der visuellen Bedeutungsproduktion zu begreifen. Mit dem Rekurs auf Gayatri Spivaks Handlungsmodell eines strategischen Essenzialismus und Kaja Silvermans Konzept des produktiven Blicks wird ausgearbeitet, wie solche Praxis als ein Projekt des Ent/Fixierens weitergedacht werden kann, in dem Dekonstruktion und Identifikation einander nicht ausschließen, sondern notwendig zusammenwirken.

Das zweite Kapitel geht von der engen historischen Verbindung zwischen Fotografie und Identitätskonstruktionen aus, die aus dem indexikalischen Verhältnis des fotografisch Repräsentierten zum Referenten und einer daraus abgeleiteten fotografischen Evidenz resultiert. Mit der Thematisierung der historischen und diskursiven Konstruktion der

Fotografie als ›Identitätsausweis‹ wird danach gefragt, wie ein ent/fixierter Bild-Status des Anderen fotografisch formulierbar sein kann.

Angesichts der – auch aktuell anhaltenden – Debatten um eine Evidenz fotografischer Bilder hat Tom Holert (2002) dafür plädiert, zwischen verschiedenen Evidenzen zu unterscheiden: Er nennt »Evidenz-Effekte, auf die das Publikum gelassen reagiert, gerade weil sich das ihnen gebotene visuelle Evidente in den Horizont der Erwartungen, der Vorannahmen und des Wissens einfügen lässt« (ebd.: 222), solche, die über Reaktionen des ›Erstaunens‹ und der ›Faszination‹ wirken sowie den »– übliche[n] und machtvolle[n] – Einsatz von Evidenz als arrêt sur l’image oder Stopp-signal.« (224) Eine solche Ausdifferenzierung erscheint sinnvoll, um Bildwirkungen – gerade auch in Bezug auf unterschiedliche Präsentationskontexte und Gebrauchsweisen – erklären zu können, und sie ist berechtigt, insofern Evidenz tatsächlich nicht immer dasselbe sein muss. Allerdings sind die genannten Formen nicht in Bezug auf dieselbe Ebene unterschieden, und außen vor bleibt, was diese symptomatischen Unterschiede wiederum auch verbindet, was ihnen gemeinsam ist. Daher schlage ich vor, statt dessen von Evidenz-Artikulationen zu sprechen, womit die Dimension des Geworden-Seins mitbezeichnet ist und verschiedenen scheinende Formen gleichermaßen auf ihre Unterschiede und Ähnlichkeiten hin analysiert werden können. Ich gehe von einem ›doppelt gespaltenen‹ fotografischen Diskurs aus – nämlich zum einen in Ansätze, die sich nach den medialen Gebrauchsweisen richten, und solche, die an einem ›Dispositiv‹ Fotografie orientiert sind, und zum anderen in Artikulationen fotografischer Evidenz, die sich auf das ›Objekt‹, und solchen, die sich auf die ›Zeit‹ beziehen. Mit der Relektüre fotohistorischer Analysen zu den Praktiken der fotografischen Konstruktion des sozialen/kulturellen Anderen – Verbrecherfotografie, anthropologisch-ethnografische Fotografie, (sozial-)dokumentarische Fotografie – wird gezeigt, wie beide Evidenzen stets schon zusammenwirken, aber je nach kategorischer Zuordnung und kontextueller Einbindung von Fotografie(n) unterschiedlich expliziert und gewichtet sind.

Mit Connie Hatchs Projekt »A Display of Visual Inequity« (1989–1992) und Dave Lewis’ zehnteiliger unbetitelter Reihe (1995), die die anthropologisch-ethnografische Fotografie und das anthropologische Museum als identitätskonstituierende und alteritätsfixierende Institution befragt, stelle ich dann zwei künstlerische Projekte vor, die die doppelte Evidenz-Artikulation der Fotografie – ›Objekt‹ und ›Zeit‹ – miteinander verschalten. Beide Künstler/innen thematisieren und verschieben tradierte Praktiken fotografischer Identitätskonstruktion, indem sie die Fotografie als Medium des Sichtbarmachens und eine Sichtbarkeit des Fotografischen miteinander und gegeneinander changieren lassen.

In der bildtheoretisch fokussierten Lektüre verschiedener foto-künstlerischer Auseinandersetzungen mit ›schwarzer Weiblichkeit‹ – von Carla Williams, Lorna Simpson, Carrie Mae Weems und einigen anderen – entwickelt das dritte Kapitel einen Körper-Bild-Diskurs des Ent/Fixierens als einen Diskurs über den Rahmen. Denn einerseits, so meine These, ist zwar die Frage, wie (andere) Subjekte aus den Rahmen treten können, innerhalb derer sie zu fixieren gesucht werden, nach wie vor virulent, andererseits kann das aber nicht von einem Blick darauf abgezogen werden, welche Rahmen immer auch zugleich und/oder statt dessen zum Tragen kommen. Es geht daher um die mögliche Produktivität eines Rahmenwechsels und deren Bedingungen; die Frage, wie die Möglichkeiten einen Rahmenwechsel zu vollziehen durch jeweils dominierende Rahmen immer auch mitbestimmt sind und diese sich in diesem Prozess aber auch verändern.

Das ist eine andere Perspektive als die, die kürzlich beispielsweise Judith Butler (2008) in ihrer Reflexion der Folterbilder von Abu Ghraib entworfen hat. In ihrem Versuch, mit einem Konzept des Rahmens, der die »Darstellbarkeit des Mensch-Seins« erlaubt (ebd.: 205), das Verwobensein von politischen und institutionellen Reglementierungen und bildtheoretischen Gegebenheiten, fotografischen Praktiken und medialen Veröffentlichungsstrategien zu fassen zu bekommen, erschien dieser Rahmen relativ eindimensional: einer, der vor allem leitet und lenkt und selbst zumeist unsichtbar bleibt; der aktiv ist, ausgrenzend und zugleich darstellend; der immer nur einrahmt und dadurch eine Wirklichkeit herstellt, für die im Falle des fotografischen Bildes die Kamera als konstituierendes Außen fungiert. Dagegen frage ich nach dem Rahmen als machtvollen, ambivalenten und produktiven Ort der Grenzziehung und Differenzproduktion, der die Trennungen, die er vornimmt, immer auch verunsichert. Dazu mache ich zum einen Jacques Derridas Figur des *Parergon* nutzbar, das tradierte Dichotomien wie Innen und Außen, Bild/Werk und Rahmen, Eigentliches und Umgebendes durcheinanderbringt und in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu begreifen erlaubt. Zum anderen schließe ich an die vielfältigen Analysen der kunstwissenschaftlichen Genderforschung zu Körperbildern an, um Figurationen des Rahmens als mehrdimensionalen und flexiblen Grenz-Diskurs auszuarbeiten, bei dem kunst-/kulturgeschichtliche und fothistorische, materielle und metaphorische Aspekte sowie Momente des Spurhaften und des Mani-festen partiell ineinandergreifen.

Das vierte Kapitel schließlich diskutiert Arbeiten von Pat Ward Williams, James Luna, Dave Lewis und Mitra Tabrizian in Hinsicht darauf, wie solche Grenzen selbst als Raum eines Ent/Fixierens ausformuliert werden können. Diesen Raum versuche ich in Auseinandersetzung mit Homi K. Bhabhas Modell des Third Space genauer zu definieren.

An Bhabhas *Third Space*-Modell ist u.a. kritisiert worden, dass es zu abstrakt sei, um politisch effizient sein zu können. So schrieb etwa die Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick:

»Solche Leitvorstellungen des ›Dritten Raums‹ als einem kulturwissenschaftlichen Konzept [des nicht-festschreibenden Gegenentwurfs von Identitätspolitik; KB] leiden freilich unter einem zu hohen Abstraktionsgrad, selbst wenn sie sich aus den Grenz- und Überlappungszonen postkolonialer Erfahrungen heraus begründen lassen. Mit Blick auf den ›Dritten Raum‹ als ein Medium sozialer Interaktion ließen sich hingegen Anhaltspunkte für eine Konkretisierung finden.« (1998: 23)

Die Erörterung des Dritten Raums entlang der Dichotomie von ›abstrakt‹ und ›konkret‹ prüft eine Anwendbarkeit oder Umsetzbarkeit – von (abstrakter) Theorie in (konkrete) Politik. Ein solcher Ansatz übersieht, dass genau hier aber eine Arbeit des Übersetzens gefordert wäre, welche das Konzept des Dritten Raums selbst auch charakterisiert. Bachmann-Medick steht hier exemplarisch für die Problematik einer rezeptiven Erwartungshaltung, die den *Third Space* zwar als Strategiemodell reklamieren will, doch unversehens als Lösungsmodell bewertet. Mir wird es statt dessen darum gehen, den *Third Space* als ein Strategiekonzept ernst zu nehmen, um Herstellungsprozesse des Alteritären zu beschreiben und zugleich umzuarbeiten. Das bedeutet zum einen also, eine zentrale Denkfigur postkolonialer Kulturtheorie für das Visuelle zu übersetzen und für eine Analyse fotografischer Arbeiten nutzbar zu machen; zum anderen wird umgekehrt ebenso um die Frage zu verfolgen sein, wie dieser Dritte Raum immer auch medial bestimmt ist und fotografisch fassbar sein kann.

In der Zusammenfassung der Ergebnisse werde ich abschließend versuchen, Ent/Fixierung als einen konzeptuellen Begriff zu vermitteln, der für wissenschaftliche ebenso wie für künstlerische Praxis als einer politischen Praxis nutzbar sein kann.

Drei Anmerkungen seien an dieser Stelle eingefügt, die sich auf formale Entscheidungen beziehen:

1. Von all den Vorschlägen, die inzwischen für eine geschlechtersensible Schreibweise in Umlauf sind, bin ich zum Schrägstrich ›zurückgekehrt‹ (ohne zusätzlichen Bindestrich), den ich nun in einem ähnlichen Sinn verstanden haben möchte, wie im Begriff der Ent/Fixierung – als die Markierung eines Raumes, in dem sehr viel möglich ist und der sich (auch) dadurch konstituiert, dass seine Grenzen überschritten werden.
2. Identitätsmarkierende Bezeichnungen sind selbstverständlich als Konstruktionen gemeint. Aus diesem Grund habe ich keine einheitliche Schreibweise verwendet – z.B. heißt es schwarz, *schwarz*, ›schwarz‹ und Schwarz –, denn mir kam es vor allem darauf an, die angemessene Form für den jeweils diskutierten oder analysierten Zusammenhang oder die zu führende Argumentation zu finden.
3. Der gleichzeitige oder abwechselnde Bezug auf englischsprachige Texte und deutsche Übersetzung hat mehrere Gründe: der entsprechende Textteil ist entstanden, bevor eine Übersetzung der Referenzliteratur zur Verfügung stand, welche dann aber für Be-, Um- und Überarbeitungen berücksichtigt wurde; es ist verschiedenen Argumentationszusammenhängen geschuldet, dass mit den verschiedenen sprachigen Quellen gearbeitet wurde; ein zitierter Begriff oder Satz erschien für die hier ausgearbeiteten Zusammenhänge in der englischsprachigen Version zutreffender als in der Übersetzung.