

Mona Behfeld

Sichtbar werden mit den Mitteln der Kunst?

Analyse fotografischer *Frauenrepräsentationen* im Kontext kunstvermittelnder Medien

Begriffsklärung und Zielsetzung

Queer_feministisch motivierte Künste wurden bis ins 20. Jahrhundert übersehen und unsichtbar gemacht, d. h. vom Kunstsystem und -diskurs marginalisiert bzw. ausgeschlossen.¹ Bis heute ist die Gleichstellung der Geschlechter auf globaler Ebene ein unvollendetes Projekt,² wie die Ausstellung *Empowerment* begreiflich machte, die vom 10.09.2022 bis zum 08.01.2023 im *Kunstmuseum Wolfsburg* stattfand.³ Vor dem Hintergrund dieser Problematik ist trotz aller Differenz, Vielfältigkeit und Diversität zeitgenössischer queer_feministischer Positionen und der daraus resultierenden Unvergleichbarkeit eines wohl nicht zu bestreiten: Queer_feministisch orientierte Künste stehen in Form und Inhalt für das Sichtbarmachen, Hinterfragen, Aufbrechen und Überwinden bestehender Machtverhältnisse, Privilegien, Hierarchien, Diskriminierungen und Ausbeutungen ein.⁴ Doch wie lässt sich herausfinden, ob Kunstwerke, die zur Ermächtigung marginalisierter Perspektiven geschaffen werden, tatsächlich die Versprechen einlösen, die ihnen zugeschrieben werden? Wer und was muss berücksichtigt werden, um die Wirksamkeit queer_feministischer Ansätze zu evaluieren? Wie, mit welchen Begriffen und Instrumentarien lässt sich der Erfolg von Sichtbarkeitsproduktionen überprüfen? Wer spricht und wer wird gehört? Welche Mechanismen der Sichtbarmachung werden eingesetzt?

Diese Fragen nähern sich dem Untersuchungsgegenstand von Johanna Schaffer von einer anderen Seite. In *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung* geht Schaffer der zentralen Frage nach, wie „minorisierte Subjektpo-

¹ Vgl. Mona Behfeld, Christiane Kruse, Ileana Pascalau, Sven Christian Schuch, *Make – Get – Be Visible: A Queer_Feminist Perspective on Art and Design*, Berlin und Boston 2025.

² Vgl. Michael Stoeber, „Wolfsburg Empowerment. Kunstmuseum Wolfsburg 10.09.2022–08.01.2023“, in: *Kunstforum International*, Bd. 285, 2022, 247–249.

³ Vgl. Kat. *Empowerment. Kunst und Feminismen*, hg. von Andreas Beitin, Katharina Koch, Uta Ruhkamp, Kunstmuseum Wolfsburg, Bonn 2022.

⁴ Vgl. ebd.

tionen visuell repräsentiert werden [können], ohne in der Form ihrer Repräsentation Minorisierung zu wiederholen.⁵ Im Zuge ihrer Analyse erweist sich das vorbehaltlose Streben nach Sichtbarkeit als problematisch, denn es gewinnt seine Bedeutung aus der Annahme, dass der Modus der Sichtbarkeit grundsätzlich positiv zu bewerten ist und vernachlässigt die komplexen Machtverhältnisse und diskursiven Prozesse, in die Sichtbarkeitsproduktionen eingebettet sind. Es suggeriert, „es ginge darum, etwas bisher Ungesehenes sichtbar zu machen“.⁶ Dieser Vorstellung ist laut Schaffer, „eine andere ästhetische Figur [entgegenzusetzen], die vor allem Verhältnisse der Sichtbarkeit theoretisiert“.⁷

Im Folgenden untersuche ich am Beispiel eines fortlaufenden Installationsprojekts von Alfredo Jaar die Rolle von Kunstvermittlungsakten bei der Bewertung von Sichtbarkeitsproduktionen durch Kunst bzw. visuelle Repräsentation. Das Installationsprojekt des chilenischen Künstlers, Architekten und Filmemachers ist ein eindrückliches Beispiel für die Notwendigkeit einer Einzeluntersuchung von Sichtbarkeitsproduktionen aus der Perspektive der Kunstvermittlung. In sich über die Jahre erweiternden Installationen präsentiert Jaar fotografische Porträts von Aktivist*innen und Politiker*innen aus aller Welt, mit dem Ziel, die patriarchale und weiße Grundstruktur unserer westlichen Gesellschaft zu kritisieren und eine egalitäre Gleichstellung zwischen weiblichen und männlichen Geschlechtsidentitäten durch Geschlechterrepräsentationen herzustellen. Eine kritische Lektüre von Selbstaussagen des Künstlers in Interviews, von Kommentaren der Kunstkritik, von den Betitelungen der Installationen sowie von der Veröffentlichung der Installation im Ausstellungskatalog *Empowerment. Kunst und Feminismen* (2022) zeigt jedoch, dass die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Jaars Installationsprojekt seinen Bemühungen entgegenstehen und nicht von bestehenden Machtverhältnissen zu isolieren sind.

Mit Schaffer verstehe ich die Bewertung von Sichtbarkeitsproduktionen nicht ausschließlich quantitativ, sondern vor allem qualitativ. Im Gegensatz zur vorherrschenden Auffassung in feministischen, queeren, antirassistischen und postkolonialen politischen Diskursen, „dass ein Mehr an Sichtbarkeit auch ein Mehr an gesellschaftlicher Gestaltungsmacht, politischem Durchsetzungsvermögen und sozialer Anerkennung bedeutet“⁸ führt eine qualitative Bewertung zur Rückführung des Begriffs der Sichtbarkeit ins Feld der Visualität, für das „höchst relevant ist, wer zu sehen gibt, in welchem Kontext – und vor allem: wie, d. h. in welcher Form und Struktur zu sehen gegeben wird“.⁹

⁵ Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, 161.

⁶ Ebd., 59.

⁷ Ebd., 59.

⁸ Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 23.

⁹ Ebd., 12.

Eine Analyse dieser Darstellungsbedingungen, die ich in den Produktions- und Rezeptionsbedingungen verorte, legt die „Regimes der Künste“¹⁰ offen, d. h. in ihnen drückt sich ein „spezifische[r] Typ der Verbindungen zwischen den Herstellungsweisen von Werken oder Praktiken, den Formen der Sichtbarkeit dieser Praktiken und den Arten, wie beide – Herstellungsweisen und Formen der Sichtbarkeit – konzeptualisiert werden“¹¹ aus. Neben individuellen, individuell-biografischen, kulturellen, örtlichen, politischen, ökonomischen, ökologischen oder thematischen Bedingtheiten, durch die ein Kunstwerk in einen Wirkungszusammenhang gelangt, spielen die Vermittlungsmedien, durch die ein Kunstwerk über den Ausstellungsraum und die Gegenwart hinaus sichtbar gemacht wird, eine entscheidende Rolle bei der qualitativen Beurteilung von Sichtbarkeitsproduktionen. Denn die Bedeutung eines Kunstwerks für unser menschliches Leben entfaltet sich nicht allein durch bloßes Betrachten. Sie ist abhängig von den Bedingungen, unter denen es wahrgenommen wird und erschließt sich erst, wenn wir uns mit ihm auseinandersetzen¹² – sei es, indem wir seinem Titel Beachtung schenken, seine Entstehungsgeschichte erfahren, seine Kontextualisierung durch Beiträge in Ausstellungskatalogen nachvollziehen oder durch Interpretationen bestimmte Aspekte hervorheben und andere verbergen. Folglich gilt: Ob ein Kunstwerk Sichtbarkeit herstellt, ob es marginalisierte Personen ermächtigt oder nicht, „ist verkoppelt mit der Frage, wie es gezeigt und textlich kommentiert oder eingeordnet werden kann“¹³ und eingeordnet wird.

Ein Zweifel vorab

Mein vorliegender Beitrag für die von Christiane Kruse, Ileana Pascalau, Sven Christian Schuch und mir herausgegebene Publikation *Make – Get – Be Visible: A Queer_Feminist Perspective on Art and Design* nahm seinen Anfang beim Durchblättern der Publikation *Empowerment. Kunst und Feminismen*, die anlässlich der Ausstellung *Empowerment* im *Kunstmuseum Wolfsburg* erschienen ist. Innerhalb des Kapitels „Herstories & Other Narratives“ stieß ich auf drei Installationsansichten der Installation *33 Women* (2019) von Alfredo Jaar (Abb. 1, 2 und 3). Ich werde im weiteren Verlauf dieses Beitrags auf die Präsentation dieser Arbeit in einer Publikation zur feministisch motivierten Kunst zurückkommen. Es war nicht allein die Tatsache, dass im Kapitel „Herstories & Other Narratives“ die Arbeit eines Mannes auftaucht, die Fragen aufwarf, sondern vor allem die Inszenierung selbst: wie mit fotografischen Bildern und Leuchtstrahlern die Sichtbarkeit von 33 Aktivist*innen und Politiker*innen eingefordert wird und ob diese Strategie

¹⁰ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008 [2000], 36.

¹¹ Ebd., 36.

¹² Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2018 [2014].

¹³ Carolin Emcke, *Was wahr ist. Über Gewalt und Klima*, Göttingen 2024, 44.



1 Alfredo Jaar, *33 Women* (2019), Fernsicht



2 Alfredo Jaar, *33 Women* (2019), Halbnahe



3 Alfredo Jaar, *33 Women* (2019), Detailaufnahme

des „Zu-Sehen-Gebens“¹⁴ tatsächlich eine Wahrnehmungssituation erzeugt, die jene Ungleichheiten von Geschlechterpositionen widerspiegelt, die sie darzustellen und zu durchbrechen beabsichtigt.

33 Women (2019) ist nicht die erste Installation dieser Art, die Jaar präsentierte. In der Galerie *Kamel Mennour* in Paris stellte Jaar im Jahr 2011 seine Installation *Three Women* (2010) aus (Abb. 4). Die Installation besteht aus drei winzigen fotografischen Porträts in weißen Rahmen, die die mosambikanische Politiker*in und Aktivist*in Graça Machel, die birmanische Politiker*in und Myanmars frühere Regierungschef*in Aung San Suu Kyi und die indische Gewerkschafter*in und Parlamentsabgeordnete Ela Bhatt zeigen. Die Porträts hängen auf Augenhöhe der Ausstellungsbesucher*innen an einer weißen Wand. Vor ihnen stehen 18 schwarze Lichtprojektoren auf Stativen, die grelle Lichtstrahlen auf die Porträts werfen. Jedes Porträt wird von 6 Scheinwerfern beleuchtet. Die Installation *Three Women* (2010) wurde zusammen mit neun weiteren Arbeiten

¹⁴ Sigrid Schade, Silke Wenk, „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, 145–173.



4 Alfredo Jaar, *Three Women* (2010)

von Jaar vom 11. Februar bis zum 12. März 2011 erstmalig in der gleichnamigen Einzelausstellung in der Galerie Kamel Mennour in Paris der Öffentlichkeit präsentiert.

Auf die Ausstellung von *Three Women* (2010) im Jahr 2011 folgten weitere Inszenierungen: *22 Women* (2014) im SKMU Sørlandets Kunstmuseum in Norwegen, *33 Women* (2019) im Auftrag der Sharjah Biennale 14, die unter dem Titel *Leaving the Echo Chamber* in Schardscha, der Hauptstadt des Emirats Schardscha und Teil der Vereinigten Arabischen Emirate, stattfand, und schließlich *Five Women* (2022–2023) in der *Tichy Ocean Foundation* in Zürich im Rahmen des Tauschprogramms *Artists for Tichy – Tichy for Artists*, bei dem Künstler*innen ihre Werke gegen Fotografien von Miroslav Tichy eintauschten. Die umfangreichste unter ihnen, *33 Women* (2019), die, wie bereits erwähnt, im Katalog zur Ausstellung *Empowerment* erneut eine Bühne bekam, umfasst 33 gerahmte Porträts sowie 198 Leuchtstrahler.

In einem Video,¹⁵ veröffentlicht am 24. Februar 2011 auf Vimeo von der Galerie Kamel Mennour, ist zu beobachten, wie eine Person versucht, eines der winzigen Porträts aus

¹⁵ Vgl. Kamel Mennour, *Alfredo Jaar – Three Women*, 2011a, <https://vimeo.com/20322560> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).

Three Women (2010) zu betrachten. Doch sie scheinen unerreichbar, denn zwischen der Person und der Fotografie erheben sich die Scheinwerfer auf Stativen wie eine un-durchdringliche Barriere. Die Person wirkt suchend und fragend, ihr Blick schweift für einige Sekunden nach rechts und dann nach links, bevor sie schließlich davon geht.

Diese kurze Szene aus dem Video veranschaulicht meine Gedankengänge während der Betrachtung der drei Installationsansichten von *33 Women* in der Publikation *Empowerment. Kunst und Feminismen*. Sie steht exemplarisch für einen Zweifel, ob die Entscheidung, kleine beleuchtete Porträts von Aktivist*innen und Politiker*innen unter dem Titel *33 Women* (2019) in einer Kunstausstellung einem majoritären Publikum zu präsentieren, wirklich zu ihrer Ermächtigung beiträgt. Woher kommt der Zweifel?

Die fotografischen Porträts in *33 Women* (2019) fallen zunächst durch ihre Kleinheit auf und stehen im Kontrast zu den zahlreichen grellen Lichtstrahlen, die auf sie gerichtet sind. Diese Diskrepanz zwischen ihrer Winzigkeit und der Fülle an Lichtquellen ist offensichtlich (Abb. 1). Ebenso deutlich wird der immense Aufwand, der betrieben wird, um die wenigen und kleinen Porträts der Aktivist*innen und Politiker*innen aus der Dunkelheit hervorzuheben. Dieser Aufwand, symbolisiert durch die zahlreichen schwarzen Leuchtstrahler, scheint jedoch erfolglos zu sein. Paradoxe Weise zwingen nämlich gerade diese Scheinwerfer, die die Porträts sichtbar machen sollen, die Ausstellungsbesucher*innen dazu, eine Distanz einzunehmen, was ihre Wahrnehmung der Porträts einschränkt. Die Evidenz des Sichtbaren, die durch die Kleinheit der Porträts ins Wan-ken gerät, wird durch die Scheinwerfer nicht wiederhergestellt, sondern weiter aufgelöst. Die Scheinwerfer versprechen Ruhm, machen die Porträtierten zu Auserwählten,¹⁶ die die limitierte Menge an Aufmerksamkeitsressourcen in unseren Gesellschaften auf sich ziehen. Doch in Wirklichkeit tragen sie zu ihrer Unsichtbarkeit bei.

„Ich bemühe mich darum, Leute so zu präsentieren, dass sie mit einem extremen Ausmaß an Würde ausgestattet sind. Sie werden immer angestarrt werden, aber ich versuche, die Porträts zurückstarren zu lassen“,¹⁷ schreibt Catherine Opie über ihre künstlerische Praxis, in der Opie queere Identitäten porträtiert. Die für Opie im Kontext von Ermächtigung so zentralen Blickrelationen zwischen den Personen auf und vor den Bildern, werden in *33 Women* (2019) zurückgewiesen. Weder wird der voyeuristische Blick der Betrachtenden provoziert noch wird ihr Blick gezwungen, die Aktivist*innen und Politiker*innen zu bewundern.¹⁸ Und vor allem: Die Bilder blicken nicht zurück. Das Licht der Scheinwerfer ist so grell, dass sich ihr Zweck ins Gegenteil verkehrt: Sie bringen die Porträts zum Verschwinden (Abb. 1).

¹⁶ Vgl. Judith Halberstam, „The Art of Gender. Bathroom, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity“, in: Jennifer Blessing (Hg.), *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography*, New York 1997, 176–188.

¹⁷ Opie zit. nach Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 124.

¹⁸ Vgl. Halberstam, *The Art of Gender*.

Das Verbarrikadieren der fotografischen Bilder und die damit einhergehende Einschränkung der Blickpraxen der Ausstellungsbesucher*innen lässt sich durchaus als Geste des Widerstandes gegen herrschende Repräsentationsgrammatiken lesen, als Verweis darauf, dass Medien der Sichtbarmachung stets neue Unsichtbarkeiten erzeugen. Doch dafür müsste nachweisbar sein, dass Jaar sich mit seinem Installationsprojekt „an einer Reformulierung der visuellen Strukturen der Anerkennung“¹⁹ beteiligen möchte. Allerdings belegen ein kurzer Artikel von Julie Cirelli,²⁰ den Jaar auf seiner Website archiviert, sowie Selbstaussagen des Künstlers das Gegenteil.

Cirelli interpretiert in einem Artikel vom August 2011 im internationalen Magazin für zeitgenössische Kunst *Frieze* die Diskrepanz zwischen den winzigen Porträts und den massiven Scheinwerfern als „inverse relationship between the work and the reality of these women's lives: here, the women are tiny in proportion to the presentation they are given, highlighting the disparity between their efforts and the media attention they receive“.²¹ In dem Kommentar von Cirelli gewinnt die Kleinheit der Porträts eine Bedeutung als Symbol für die Unsichtbarkeit und Unterrepräsentation der Aktivist*innen und Politiker*innen in der Gesellschaft, als Symbol dafür, dass sie nicht gehört werden, nicht zählen oder als Individuen negiert werden. Das strahlende Licht hingegen veranschaulicht laut Cirelli die Bemühungen von Jaar, diese Marginalisierung zu bekämpfen. Es sei das Medium, das ihnen zu mehr Sichtbarkeit verhilft. Folgen wir dieser Interpretation, so repräsentieren die Fotografien in ihrer Kleinheit sowohl symbolisch als auch faktisch einen Ist-Zustand, während die Scheinwerfer für einen Soll-Zustand stehen.

Weder aus dem Jahr der Installation in der Pariser Galerie *Kamel Mennour* noch aus den darauffolgenden Jahren konnte ich eine öffentlich zugängliche Stellungnahme von Jaar zu seinen ästhetischen Absichten finden. Die Ausstellungskataloge zu *Three Women* (2010) und *33 Women* (2019) sind nicht im Handel erhältlich, sodass ich nicht überprüfen konnte, ob sie Selbstaussagen enthalten. Erst im Jahr 2013 machte ein Interview für *ART iT* deutlich, dass sich Jaars Beschreibung kaum von der von Cirelli unterscheidet. Jaar erklärt hier die Kleinheit der Porträts damit, dass er die Besucher*innen der Ausstellung möglichst nah an die Porträts der Aktivist*innen und Politiker*innen heranführen wollte.²² Die Kleinheit der Porträts sei eine Strategie, um einerseits die Unsichtbarkeit der Frauen anzuerkennen und andererseits die Besucher*innen zu zwingen, sich ihnen zu nähern. Auf die paradoxale Situation, dass die Lichtquellen, die eigentlich die Notwendigkeit der Sichtbarkeit der Aktivist*innen und Politiker*innen betonen sollen, vor allem eine Distanz zu ihnen erzeugen, gehen sowohl Jaar als auch Cirelli nicht ein. Unhinterfragt blieb folglich auch zwei Jahre nach der Präsentation von *Three Women*

19 Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 123.

20 Julie Cirelli, „Alfredo Jaar. Kamel Mennour. Paris“, in: *Frieze*, 140, June–August 2011, 216.

21 Ibid., 216.

22 Vgl. Andrew Maerkle, „Ways of Seeing“, Interview 27. 7. 2013, in: *ART iT*

https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/brce2oqiazudgrmxk8vi/ (letzter Zugriff 28. Mai 2024).

(2010), ob Jaars Präsentationsform der Aktivist*innen und Politiker*innen wirklich die beabsichtigte Wirkung erzielte.

Diese Lücke möchte ich zum Anlass nehmen, um im Folgenden chronologisch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Installationsprojekts zu analysieren. Zunächst untersuche ich die Ausstellungssituation von *Three Women* (2010) und frage mich, welche mediale Kommunikationsdynamik vom Kunstwerk ausgeht und inwieweit sie überhaupt Möglichkeiten zur Störung bestehender Repräsentationsordnungen bietet. In einem zweiten Schritt werfe ich einen Blick auf ein Interview aus dem Jahr 2013, in dem sich Jaar zu seinem Projekt äußert. Bis zur Präsentation von *33 Women* im Jahr 2019 waren keine Werkbeschreibungen der jeweiligen Installationen verfügbar, da Jaar darauf verzichtete. Jedoch veröffentlichte die *Sharjah Biennale 14* zu *33 Women* (2019) einen Ausstellungstext, den ich in einem weiteren Schritt genauer betrachte. Abschließend möchte ich darlegen, wie durch die Präsentation von *33 Women* im Ausstellungskatalog *Empowerment. Kunst und Feminismen* im Jahr 2022 Prozesse der Majorisierung und Minorisierung (un-)sichtbar werden.

Die Hegemonie des Porträtbildes

Die verbarrikadierende Dynamik, die von den Lichtstrahlern ausgeht, ist nicht der einzige blinde Fleck der Installation. Ein weiterer lässt sich finden, wenn wir noch einen Schritt zurückgehen und uns fragen: Warum überhaupt Fotografien? Oder anders gefragt: Sind Porträtfotografien als winzige gerahmte Pigmentdrucke, erhellt von 6 Leuchtstrahlern, überhaupt die korrekte ästhetische Antwort auf die ethische Herausforderung, die aktivistische und politische Bedeutsamkeit von Graça Machel, Aung San Suu Kyi und Ela Bhatt darzustellen? Diese Frage lenkt die Aufmerksamkeit auf eine vermeintliche Selbstverständlichkeit der Installation: Die Sichtbarkeit der Aktivist*innen und Politiker*innen in *Three Women* (2010) ist eine „bildlich evozierte Sichtbarkeit“.²³ Jaar greift für *Three Women* (2010) auf Porträtfotografien als materialisierte visuelle Repräsentationen der Aktivist*innen und Politiker*innen zurück. Sybille Krämer schreibt:

*Bilder [...] zeigen sich im Modus der ‚bloßen Sichtbarkeit‘, machen etwas präsent ausschließlich in der Perspektive seines visuellen Erscheinens, so dass zugleich gilt, dass das bildlich Gezeigte [...] in allen übrigen sein physisches Vorhandensein konstituierenden sinnlichen Dimensionen [...] nicht präsent ist.*²⁴

Wird die gesellschaftliche Hierarchie des *Mannes* über der *Frau* durch Porträtbilder, die Aktivist*innen und Politiker*innen ausschließlich in der Perspektive ihres visuellen

²³ Sybille Krämer, „Gibt es ‚maßlose Bilder‘?“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel (Hg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgressionen*, München 2009, 17–36, hier 20.

²⁴ Ebd., 20.

Erscheinens zur Darstellung bringen, bekräftigt oder entkräftet? Machen fotografische Bilder als Strategie gegen Marginalisierung von Weiblichkeit überhaupt Sinn?

Fotografische Porträts als Stellvertreter für Personen haben eine lange Tradition. Ab Anfang der 1850er-Jahre kamen die sogenannten *Cartes de Visite* in Umlauf – auf Papier gedruckte Porträtfotografien in der Größe einer Visitenkarte, die im Gegensatz zu Daguerreotypien beliebig oft und preiswert reproduzierbar waren. Durch Reorganisation des Postwesens um die Mitte des 19. Jahrhunderts konnten sie leicht als Brief versendet, angefordert und ausgetauscht sowie anschließend gesammelt und in Alben geordnet werden. In diesen Alben „akkumulierten sie sich [...] als sichtbarer Ausdruck des sozialen Kapitals einer Familie“²⁵ schreibt Friedrich Tietjen im Artikel *Massen von verschiedenen Bildern. Zu Produktion und Versand privater Fotografien bis etwa 1920*. Die Aussage geht zurück auf Oliver Wendell Holmes.²⁶ Holmes bezeichnete die *Cartes de Visite* als „social currency“.²⁷ Doch die zunehmende Verbreitung privater und transportierbarer Kameras, die Industrialisierung der Fotografie sowie ihrer Produktionsmaterialien und die daraus resultierende Flut an Bildern führten schließlich dazu, „dass die Fotografie ihre Bedeutung als Manifestation des sozialen Kapitals einer Person oder einer Familie [verlor] und ihr Wert nun vor allem darin bestand, sich des eigenen Lebens und seiner guten Zeiten dauerhaft zu versichern“.²⁸ Dieser veränderte Status des Bildes als biografisches Medium, seine Allverfügbarkeit, seine Flüchtigkeit und seine zirkulierende Besitznahme, erreichte mit der Einführung digitaler Bilder in den 1990er-Jahren seinen Höhepunkt. In gegenwärtigen Zeiten von Social Media, Fake-News und algorithmisch generierten Bildern ist der „Glaube an das Bild“²⁹ fest verankert. Bilder zirkulieren, werden postproduziert, sprich kopiert, bearbeitet und rekontextualisiert, „um Freunden zu zeigen, wer man ist und was man hat“³⁰ wie Christiane Kruse schreibt. Im Jahr 2004, sieben Jahre bevor *Three Women* (2010) in Paris zu sehen war, wurden innerhalb von 24 Stunden 350.000 Bilder auf der neu gegründeten Plattform *Flickr* hochgeladen. Acht Jahre später, im Jahr 2012, also ein Jahr nach der Präsentation von *Three Women* (2010), waren es dann schon rund acht Milliarden Bilder.³¹

Der kurze Abriss zu den *Cartes de Visite* veranschaulicht, dass Jaars Wahl der Porträtfotografie für sein Projekt weder rein zufällig sein kann noch allein ästhetisch oder biografisch begründet werden kann; sie spiegelt vielmehr einen tief verwurzelten und

25 Friedrich Tietjen, „Massen von verschiedenen Bildern. Zu Produktion und Versand privater Fotografien bis etwa 1920“, in: Kat. *Send me an Image. From Postcards to Social Media*, hg. von Felix Hoffmann, Kathrin Schönegg, C/O Berlin Foundation, Göttingen 2021, 37–49, hier 44.

26 Holmes 1864 zit. nach Tietjen, *Massen von verschiedenen Bildern*, 44.

27 Ebd., 44.

28 Ebd., 48.

29 Christiane Kruse, *Welterschaffung – Kunstvernichtung. Kunst in Zeiten der Bilder*, Berlin und Boston 2020, 193.

30 Ebd., 193.

31 Vgl. Kat. *Send me an Image*.

„kulturell eingeübt[en]“³² Glauben an die Macht des Bildes wider. Dieser Glaube an das Bild hat Bestand, auch wenn traditionelle Konzepte wie Negativ, Abdruck, Spur und Index dekonstruiert worden sind und Baudrillard den Tod der Fotografie im digitalen Zeitalter proklamierte.³³

Problematisch an Jaars kulturbedingter Entscheidung, Porträtfotografien als Sichtbarkeitsinstrumente einzusetzen, ist, dass er damit eine etablierte Repräsentationsordnung unterstützt „ein Repräsentationssystem [...], das visuelle Repräsentation privilegiert [...]“³⁴ und Sichtbarkeit mit Evidenz und Wahrheit gleichsetzt.³⁵ „Diese Privilegierung des Sehens, die als wahr erklärt, was sichtbar ist“³⁶ ist laut Schaffer keine natürliche, dem Menschen angeborene Eigenheit,³⁷ sondern eine „historisch/gesellschaftlich hergestellte“³⁸ und, so ließe sich Schaffers Gedanken hinzufügen, eine sich in Abhängigkeit von vorherrschenden Bildkulturen entwickelnde Eigenheit. Aber: Wer minorisierten *Frauen* Autorität verleihen möchte und dies aufgrund kulturell eingeübter Praktiken mittels visueller Darstellungen zu realisieren versucht, „nimmt sich“, so Renate Lorenz, Johanna Schaffer und Andrea Thal, „des Paradoxes an, etwas visualisieren zu wollen, dessen Visualisierungsgeschichte vor allem von Gewalt oder Normalisierung bestimmt ist“.³⁹ Denn die porträtierten Aktivist*innen und Politiker*innen müssen sich im Zuge ihrer Sichtbarmachung der sie minorisierenden Hegemonie des Sehens und der visuellen Medien unterwerfen, in diesem konkreten Fall der Hegemonie des Porträtbildes. Mit Schaffers Worten: „Für minorisierte Subjektpositionen und Wissenskontexte bedeutet mehr Sichtbarkeit zudem die Affirmation genau jener Repräsentationsordnung, die sie minorisiert.“⁴⁰

Gleichzeitig weist Schaffer darauf hin, dass die Reproduktion von hegemonialen Darstellungsstrukturen unvermeidlich ist, da „ideologische Herrschaft bedeutet [...], dass sich Darstellungsstruktur und Vokabular der Ideologie des herrschenden Blocks [der hegemonialen Gruppe] so sehr durchgesetzt haben, dass auch der Widerstand dagegen innerhalb seines Darstellungssystems und Vokabulars ausgedrückt werden muss“.⁴¹ An dieser Stelle ist die eingangs gestellte Frage, wie sich der Erfolg von Sichtbarkeitsproduktionen messen lässt, erneut aufzugreifen und zu vertiefen: Wie kann

32 Kruse, *Welterschaffung*, 193.

33 Vgl. Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin 2018 [2008].

34 Sabine Fuchs, „Feminismus – Sichtbarkeit – Erkennbarkeit. Lesbische Körperstilisierungen und die Rhetorik der Visualität“, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 33, 2002, 56–63, zit. nach Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 53.

35 Vgl. ebd. 53.

36 Ebd. 53.

37 Vgl. ebd. 53.

38 Ebd., 53.

39 Renate Lorenz, Johanna Schaffer, Andrea Thal, „Sichtbarkeitsregime und künstlerische Praxis“, in: *Feministische Studien*, Bd. 30, Nr. 2, 2012, 285–295, hier 286.

40 Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 52.

41 Ebd., 121.

zwischen einer Sichtbarkeitsproduktion, die hegemoniale Darstellungsstrukturen reproduziert und zementiert und einer, die sie reproduziert und umschreibt unterscheiden werden? Laut Schaffer lässt sich der Erfolg, also ob tatsächliche Ermächtigung durch visuelle Repräsentation stattfindet, an „der Popularität der Bilder in jenen Kontexten, Communities und Subkulturen, auf die die Fotografien verweisen und die sie repräsentieren“⁴² messen. Um *Three Women* (2010) als Erfolg in diesem Sinne einordnen zu können, müssten die porträtierten Aktivist*innen und Politiker*innen folglich die Installation und die „fotografischen Bilder als gültige Repräsentationen ihrer Selbst und ihrer Kontexte annehmen“.⁴³ Wie also steht es um die Stimme der Aktivist*innen und Politiker*innen selbst? Gibt es eine Stellungnahme oder Akzeptanz gegenüber der Installation von ihrer Seite?

Das Narrativ der Hommage als Instrument der Unsichtbarmachung

In dem bereits erwähnten Interview mit *ART iT* aus dem Jahr 2013 wird Jaar von Andrew Maerkle zu seinen Intentionen zu *Three Women* (2010) befragt. Jaar beginnt seine Erklärung mit den Worten:

*This work is first an acknowledgment that ours is still very much a macho world, and society still does not see women as equal to men. It is a response to that recognition, and it is also an homage to women in general, and a suggestion that if women were more in charge of the world, things would be very different from the way they are now.*⁴⁴

Vor dem Hintergrund dieses Kommentars, der *Three Women* (2010) als Hommage ausweist, gewinnen die Porträtbilder vorerst eine Bedeutung, soziologisch gesprochen, als ein Akt der Anerkennung anderer Personen als soziale Subjekte.⁴⁵ Jaar richtet sich an drei verschiedene Personen, wählt Porträtfotografien von ihnen aus, platziert sie an einer weißen Ausstellungswand und richtet Scheinwerfer auf sie. Indem Jaar die Personen sowohl installativ als auch sprachlich auf eine bestimmte Weise adressiert, konstruiert er sie als soziale Subjekte. Er stellt sie als soziale Subjekte aus: als *Frauen*, als Aktivist*innen, als Politiker*innen und spricht sie – entsprechend des Narrativs einer Hommage, das Jaar in seinem Kommentar skizziert – als ehrwürdige Personen mit Vor-

⁴² Ebd., 125.

⁴³ Ebd., 125.

⁴⁴ Maerkle, *Ways of Seeing*.

⁴⁵ Vgl. Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. 2019 [2001]; Axel Honneth, *Anerkennung – Eine europäische Ideengeschichte*, Frankfurt a. M. 2018.; Ders.*, *Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt a. M. 2005; Ders.*, *Kampf um Anerkennung – Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a. M. 1994.

bildfunktion an. „Jeder Ansprache ist unabhängig von ihrem konkreten semantischen Gehalt eine grundlegende Form der Anerkennung eigen“⁴⁶ schreiben Hannes Kuch und Steffen Kitty Herrmann. Daraus folgt, so Judith Butler: „Angesprochen werden bedeutet also nicht nur, in dem, was man bereits ist, anerkannt zu werden, sondern jene Bezeichnung zu erhalten, durch die die Anerkennung der Existenz möglich wird.“⁴⁷

Das Narrativ einer Hommage an Aktivist*innen und Politiker*innen lässt die Intention der Installation zunächst klar und eindeutig erscheinen: Die Installation soll die Marginalisierung von weiblichen Aktivist*innen und Politiker*innen im Allgemeinen und hegemoniale Narrative im Besonderen bekämpfen, indem sie bisher von der medialen Öffentlichkeit vergessenen Perspektiven Sichtbarkeit verleiht. Doch auf den zweiten Blick entpuppt sich dieses Narrativ als simplifizierend. Die anerkennungstheoretische Lesart der Installation, die sich durch das Narrativ der Hommage nahezu aufdrängt, birgt ein Risiko: Sie verschleiert die Reartikulationen „gängige[r] Strukturen der Privilegienvergabe“⁴⁸ und Herrschaft, die sich mit Blick auf den Produktionsprozess der Installation auftun. Das Narrativ der Hommage überdeckt, dass sich der Akt der Anerkennung in *Three Women* (2010), wenn es überhaupt richtig ist, von einem solchen zu sprechen, indirekt und einseitig vollzieht.

Three Women (2010) ist eine Installation, in der die Aktivist*innen und Politiker*innen selbst stumm bleiben. Statt Einbeziehung und Zusammenarbeit herrscht zwischen Jaar und den Aktivist*innen und Politiker*innen Schweigen. Der berühmte Satz von Audre Lorde legt den Finger in die Wunde: „Denn nicht Unterschiede lähmen uns, sondern Schweigen“.⁴⁹ Die kommunikative Exklusion manifestiert die soziale Minorisierung, die Jaar den Aktivist*innen und Politiker*innen zuschreibt.⁵⁰ Die erlebte Gewalt, nicht gehört und gesehen zu werden, wird insofern reproduziert, als ihnen nicht die Möglichkeit gewährt wird, für sich selbst zu sprechen. Es ist Jaar, der für die *Frauen* spricht, über sie spricht und sprechen darf, d. h. das Privileg genießt, gehört zu werden und Würde zu verleihen. Jaar nutzt die Geschichten der Aktivist*innen und Politiker*innen sowie ihre soziale Minorisierung als Material für seine Installation, ohne tatsächlich mit ihnen zu sprechen, sie einzubinden, zum eigenen Sprechen einzuladen oder ihre Einwilligung zu suchen bzw. die laut Schaffer notwendige Akzeptanz seiner künstlerischen Produktion zu erbitten. Jaars Einschätzung seiner Arbeit als Akt der Anerkennung ist unzutreffend, denn die dafür notwendige Beziehung zwischen ihm und den

⁴⁶ Hannes Kuch, Steffen Kitty Herrmann, „Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt“, in: Steffen Kitty Herrmann, Sybille Krämer, Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld 2015, 179–210, hier 182.

⁴⁷ Judith Butler, *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2022 [1998; 2006], 15.

⁴⁸ Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 124.

⁴⁹ Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays*, aus dem Englischen von Eva Bonné und Marion Kraft, München 2021 [2007; 1984], 43.

⁵⁰ Vgl. Maerkle, *Ways of Seeing*.

Aktivist*innen und Politiker*innen existiert nicht. Sein Akt der Anerkennung geht, wie auch der Blick der Ausstellungsbesucher*innen, an den Aktivist*innen und Politiker*innen vorbei. Jaar spricht aus der privilegierten Position eines im Kunstsystem etablierten Künstlers ausschließlich im Sinne von *l'art pour l'art* in das System Kunst hinein. Was zurückkommt, ist keine Antwort, sondern das Echo patriarchalisch geprägter Strukturen des Kunstsystems.

In dem besagten Interview aus dem Jahr 2013 erklärt Jaar, dass *Three Women* (2010) ein Prototyp eines fortlaufenden Projekts sei. Seine langjährige Recherche für dieses Projekt, die er zusammen mit seinem Team durchführte und durch das Sammeln von Zeitungsausschnitten erfolgte, war bereits zum Zeitpunkt der Präsentation von *Three Women* (2010) im Jahr 2011 abgeschlossen und ergab eine Liste mit 100 verschiedenen Aktivist*innen und Politiker*innen.⁵¹ Von dieser Liste traf Jaar nur eine Aktivist*in persönlich.⁵² Während eines Aufenthaltes in Rio fotografierte er die indische Umweltaktivist*in und Wissenschaftler*in Vandana Shiva. Die anderen Aktivist*innen und Politiker*innen von dieser Liste waren für ihn laut eigenen Angaben unerreichbar, da sie sich entweder im Gefängnis befanden oder anderweitig nicht erreichbar waren. Folglich bleibt für 99 Aktivist*innen und Politiker*innen unklar, ob sie gewollt und zugestimmt hätten, Teil eines fortlaufenden Installationsprojekts zu werden, ob sie sich aktiv dafür entschieden hätten, dass ihnen gegenüber einer Öffentlichkeit eine minorisierte gesellschaftliche Stellung als Aktivist*innen und Politiker*innen zugesprochen und diese anprangert wird. Es fand keine Begegnung mit ihnen statt, in der Jaar vor der Präsentation von *Three Women* (2010) sich selbst und seine Quellen hätte überprüfen können, in der er hätte herausfinden können, ob das, was er während seiner Recherche über sie gelesen hat, überhaupt wahr ist. Sein Wissen über ihre aktivistischen und politischen Leistungen speist sich ausschließlich aus vermittelten Quellen. Wie hätten die 99 Aktivist*innen und Politiker*innen auf dieser Liste auf Jaars Vorhaben und dessen erste Umsetzung in der Pariser Galerie reagiert, wenn sie die Möglichkeit der direkten Kommunikation mit Jaar gehabt hätten? Wie würden die Aktivist*innen und Politiker*innen ihre eigene (Un-)Sichtbarkeit und Repräsentation gestalten? Hätten sie womöglich ihr „Recht auf Unwahrnehmbarkeit“⁵³ geltend gemacht? Inwiefern ist es ethisch rechtfertigbar, die Installation *Three Women* (2010) ohne direkte Einwilligung oder Beteiligung der dargestellten Aktivist*innen und Politiker*innen zu realisieren?

Die Philosophin Carolin Emcke besuchte von 1998 bis 2014 Krisenregionen im Kosovo, im Irak und in Kolumbien. Dort sprach sie mit Menschen – zivilen Opfern und

51 Vgl. Maerkle, *Ways of Seeing*.

52 Vgl. Sarah Cascone, „Alfredo Jaar Is on a Mission to Photograph Inspirational Women Around the World“, 20217 <https://news.artnet.com/art-world/alfredo-jaar-100-women-1121750> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).

53 Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*; Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson, Vassilis Tsianos, *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-First Century*, London 2008.

Überlebenden. In ihrem neuen Buch *Was wahr ist. Über Gewalt und Klima*⁵⁴ verhandelt Emcke die Frage, was es heißt, über andere zu schreiben, die Geschichten anderer zu hören, zu notieren, zu verstehen und sich in eigenen Texten anzueignen. Emcke kommt zu dem Schluss, dass diese Tätigkeiten eine kritische Reflexion der eigenen Person verlangen. Denn wer einen Text schreibt, ein Musikstück komponiert, ein Theaterstück inszeniert oder ein Kunstwerk erschafft, tritt immer auch selbst als Subjekt in Erscheinung, sogar wenn diese Arbeiten auf den Erfahrungen anderer basieren.⁵⁵ Und als Subjekt in Erscheinung zu treten bedeutet, als Person zu agieren, deren Leben von „Hierarchien der Schönheit, Ethnien, Kulturen, Geschlechter, des sozialen und ökonomischen Status“⁵⁶ bestimmt ist. Daher betont Emcke die Notwendigkeit, sich bei der Annäherung an andere Menschen stets „der eigenen Position [...] und der eigenen Geschichte der Gewalt bewusst zu sein“⁵⁷ sowie „zu bedenken, mit welchen Gesten, Worten und welchem Auftreten frühere Erfahrungen der Missachtung, Herabsetzung, Demütigung oder Verachtung wiederholt werden könnten“.⁵⁸

Anhand Emckes Erkenntnissen lässt sich herausstellen, dass die Tatsache, dass die Aktivist*innen und Politiker*innen in *Three Women* (2010) keine eigene Stimme haben – sie sprechen weder selbst noch haben sie eingewilligt, dass ihre Gesichter im Rahmen einer Installation erscheinen oder gar Einfluss auf die Art und Weise, wie sie zur Darstellung kommen, gehabt – nur ein Aspekt ist, dem Rechnung getragen werden muss, um die Unzulänglichkeit des Narrativs der Anerkennung und der Hommage zu beweisen. Ein weiterer wesentlicher Gesichtspunkt ist die Unmarkiertheit Jaars privilegierter Position als bereits im Kunstsystem etablierter Cis-Mann bei gleichzeitiger Überbetonung seiner Rolle als derjenige, der eine Hommage ausspricht. Auch Jaars eigene Position und Stellung werden vom Narrativ der Hommage überblendet, durch das ein vermeintlich selbstloses Handeln belegt werden soll. Indem Jaar sich als denjenigen feiert, der den Aktivist*innen und Politiker*innen Sichtbarkeit verschafft, werden seine Rolle und sein Einfluss innerhalb des Kunstsystems unangetastet gelassen.

Durch diese Unsichtbarkeit von Privilegien stabilisiert *Three Women* (2010) hierarchische Machtbeziehungen und etablierte Machtmechanismen. In *Three Women* (2010) hat sich die Hierarchie der Geschlechter – die patriarchale Gesellschaftsordnung – sowie die Hierarchie des sozialen und ökonomischen Status eingeschrieben. Die Installation beruht auf einer ungleichen Verteilung von Machtressourcen, da ein bereits im

⁵⁴ Emcke, *Was wahr ist*.

⁵⁵ Vgl. Mona Behfeld, Peter Sinapius, *Handbuch Künstlerischer Therapien. Kritik und Philosophie der therapeutischen Praxis*, Göttingen 2021.

⁵⁶ Kübra Gümüşay, Nadia Shehadeh, „Neue Medien – Neuer Zugang zu Feminismen“, in: Yvonne Franke, Kati Mozygemb, Kathleen Pöge u. a. (Hg.), *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*, Bielefeld 2014, 145–154, hier 149.

⁵⁷ Emcke, *Was wahr ist*, 22.

⁵⁸ Ebd., 22.

Kunstsystem etablierter Cis-Mann über die Sichtbarkeit Anderer, in diesem Fall Aktivist*innen und Politiker*innen, bestimmt. Während dabei Jaars Privileg, als Künstler sichtbar zu sein und Autorität zu verleihen, unsichtbar bleibt, werden die Aktivist*innen und Politiker*innen als solche sichtbar gemacht, die nicht für sich selbst sprechen können und deren soziale Visibilität von externen Machtinstanzen abhängt. Die von Judith Butler in Anlehnung an Michel Foucaults doppelbödigen Machtbegriff herausgearbeitete ambivalente Wirkungsweise von Macht, die Subjektwerdung an Unterwerfung koppelt,⁵⁹ findet hier ihre Bestätigung, möglicherweise sogar in verstärktem Maße, denn die Aktivist*innen und Politiker*innen unterwerfen sich nicht selbst, sondern ihr öffentliches Erscheinen wird über ihre Köpfe hinweg entschieden. Sie werden unterworfen – was jedoch nicht auffällt, weil es niemand benennt, weil mit dem Narrativ der Hommage „die Frage nach der Subjektivität dessen, der diese Bilder macht“⁶⁰ bzw. sichtet, ausstellt, kontextualisiert und sprachlich determiniert unsichtbar gemacht wird.

Auch Schaffers Kritik an einer ausschließlich positiven Bestimmung des Sichtbarkeitsbegriffs stützt sich auf die Beobachtung, dass „manche Weisen der Unsichtbarkeit sowohl reale Macht und ein enormes Privileg beinhalten“.⁶¹ Als Beispiel hierfür führt Schaffer die „ethnisierte und rassisierte Unmarkiertheit als Unsichtbarkeit einer spezifischen Rassismus“⁶² an und weist sie als „Grundlage des Privilegiensystems, das Weißsein als gesellschaftliche Norm begleitet“⁶³ aus. Angeichts dessen wirft Schaffer drei elementare Fragen auf: „Wie geschieht visuelle Minorisierung und Majorisierung? Wie sind Bilder an der Aufrechterhaltung eines gesellschaftlichen Status Quo beteiligt? Und wie können minorisierte Existenzweisen und Subjektpositionen anerkennend zur Anschauung gebracht werden, ohne dass allein in der Struktur ihrer Darstellung der Status Quo bestätigt wird?“⁶⁴ Die verschleiernde und determinierende Wirkkraft des sprachlichen Narrativs der Hommage deutet auf eine mögliche Antwort auf Schaffers Fragen hin. Nämlich: Um beurteilen zu können, ob minorisierte Personen durch visuelle Darstellungen in den Künsten tatsächlich Anerkennung erfahren, muss eine Auseinandersetzung mit der hervorbringenden Macht⁶⁵ von sprachlichen Äußerungen stattfinden. Denn die Bedeutung eines fotografischen Bildes „hängt davon ab, wie das Bild [...] identifiziert wird, also von Worten“.⁶⁶ Diese Spur gilt es nun weiterzuverfolgen.

⁵⁹ Vgl. Butler, *Psyche der Macht*.

⁶⁰ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2017 [2005], 34.

⁶¹ Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 54.

⁶² Ebd., 55.

⁶³ Ebd., 55.

⁶⁴ Ebd., 44.

⁶⁵ Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

⁶⁶ Sontag, *Das Leiden anderer*, 37.

Arbitrarität zwischen Bild und Sprache

Auf die Ausstellung von *Three Women* im Jahr 2011 und das Interview aus dem Jahr 2013 folgten, wie von Jaar angekündigt, weitere Inszenierungen seiner Porträts von Aktivist*innen und Politiker*innen, darunter *22 Women* im Jahr 2014 und schließlich im Auftrag der *Sharjah Biennale 14* die Installation *33 Women* (2019).

Im Gegensatz zur Installation *Three Women* (2010) ist zur Installation *33 Women* (2019) ein Ausstellungstext einsehbar, den sowohl die *Sharjah Art Foundation* auf ihrer Internetseite als auch Jaar auf seiner Website veröffentlicht haben (Abb. 5). Der Ausstellungstext beginnt mit den Worten: „An SB14 commission, *33 Women* (2014–2019) extends Jaar’s ongoing project foregrounding the work of extraordinary women“.⁶⁷

Bei flüchtiger Beurteilung mag dieser Satz ebenso unmissverständlich und unproblematisch erscheinen wie das Narrativ der Hommage zu *Three Women* (2010), das am Ende dieses Ausstellungstextes zu *33 Women* (2019) ebenfalls wieder auftaucht. Doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass dieser erste Satz des Ausstellungstextes, der dazu dient, einen Einstiegs- und Orientierungspunkt zur Installation zu geben, genderspezifische sowie stereotype Botschaften enthält. Schaffer argumentiert: „Ebenso wie Unsichtbarkeit ein Privileg oder auch ein Überlebensfaktor sein kann, gibt es Weisen des Sichtbarseins, die mit Ohnmachts-, Zwangs- und Gewalterfahrung zu tun haben.“⁶⁸ Diese Weisen des Sichtbarseins, die durch Ohnmachts-, Zwangs- und Gewalterfahrung gekennzeichnet sind, finden sich unter anderem in Form von Stereotypen wieder. Schaffer betont, dass Stereotypen ein ambivalentes Repräsentationsmodell darstellen, das Hypervisibilität, also extreme Sichtbarkeit, mit Entwertungs- und Gewaltpraktiken verknüpft, indem sie Klischees produzieren und Identitätszwänge auferlegen. Eine solche Form der Entwertung durch stereotype Sichtbarkeitsproduktionen wird durch den ersten Satz des Ausstellungstextes begünstigt. Warum?

Der erste Satz des Ausstellungstextes widmet sich zunächst dem Titel der Installation. Jaar verwendet für den Titel das Kollektivsubjekt⁶⁹ *Women*, auf Deutsch *Frauen*. Er adressiert die 33 Aktivist*innen und Politiker*innen nicht als Individuen, sondern als Teil des Kollektivs *Frauen*. Verstehen sich die 33 Aktivist*innen und Politiker*innen selbst überhaupt als *Frauen*? Die Bezeichnung *Frau* oder *Frauen* ist ein Geschlechterstereotyp, das auf einem binären Geschlechtermodell aus *Mann* und *Frau* sowie der Annahme einer Geschlechterungleichheit beruht. Geschlechterstereotypen sind stark vereinfachte und historisch variable Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. In Anlehnung an Cixous⁷⁰ fungiert das Geschlechterstereotyp der Weiblichkeit als de-

⁶⁷ Sharjah Art Foundation, *33 Women* (2014–2019), 2019 <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/33-women-20142019> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).

⁶⁸ Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 55.

⁶⁹ Vgl. Butler, *Psyche der Macht*.

⁷⁰ Hélène Cixous, „Sorties“, in: Hélène Cixous, Catherine Clément (Hg.), *The newly born woman*, Volume 24, Minneapolis 1988, 63–130.

33 Women

Alfredo Jaar is an artist, architect and filmmaker whose work in a range of mediums brings attention to issues that are overlooked by the media or suppressed by state and transnational structures of power and exploitation. Approaching social and political issues of unfathomable magnitude, such as genocide and the displacement of refugees, the artist provides a human perspective and point of entry into these all-too-common phenomena, which are seldom addressed outside mainstream news media.

An SB14 commission, *33 Women* (2014–2019) extends Jaar's ongoing project foregrounding the work of extraordinary women. Literally shining a light on their portraits, the artist focuses on the wide-ranging work of these leading figures, who have remained nearly invisible from public view. Although Jaar's original work, presented in 2010, included only three portraits, his aim is to continue expanding the project through subsequent institutional presentations in order to eventually depict the lives of 100 significant women. The women in the SB14 iteration include Kalpona Akter, a labour activist fighting for safer work spaces who speaks from experience as a child sweatshop labourer, as well as Razan Zaitouneh, a human rights lawyer and journalist who specialises in defending victims of atrocities committed by the Syrian government. Despite their outstanding civic contributions and service as exemplary leaders in their respective fields, including human rights, sexual violence, censorship, ethnic persecution and other causes, many of these women remain under-recognised or disregarded by the general public. Jaar's project pays homage to their efforts.

أُفريديو جار مهندس معماري ومصور فوتوغرافي ومخرج سينمائي، وهو معروضٌ بقديمه أعمال فنية في مختلف الميادين، تسلط الضوء على قضاياً أعملناها وقدمناها للجهات الرسمية و تلك العاملة للحدود النافذة والمسؤولة بقدم الفنان من خلال مقايره فضلاً باتجاهات اجتماعية وسياسية مهتمة وأشالية من الابادة الجماعية وشريذ اللاعنف، مدخلًا رؤية إنسانية لهذه الظواهر كثرة الشعور التي تدارًا ما تطرق إليها وسائل الإعلام الإخبارية الرئيسية.

يقدم جار يكشف من بنيانه الشارقة مشروع "33 امرأة" (2014-2019) الذي يعد امتداداً لمشروعه المتواصل الرامي إلى إبراز دور نساء استثنائيات. يركِّز الفنان على الأعمال واسعة النطاق التي قدّمتها هذه الشخصيات الرئيسية بعيداً عن الأضواء، ورغم أن مشروع جار تم عرضه للمرة الأولى عام 2010 وأشتمل حينها على بوتريهات لثلاث نساء فقط، إلا أنه سعى إلى توسيع المشروع من خلال عرض تجربة مؤسساتية ملائمة لتصوير 100 امرأة مهتمة على الأقل، ومن بين النساء الواعظات تناههن المشروع؛ الناشطة العمالية داليا بوسن، أكبر المتضامنة في سبيل منع العمال مظاهرات عمل امنة وذلك اطلاعها من تجربتها حين كانت طفلة عاملة في مكان ينتمي حقوق العمال، كما يشتمل المشروع على بوتريهات لمحمامية ضحايا المذبحة الشاملة في مصال حقوق الإنسان رزان زيتون التي كرست جهودها الداعمة عن والخدمات المقدمة التي تقدمها تلك النسوة كفاحات يشگلن فدوى في قبول عمل كل واحدة منها، والتي تشمل على حقوق الإنسان والعنف الجنسي والرثابة والاضطهاد العرقي وغيرها من الفضيالات لم تل العديد منهن الالاف الملايين من تقدير الرأي العام وما زلن مهتمشات، وبعد مشروع جار تجربة إكبار لجهودهن.

5 Ausstellungstext auf Jaars Website zu *33 Women* (2019), Alfredo Jaar, Sharjah Biennale 14

fizitäre Folie für eine normative Männlichkeit. Der Titel *33 Women* lenkt folglich die Aufmerksamkeit auf die Geschlechtskategorie der Porträtierten. Mit ihm sind eine Vorrangigkeit und Zuschreibung des Geschlechts verbunden. Die Einordnung des Dargestellten in die Kategorie *Frauen* geht dem Blick auf die Installation voraus, wodurch das Frau-Sein der Aktivist*innen und Politiker*innen in den Vordergrund tritt, anstelle ihrer aktivistischen, politischen oder anderen Leistungen und Belange.

Die Verwendung des Kollektivsubjekts *Frauen* allein charakterisiert noch keine stereotype Praxis. Auch andere Künstler*innen greifen für die Betitelung ihrer Werke auf das Kollektivsubjekt *Frauen* zurück. Doch unterscheidet sich, wem oder welchem Zweck die Verwendung von Geschlechterstereotypen dient, ob sie geschlechtsspezifische Ungleichheiten zementiert oder nicht. Ein Beispiel für letzteres, also für das Aufbrechen stereotyper Muster, ist die Installation *Woman* to Go* (2005–ongoing) der niederländischen Video-, Konzept- und Installationskünstler*in Mathilde ter Heijne (Abb. 6). Ter Heijnes Installation besteht aus Postkartenständern, die mit einer Vielzahl von Postkarten zur kostenlosen Mitnahme bestückt sind. Jede Postkarte zeigt auf ihrer Vorderseite ein Schwarz-Weiß-Porträt einer als weiblich identifizierbaren Person. Einige der abgebildeten *Frauen* schauen direkt in die Kamera, andere wenden ihren Blick an den rechten oder linken Bildrand. Sie sind in verschiedenen Kontexten dargestellt, sei es in



6 Mathilde ter Heijne, *Woman* to Go* (2005–ongoing), Postkartenständer

der Stadt oder vor einem neutralen einfarbigen Hintergrund im Fotostudio. Das Gemeinsame aller dieser *Frauen* ist ausschließlich ihre Unbekanntheit sowie die Tatsache, dass sie zwischen 1839 und den 1920er-Jahren gelebt haben. Auf den Rückseiten der Postkarten platziert ter Heijne nicht die Namen und Biografien der abgebildeten *Frauen*, sondern die von anderen einflussreichen Persönlichkeiten, die dennoch nie in die Geschichtsbücher eingegangen sind.⁷¹ Sie verbindet die Fotografien unbekannter Persönlichkeiten mit den Namen und Biografien bekannter Persönlichkeiten (Abb. 7). Die Beziehung zwischen den visuellen Zeichen, den Fotografien auf der Vorderseite, und den linguistischen Zeichen, den Biografien und Namen auf der Rückseite, ist arbiträr.

Renate Lorenz hat im Artikel *No palm trees! Repräsentation von Körpern ohne Körper*⁷² eindrücklich herausgearbeitet, dass arbiträre Verbindungen von Bild und Sprache als Methode eingesetzt werden können, um Darstellungskonventionen zu zitieren und zugleich zu unterlaufen. Dies verdeutlicht sie anhand der Arbeit *Untitled (Ross)* des Künstlers Félix González-Torres. Für diese Installation häuft González-Torres in einer Ecke des Museumsraums in bunte Folie verpackte Bonbons. Im Titel der Arbeit ist in

71 Vgl. ter Heijne 2024.

72 Renate Lorenz, „No palm trees! Repräsentation von Körpern ohne Körper“, in: Sigrid Adorf, Kerstin Brandes (Hg.), *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 45, 2008, 26–40.



Sarah Baartman (1789–1816) stammte aus dem Nomadenvolk der Khoisan und wurde in Camdeboo im Gebiet des heutigen Südafrika geboren. Sie lebte bei David Furié auf seiner Farm Baartman's Fonteyn. Nach seinem Tod zog sie mit ihrer Familie in die Nähe des Gamtoos River auf die Farm von Cornelius Muller, der Sarah 1795 an den freien Mann Pieter Cesars verkaufte. Dieser war Angestellter eines reichen Kaufmanns in Kapstadt, in dessen Haus Sarah arbeitete. In dieser Zeit lernte Sarah Hendrik von Jong, Trommler in der niederländischen Armee, kennen und lebte mit ihm, bis er wieder nach Europa zurückkehrte, nahezu zwei Jahre zusammen. Weil er in wirtschaftlichen Schwierigkeiten war, brachte ihr Arbeitgeber Sarah dazu, gegen Geld im örtlichen Militärhospital vor Seeleuten und Soldaten aufzutreten. Dort fiel sie dem Arzt Alexander Dunlop auf, der auf die Idee kam, Sarah in Europa auftreten zu lassen. Ab 1810 trat Sarah Baartman in London öffentlich auf, wobei sie tanzte, sang und das Saiteninstrument Ramkie spielte. Die Vorstellung wurde als sittenwidrig angezeigt, außerdem außerdem soll sie gegen das seit 1807 bestehende Verbot des Sklavenhandels verstößen haben. Die African Institution erböte sich, Sarah Baartman in ihre Heimat zurückzubringen. Das lehnte sie jedoch ab. Unbekannt ist, ob sie unter Druck gesetzt wurde, ob sie eine Heimkehr ins Kapland fürchtete, weil ihr Volk dort mit an Genozid grenzender Härte verfolgt wurde, ob sie an ihren Bühnenauftritten auch Spaß gefunden hatte oder welche genauen Gründe zusammenkamen. Im Jahr 1814 kam sie unter einem neuen Impresario, dem Dompteur Réaux, nach Paris und erregte wiederum großes Aufsehen, diesmal vor allem bei der Wissenschaft. Im Jardin des Plantes wurde sie den versammelten Ärzten, Anatomen und Naturgeschichtlern kaum bedeckt vorgestellt und von professionellen Graphikern porträtiert. Sie starb vereinsamt im Alter von nur 27 Jahren, wohl in der Folge von Erschöpfung und Drogenkonsum.

Privatarchiv Mathilde ter Heijne, unbekannte Frau, Fotostudio Hyatt & Tooke, Cortland, NY

7 Mathilde ter Heijne, *Woman* to Go* (2005–ongoing), Vorder- und Rückseite Postkarte

Klammern der Vorname seines Lebenspartners Ross Laycock genannt, der im Entstehungsjahr der Arbeit an AIDS starb. Im Booklet oder im Raumtext der jeweiligen Ausstellung wird darauf hingewiesen, dass die angehäuften Bonbons bei der Ausstellungseröffnung, bevor Besucher*innen Bonbons entnehmen, 175 Pfund wiegen – das Idealgewicht von Ross Laycock. Jedes entnommene Bonbon symbolisiert metaphorisch den fortschreitenden AIDS-Virus, der den Körper von Ross Laycock nach und nach dezimiert hat. „Es ist also durchaus ein Körper repräsentiert, allerdings nur mittels Sprache, mittels linguistischer Zeichen, die dem visuellen Zeichen (den Bonbons) hinzugefügt wurden“⁷³ resümiert Lorenz.

In alltäglichen Situationen wird der Zusammenhang von visuellen und sprachlichen Zeichen durch kontextabhängige Konventionen geregelt. Wenn wir uns in einer Unterhaltung sprachlich auf die uns umgebenden Objekte beziehen, wie zum Beispiel auf einen Tisch oder einen Stuhl, können wir in der Regel davon ausgehen, dass unser Gegenüber das Gemeinte versteht. Joseph Kosuths Arbeit *One and Three Chairs* (1965) demonstriert, dass ein Stuhl, eine Fotografie dieses Stuhls und ein Lexikoneintrag zum Begriff *Stuhl* Zeichen sind, die einander ersetzen können. Diese alltägliche Repräsenta-

73 Ebd., 27.

tionsbeziehung von Wort und Gegenstand wird in der Arbeit *Untitled (Ross)*, so Lorenz, nicht eingelöst.

Wie bei Kosuth kommen linguistische und visuelle Zeichen zusammen und verweisen aufeinander. Allerdings handelt es sich anders als bei Kosuth keineswegs um Darstellungsmodi, die einander ersetzen könnten. Die Bonbons lassen überhaupt nicht an *Ross* denken und *Ross* nicht an Bonbons.⁷⁴ Und schlussendlich: „[...] der Bezug zwischen Namen und dem Bonbon-Objekt bleibt arbiträr, und diese Arbitrarität wird ausgestellt.“⁷⁵

Eine mögliche Antwort auf Schaffers Fragen („Wie entsteht visuelle Minorisierung und Marginalisierung? Wie tragen Bilder zur Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Status quo bei? Und wie können marginalisierte Existenzweisen und Subjektpositionen angemessen dargestellt werden, ohne dass allein durch die Struktur ihrer Darstellung der Status quo bestätigt wird?“) bietet folglich Lorenz: Durch die Inszenierung einer Arbitrarität zwischen visuellen und sprachlichen Zeichen, die Darstellungskonventionen wiederholt und gleichzeitig umarbeitet. Ter Heijnes Postkarten-Installation baut darauf auf: Sie zeigt jene *Frauen*, die nicht benannt werden und benennt jene *Frauen*, die nicht gezeigt werden. Hier lässt sich beobachten, „wie sich die Produktivität der Bilder verändert, wenn das Konzept der Performativität mit dem der Phantasie verschaltet wird“.⁷⁶ Genau an diesem Punkt scheitert jedoch Jaar: In *33 Women* (2019) stellt er eine einfache Spiegelfunktion zwischen visuellen und sprachlichen Botschaften her, indem die Fotos genau das zeigen sollen, was der Titel bereits ankündigt – nämlich *Frauen*. Die Differenz zwischen dem nicht sichtbaren Begriff *Frauen*, den sichtbaren Porträtfotografien der *Frauen* und den tatsächlichen Aktivist*innen und Politiker*innen, die Begriff und Porträtfotografie bezeichnen sollen,⁷⁷ wird eliminiert. Besser gesagt: Es wird nicht in Betracht gezogen, dass beide – weder das Wort *Frauen* noch die Porträtbilder der *Frauen* – imstande sind, etwas von den individuellen Leistungen und Realitäten der Aktivist*innen und Politiker*innen vorstellbar werden zu lassen. Was die Installationen *Woman* to Go* (2005–ongoing) und *33 Women* (2019) folglich voneinander unterscheidet, ist nicht nur das Gendersternchen im Titel, sondern vor allem die unterschiedliche Funktion des Geschlechterstereotyps: Bei Jaar dient es der Vereinheitlichung sowie der Objektivierung und bei ter Heijne der Phantasieproduktion. Ter Heijnes arbiträre Verknüpfung von linguistischen und visuellen Zeichen bricht mit einer identitätslogischen Ordnung und fordert eine Neubewertung stereotyper Repräsentationen heraus. Während, mit Yvonne Franke, Kati Mozygembba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter und

74 Lorenz, *No palm trees*, 29.

75 Ebd., 30.

76 Antke Engel, „Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur. Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder“, in: Sigrid Adorf, Kerstin Brandes (Hg.), *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 45, 2008, 12–25, hier 102.

77 Vgl. Behfeld, Sinapius, *Handbuch Künstlerischer Therapien*, 49.

Dagmar Venohr⁷⁸ gesprochen, ter Heijne die heterogenen weiblichen Lebenszusammenhänge von *Frauen* herausstellt, werden sie bei Jaar durch das Kollektivsubjekt *Frauen* verdeckt.⁷⁹

Laut Jaar stammen die Fotografien der Aktivist*innen und Politiker*innen aus Zeitschriften. Es ist anzunehmen, dass die gefundenen Bilder eingescannt, freigestellt und mit einem einfarbigen Hintergrund versehen wurden, um ihren ursprünglichen *Found Footage*-Charakter zu verbergen und einen einheitlichen Look zu schaffen. Während die Dokumentation von *Three Women* (2010) noch in Farbe erfolgte (Abb. 4), sind die Installationsansichten von *33 Women* (2019) in Schwarz-Weiß gehalten (Abb. 1, 2 und 3), was den Eindruck der Vereinheitlichung der Aktivist*innen und Politiker*innen verstärkt.

Eine weitere Legitimierung der patriarchalen Ordnung durch Sprache

Der erste Satz des Ausstellungstextes enthält eine weitere genderspezifische Stereotypisierung. Im letzten Teil dieses Satzes werden die *Frauen* als *extraordinary women* bezeichnet (Abb. 5). Dies scheint eine ungekennzeichnete Übernahme von Jaars eigener Wortwahl zu sein, da er die Frauen im Interview zu *Three Women* (2010) aus dem Jahr 2013 ebenfalls als *extraordinary women* bezeichnete und vorgab, sie zu bewundern: „What I do physically is present three heroes of mine – women I deeply admire – and literally put the spotlight on them.“⁸⁰ Die Bezeichnung *extraordinary women*, übersetzt als *herausragende Frauen*, bringt das von ihr Bezeichnete mittels Ausschluss hervor.⁸¹ Sie grenzt die 33 ausgestellten Aktivist*innen und Politiker*innen vom Kollektiv der *Frauen*, auf das der Titel der Arbeit verweist, ab, indem sie die Vorstellung aufruft, dass sich die 33 ausgestellten *Frauen* vom Kollektiv der *Frauen* unterscheiden, da sie im Gegensatz zum Kollektiv der *Frauen* außergewöhnliche anstelle von gewöhnlichen Leistungen erbracht haben. Die 33 ausgestellten Aktivist*innen und Politiker*innen werden somit als Alternative zur *gewöhnlichen Frau* präsentiert, die *gewöhnliche* Leistungen vollbringt.

Ein Artikel der Kunstkritikerin Larissa Kikol beginnt und endet mit den Worten „Die Zeiten von Ausnahmefrauen sind vorbei.“⁸² Eigentlich – müsste man hinzufügen. Zwar bewegen wir uns in Richtung geschlechtliche Gleichberechtigung, wie Kikols Untersuchungen des Künstlerinnenanteils von 20 kommerziellen Galerien in Deutschland und Kikols Analyse des internationalen Kunstmarktes anhand des Berichts *The Art Market* nahelegen. Doch das von Isabelle Graw im Jahr 2001 – zehn Jahre bevor Jaar *Three*

⁷⁸ Franke, Mozygemb, Pöge, u. a., *Feminismen heute*, Bielefeld 2014.

⁷⁹ Vgl. ebd., 20.

⁸⁰ Maerkle, *Ways of Seeing*.

⁸¹ Butler, *Psyche der Macht*, 14.

⁸² Larissa Kikol, „Die Zeiten von Frauenschubladen und Ausnahmefrauen sind vorbei. Entwicklungen auf dem Kunstmarkt“, in: Kat. *Empowerment*, 356–361, hier 356.

Women (2010) präsentierte – kritisierte und mittlerweile nicht mehr aktuelle Konzept der *Ausnahmefrau*, „deren Erfolg eben (nur) die Ausnahme von einer weiter bestehenden Regel in einer von Männern dominierten Welt ist“⁸³ präsentiert sich heute, wie Kikol darlegt, in einem neuen Gewand und verhindert beziehungsweise erschwert tatsächliche Chancengleichheit: Statt Ausnahmefrauen gibt es nun die ‚Frauenschublade‘. Gemeint ist mit der ‚Frauenschublade‘ eine themenspezifische Hierarchie zwischen *Männern* und *Frauen*. Während männliche Künstler die meisten Themen besetzen, fühlen sich weibliche Künstlerinnen gezwungen, um genug Aufmerksamkeit und Ausstellungseinladungen zu bekommen, auf *Frauenthemen* zurückzugreifen, also sich selbst oder andere *Frauen* als verletzliche, sensible, schützenswerte Wesen darzustellen. Oder wie Siri Hustvedt es formuliert: Eine Kunst zu schaffen, die „den ungemütlichen Intimbereich des Weiblichen heraufbeschwört, der mit dem Persönlichen, Privaten und Häuslichen assoziiert wird – mit Menstruation, Hausputz, Babys bekommen“⁸⁴.

Auch Jaar greift auf die ‚Frauenschublade‘ zurück bzw. auf die ‚Männerschubladen‘, ebenso wie die Institution, die für den Ausstellungstext verantwortlich ist. Denn die verwendeten Ausdrücke wie „extraordinary women“, „three heroes of mine“ oder „women I deeply admire“ stehen in Verbindung mit der themenspezifischen Hierarchie, auf die Kikol hinweist. Die themenspezifische Hierarchie und die daraus folgende Situation, dass sich alle weiblichen Künstlerinnen auf ein ähnliches Themenfeld spezialisieren, hat zur Folge, dass im Kunstsystem nur wenige Künstlerinnen benötigt werden. „Dann reicht es beispielsweise für eine Galerie aus, ein paar Künstlerinnen zu vertreten, um dieses eine Themenfeld abzustecken. Den Rest erledigen die Männer.“ Und zu diesem Rest gehört insbesondere das Privileg der Herrschenden, zu entscheiden, wem und unter welchen Bedingungen Sichtbarkeit verliehen wird. Die Ausdrücke „extraordinary women“, „three heroes of mine“ oder „women I deeply admire“ sind ein Abbild dieses Machtgefälles. Sie stellen, mit Schaffer gesprochen, eine „Form von Differenzproduktion [dar], die allein eine Seite der Differenz mit Souveränität auflädt“⁸⁵. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Form von geschlechterstereotypischer Differenzproduktion, die das Weibliche als zu fördernde Gruppe markiert, welche vom männlichen, frauenfördernden Individuum unterstützt und als solche legitimiert wird. Dies verhindert weibliche Selbstermächtigung und fördert Fremdermächtigung durch und Abhängigkeit von männlichen Künstlern, Kuratoren und anderen Entscheidungsträgern. Nicht weit entfernt von dieser Beziehungsdynamik zwischen Jaar und den Aktivist*innen sowie Politiker*innen liegt die des patriarchalen Systems. Hier ist die Beziehung zwischen Männern und Frauen „von zwei einander entgegengesetzten Hierarchien bestimmt; der

⁸³ Ebd., 360.

⁸⁴ Siri Hustvedt, *Mütter, Väter und Täter*, Hamburg 2023, 433.

⁸⁵ Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 70.



8 Alfredo Jaar, *33 Women* (2019), „research room“



⁹ Alfredo Jaar, *33 Women* (2019), Ordner auf Bücherregal

geistigen und körperlichen Macht des Mannes über die Frau [...] steht die erotische Macht der Frau über den Mann gegenüber“⁸⁶

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die von Jaar porträtierten Aktivist*innen und Politiker*innen nahezu anonym bleiben. Dort, wo die 198 Leuchtstrahler die 33 gerahmten Porträts beleuchten, ist der Name der Aktivist*innen und Politiker*innen nicht zu finden. Erst im sogenannten „research room“⁸⁷ (Abb. 8), einem Teil der Installation, lassen sich die Namen herausfinden. Dieser Raum beinhaltet nicht nur Sitzgelegenheiten und einen beleuchteten Tisch mit einer Auswahl an Büchern, sondern auch ein Bücherregal. Auf dessen oberster Ebene stehen 33 Ordner, die die Namen der Aktivist*innen und Politiker*innen tragen (Abb. 9). In diesen Ordnern findet man umfangreiches Recherchematerial zu den Lebensläufen und Aktivitäten der Aktivist*innen und Politiker*innen.

Für Rezipient*innen, die nicht persönlich die Installation besichtigen konnten und stattdessen auf die Dokumentation auf Jaars Website angewiesen sind, bleibt der Name der Aktivist*innen und Politiker*innen vorerst verborgen. Erst, wenn sie sich durch 98 Installationsansichten auf der Website geklickt haben, können sie ermitteln, um wen es in *33 Women* (2019) eigentlich geht.

Abschluss mit Kommentar zu einem feministischen Dilemma

Meinen hier vorgetragenen Beobachtungen, die mehr Jaars Selbstbemächtigung und die Ohnmacht der Aktivist*innen und Politiker*innen und weniger ihre Ermächtigung markieren, ist in jüngster Zeit eine Präsentation der Arbeit *33 Women* (2019) entgegengesetzt worden, die das Kunstwerk in das Feld feministischer Kunst einschreibt.

⁸⁶ Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2017 [2006], 215.

INTRODUCTION [2008], 213.

Das Kunstmuseum Wolfsburg präsentierte vom 10. September 2022 bis zum 08. Januar 2023 die Ausstellung *Empowerment*. Im Mittelpunkt der von Andreas Beitin, Katharina Koch und Uta Ruhkamp kuratierten Ausstellung stand die Intention, die transnationale „Geschichte der feministisch motivierten Kunst als ein alternatives Narrativ zu der immer noch weitgehend männlich dominierten Kunstgeschichte zu erzählen“.⁸⁸ Begleitend zur Ausstellung erschien die umfangreiche, knapp 500 Seiten schwere Publikation *Empowerment. Kunst und Feminismen* (2022), die neben den ausgestellten Werken auch weitere Kunstwerke und aktuelle sprachlich verfasste queerpolitische Diskurse innerhalb der Künste in Theorie und Praxis behandelt.

Inmitten dieser Publikation, im Kapitel „Herstories & Other Narratives“, präsentiert sich *33 Women* (2019) auf einer Doppelseite zwischen Arbeiten von LEI Yan, Anetta Mona Chișă & Lucia Tkáčová, Patricia Kaersenhout, Mia YU, Mathilde ter Heijne, Pushpamala N, Zohra Opoku, Gladys Kalichini, Kara Walker, Tracey Rose, h.arta und Elianna Renner.

Die Installation *33 Women* (2019) war in der Ausstellung selbst nicht vertreten. Drei Abbildungen der Installation auf der *Sharjah Biennale 14* – eine Fernsicht, eine Halbnahe und eine Detailaufnahme (Abb. 1, 2 und 3) – sowie eine Bildlegende geben Auskunft über das Werk: 198 schwarze Lichtprojektoren auf Stativen beleuchten 33 fotografische Porträts von Aktivist*innen und Politiker*innen. Der Bildlegende ist zu entnehmen, dass die Detailaufnahme das Porträt von Sandra Gomes Melo zeigt. Es lässt sich kein Hinweis darauf finden, wer Sandra Gomes Melo oder die anderen abgebildeten Aktivist*innen und Politiker*innen sind. Eine detaillierte Werkbeschreibung wird ebenfalls nicht geboten. Zudem findet keine Diskussion der Arbeit in den wissenschaftlichen Artikeln der Publikation oder eine Einordnung in den Gesamtkontext statt.

Das Kapitel „Herstories & Other Narratives“ widmet sich dem „Kampf um eine Umschreibung der (Kunst-)Geschichte“⁸⁹ und steht für „eine egalitäre Behandlung männlicher und weiblicher Künstler*innen auf dem Kunstmarkt“⁹⁰ ein. Was veranlasst die Ausstellungsmacher*innen dazu, *33 Women* (2019) in ihre Publikation zur Ausstellung *Empowerment* aufzunehmen? In der schriftlichen Stellungnahme, die die ich beim Kurator*innen- und Herausgeber*innenteam erbat, verweist Uta Ruhkamp zunächst auf das der Ausstellung zugrundeliegende Verständnis von Feminismen in den Künsten „[...] als zeitgemäße und progressive Methode [...], um die Welt mit den Mitteln der Kunst zu analysieren und neu zu denken“. Ruhkamp stellt diese Definition als „enthierarchisierende[n] Ansatz“ heraus und erklärt, dass dieser „natürlich auch heterosexuelle Cis-Männer nicht aus[-], sondern ein[schließt]“. Und sie fährt fort: „Deshalb haben wir auch nach Künstlern gesucht, deren Werke feministisch orientierte Inhalte verarbeiten,

⁸⁸ Andreas Beitin, „Empowerment. Kunst und Feminismen. Vorwort“, in: Kat. *Empowerment*, 8–13, hier 8.

⁸⁹ Kat. *Empowerment*, 318.

⁹⁰ Ebd., 318.

spiegeln oder offen thematisieren, was gar nicht so leicht war. Auf Alfredo Jaar und die Arbeit *33 Women* trifft dies jedoch zu.⁹¹

Anstatt erneut zu hinterfragen, ob eine feministische Lesart der Arbeit angesichts ihrer Fortschreibung bestehender Machtverhältnisse zutreffend ist, möchte ich mich abschließend und kurz, in der Hoffnung, dass dies den Beitrag nicht schließt, sondern zu weiterführenden Fragen öffnet, auf ein heikles Terrain wagen. Ruhkamps Stellungnahme führt uns zur Rolle des *weißen*, heterosexuellen Cis-Mannes im Kampf um Gleichberechtigung. „Männer und Feminismus. Geht das?“ fragt Steven Galling⁹² in seiner gleichnamigen Dokumentation. „Natürlich können Männer Feministen sein“⁹³ lautet die Antwort, die Kübra Gümüşay gleich zu Beginn der Dokumentation gibt und mit der Gümüşay nicht alleine ist. Nicht so einfach zu beantworten ist diese Frage jedoch, wenn ich sie anders formuliere: Was bedeutet männliche Solidarität gegenüber feministischen Anliegen? Anders ausgedrückt: Wie können Männer, insbesondere *weiße*, heterosexuelle Cis-Männer, tatsächlich zur Gleichberechtigung beitragen, ohne bestehende Machtverhältnisse zu reproduzieren oder feministische Kämpfe zu vereinnahmen? Die Einordnung der Installation *33 Women* (2019) als feministisch durch ihre Präsentation in der Publikation *Empowerment. Kunst und Feminismen* (2022) führt schlussendlich, so möchte ich behaupten, zur Frage der „(Un-)Möglichkeit von Solidarität“.⁹⁴ In ihrem Sammelband *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis* thematisieren Kathleen Pöge, Yvonne Franke, Kati Mozygembba, Bettina Ritter und Dagmar Venohr eine grundlegende Bedingung von Solidarität: „die Reflektion [sic] von Machthierarchien und die sozial ungleiche Positionierung verschiedener Akteur*innen“.⁹⁵ Und weiter: „Die Privilegierung der einen im Vergleich zu anderen muss sowohl in der theoretischen Auseinandersetzung als auch in der politischen Praxis mitgedacht und konzeptionell berücksichtigt werden. Letztlich muss es darum gehen, die eigenen Privilegien dafür zu nutzen, um eben diese abzuschaffen.“⁹⁶ Schließlich betonen sie: „Der Schlüssel zu einem neuen Verständnis von (feministischer) Solidarität liegt in der Repolitisierung und Intensivierung des Dialogs zwischen den verschiedenen Akteur*innen.“⁹⁷

Für mich liest sich dieses Manifest der „Kernaufgabe gegenwärtiger Feminismen“⁹⁸ als Ausdruck all dessen, was *33 Women* (2019) nicht ist. Vor dem Hintergrund des Schweigens zwischen Jaar und den Aktivist*innen sowie Politiker*innen dient *33 Women* (2019) mehr Jaars Selbstermächtigung und weniger der Ermächtigung anderer. Allerdings, so

⁹¹ Uta Ruhkamp, persönliche Kommunikation, 5. April 2024.

⁹² Steven Galling, *Männer und Feminismus. Geht das?* 2023, TV-Ausstrahlung, <https://www.arte.tv/de/videos/104479-000-A/maenner-und-feminismus-geht-das/> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Franke, Mozygembba, Pöge, u. a., *Feminismen heute*, 23.

⁹⁵ Ebd., 23.

⁹⁶ Ebd., 23.

⁹⁷ Ebd., 23.

⁹⁸ Ebd., 23.

müsste ich im Zuge einer methodischen Selbstreflexion hinzufügen, herrscht auch zwischen Jaar und mir Schweigen, denn meine Versuche, ihn über das Kontaktformular seines Studios zu erreichen, um Hintergrundinformationen und Ausstellungskataloge zu erhalten, blieben unbeantwortet.⁹⁹

*Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen*¹⁰⁰ nannte Siri Hustvedt eine Essaysammlung über Kunst, Geschlecht und Geist, ein Titel, der mir nun wie ein Sinnbild erscheint – zum einen für meine Position als Autorin, die über Jaar und seinen Blick auf Andere schreibt, und zum anderen für Solidarität als ein feministisches Dilemma. Das Beispiel 33 Women (2019) zeigt: Solidarität oder Sichtbarkeit durch Kunst ist nichts, was absichtslos erreicht werden kann. Immer spielt das metaphorische oder tatsächliche Sehen oder Gesehenwerden eine Rolle und damit der Blick, der eine andere Person abwechselnd und zugleich als Objekt oder als Subjekt betrifft. (vgl. Sartre 1993 [1943]; Behfeld, Sinapius 2021).¹⁰¹

Literaturverzeichnis

- Aleida Assmann**, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2017 [2006].
- Jean Baudrillard**, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin 2018 [2008].
- Mona Behfeld, Peter Sinapius**, *Handbuch Künstlerischer Therapien. Kritik und Philosophie der therapeutischen Praxis*, Göttingen 2021.
- Mona Behfeld, Christiane Kruse, Ileana Pascalau, Sven Christian Schuch**, *Make – Get – be Visible: A Queer_Feminist Perspective on Art and Design*, Berlin und Boston 2025.
- Andreas Beitin**, „Empowerment. Kunst und Feminismen. Vorwort“, in: Kat. Empowerment, 8–13.
- Georg W. Bertram**, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2018 [2014].
- Judith Butler**, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. 2019 [2001].
- Judith Butler**, *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2022 [1998; 2006].
- Sarah Cascone**, „Alfredo Jaar Is on a Mission to Photograph Inspirational Women Around the World“, 2021 <https://news.artnet.com/art-world/alfredo-jaar-100-women-1121750> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Julie Cirelli**, „Alfredo Jaar. Kamel Mennour. Paris“, in: *Frieze*, 140, June–August 2011, 216.
- Hélène Cixous**, „Sorties“, in: Hélène Cixous, Catherine Clément (Hg.), *The newly born woman*, Volume 24, Minneapolis 1988, 63–130.
- Carolin Emcke**, *Was wahr ist. Über Gewalt und Klima*, Göttingen 2024.

99 Hinweis: Erst nach Abschluss des vorliegenden Artikels entstand über Sarah Cascone ein Kontakt zu Daniel Felix, Assistent*in von Alfredo Jaar, der*die mir die nicht im Handel erhältlichen Ausstellungskataloge zu 22 Women (2014) und 33 Women (2019) zugesandt hat. Die Inhalte dieser Ausstellungskataloge konnten daher in die Analyse nicht einfließen. Die Ausstellungskataloge zeigen jeweils auf einer Doppelseite die für die Installation verwendeten fotografischen Darstellungen der Aktivist*innen und Politiker*innen sowie deren Namen, Herkunftsländer und Kurzbiografien.

100 Siri Hustvedt, *Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen. Essays über Kunst, Geschlecht und Geist*, Hamburg 2019.

101 Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1992 [1943]; Behfeld, Sinapius, *Handbuch Künstlerischer Therapien*.

- Antke Engel**, „Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur. Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder“, in: Sigrid Adorf, Kerstin Brandes (Hg.), *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 45, 2008, 12–25.
- Antke Engel**, „How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrrens“, in: Barbara Paul, Johanna Schaffer (Hg.), *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*, Bielefeld 2015, S. 101–118.
- Michel Foucault**, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.
- Yvonne Franke, Kati Mozygemb, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr**, *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*, Bielefeld 2014.
- Steven Galling**, *Männer und Feminismus. Geht das?* 2023, TV-Ausstrahlung, <https://www.arte.tv/de/videos/104479-000-A/maenner-und-feminismus-geht-das/> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Kübra Güümüşay, Nadia Shehadeh**, „Neue Medien – Neuer Zugang zu Feminismen“, in: Yvonne Franke, Kati Mozygemb, Kathleen Pöge u. a. (Hg.), *Feminismen heute*, 145–154.
- Judith Halberstam**, „The Art of Gender. Bathroom, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity“, in: Jennifer Blessing (Hg.), *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography*, New York 1997, 176–188.
- Axel Honneth**, *Kampf um Anerkennung – Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a. M. 1994.
- Axel Honneth**, *Verdinglichung: Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt a. M. 2005.
- Axel Honneth**, *Anerkennung – Eine europäische Ideengeschichte*, Frankfurt a. M. 2018.
- Siri Hustvedt**, *Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen. Essays über Kunst, Geschlecht und Geist*, Hamburg 2019.
- Siri Hustvedt**, *Mütter, Väter und Täter*, Hamburg 2023.
- Valiente Ibacka, AnouchK**, *Vertrauen, Kraft & Widerstand: Kurze Texte und Reden von Audre Lorde*, Hiddensee 2015.
- Kamel Mennour**, *Alfredo Jaar – Three Women*, 2011a, <https://vimeo.com/20322560> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Kamel Mennour**, *Alfredo Jaar – Three Women*, 2011b, <https://mennour.com/artists/alfredo-jaar/three-women#last> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Kat. Empowerment. Kunst und Feminismen**, hg. von Andreas Beitin, Katharina Koch, Uta Ruhkamp, Kunstmuseum Wolfsburg, Bonn 2022.
- Kat. Send me an Image. From Postcards to Social Media**, hg. von Felix Hoffmann, Kathrin Schönegg, C/O Berlin Foundation, Göttingen 2021.
- Larissa Kikol**, „Die Zeiten von Frauenschubbladen und Ausnahmefrauen sind vorbei. Entwicklungen auf dem Kunstmarkt“, in: Kat. Empowerment 2022, 356–361.
- Sybille Krämer**, „Gibt es ‚maßlose Bilder‘?“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel (Hg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgressionen*, München 2009, 17–36.
- Christiane Kruse**, *Welterschaffung – Kunstvernichtung. Kunst in Zeiten der Bilder*, Berlin und Boston 2020.
- Hannes Kuch, Steffen Kitty Herrmann**, „Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt“, in: Steffen Kitty Herrmann, Sybille Krämer, Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld 2015, 179–210.
- Audre Lorde**, *Sister Outsider: Essays*, aus dem Englischen von Eva Bonné und Marion Kraft, München 2021 [2007; 1984].
- Renate Lorenz**, „No palm trees! Repräsentation von Körpern ohne Körper“, in: Sigrid Adorf, Kerstin Brandes (Hg.), *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 45, 2008, 26–40.
- Renate Lorenz, Johanna Schaffer, Andrea Thal**, „Sichtbarkeitsregime und künstlerische Praxis“, in: *Feministische Studien*, Bd. 30, Nr. 2, 2012, 285–295.

- Andrew Maerkle**, „Ways of Seeing“, Interview 27. 7. 2013, in: *ART iT* https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/brce2oqiazudgrmxk8vi/ (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson, Vassilis Tsianos**, *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-First Century*, London 2008.
- Jacques Rancière**, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008 [2000].
- Jean-Paul Sartre**, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1992 [1943].
- Sigrid Schade, Silke Wenk**, „Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, 145–173.
- Johanna Schaffer**, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008.
- Sharjah Art Foundation**, *33 Women* (2014–2019), 2019 <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/33-women-20142019> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Susan Sontag**, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2017 [2005].
- Michael Stoeber**, „Wolfsburg Empowerment. Kunstmuseum Wolfsburg 10.09.2022–08.01.2023“, in: *Kunstforum International*, Bd. 285, 2022, 247–249.
- Mathilde Ter Heijne**, *Woman* to Go*, 2024 <http://de.terheijne.net/works/woman-to-go/> (letzter Zugriff 28. Mai 2024).
- Friedrich Tietjen**, „Massen von verschiedenen Bildern. Zu Produktion und Versand privater Fotografien bis etwa 1920“, in: Kat. *Send me an Image*, 37–49.