
AFFEKT – REPRÄSENTATION – SUBJEKTIVATION

Eine Sammelrezension oder eine Rezension des Sammelns

von KATRIN KÖPPERT

Amelia Jones: *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, New York (Routledge) 2012.

Elspeth H. Brown und Thy Phu (Hg.): *Feeling Photography*, Durham, North Carolina (Duke Univ. Press) 2014.

«[D]espite our desperate, eternal attempt to separate, contain, and mend, categories always leak.»¹

Versuche, Kategorien zu unterscheiden, um sie instand zu setzen, wie Trinh T. Minh-ha schreibt, lassen sich augenblicklich auf allen Kanälen der Kommunikation und Erfahrungswelten feststellen. Nach einer Zeit im Zeichen des «post» sind momentan Anstrengungen wahrzunehmen, sich im «neo» zu ergehen: Neokolonialismus, Neokonservatismus und vom Dornröschenschlaf übermannte Neosexualitäten geben sich die Hand und zeigen ihr brutales Gesicht, wenn neuerlich Flüchtlingsheime brennen, gegen Feminist_innen im Netz gehetzt oder Griechenland zur «nation non grata» erklärt wird. Diese Tendenzen lassen sich auch in den Niederungen akademischer Politiken und Wissensproduktionen wiederfinden. Wenn Disziplinengrenzen wieder ein- und Gender-Denominationen abgezogen werden, drängt sich der Eindruck auf, dass wir nie «post» waren: «We have never been queer», schreibt José Esteban Muñoz.²

Doch Moment: Trinh T. Minh-ha erinnert daran, dass, obwohl Kategorien festkleben am Revers der Regierung des Selbst, sie auslaufen, ausfasern und längst nicht mehr akkurat beschreiben, wie wir als Subjekte Welt navigieren.

Lauren Berlant hat darauf verwiesen, dass Strukturen des globalen Kapitalismus und der diasporischen Migration Arbeitsbedingungen dergestalt verändert haben, dass selbst diejenigen Subjekte, die aufgrund ihrer weißen, westlich normativen Subjektposition als gesichert gelten könnten, Erfahrungen der Verunsicherung und Prekarisierung durchleben.³ Nicht anzuerkennen, dass das Raster der Binarität längst in Auflösung begriffen ist, produziert einen Anachronismus, meint Amelia Jones. Sie macht es sich mit der Publikation *Seeing differently* zur Aufgabe, ein theoretisches Modell zu entwickeln, das Identifikation als reziproken, dynamischen und andauernden Prozess vorschlägt (S. 2).

Das Begehren nach Denkmodellen, die sich queerer «disidentification»⁴ und der Unmöglichkeit widmen, eine stabile und nachhaltige Subjektivität zu schaffen, teilt Jones mit dem Anliegen von Elspeth H. Brown und Thy Phu, den Herausgeberinnen der Anthologie *Feeling Photography*. Ihnen gemeinsam ist der queer-feministisch und antirassistisch informierte Wunsch, westliche Traditionen des binären Denkens zu konterkarieren. Mittels neuer und affektiver Modelle des Sehens unternehmen sie den Versuch, das über das Primat des Sehnsinns hergeleitete rationale Erfassen und somit fixierende Identifizieren zu hintertreiben. Die Frage der Neuheit dieser Projekte beiseite lassend, bespreche ich hier beide Bände nicht nur aufgrund meines persönlichen Interesses an der Verhandlung von Affekt, Queer Theory und Repräsentation, sondern auch aufgrund der politischen Notwendigkeit, ebensolchen Ansätzen angesichts des gegenwärtigen alarmierenden Grenzziehungsdrucks Aufmerksamkeit zu schenken.

Darüber hinaus erscheint es nicht unpassend, im Rahmen einer Ausgabe der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, die sich mit medialen Aufnahmetechniken der Erfassung und Identifizierung durch Überwachung und Kontrolle beschäftigt, anders sehen zu wollen: *seeing differently!*

Damit dürfte deutlich geworden sein, dass nicht kritische Distanz der Modus dieser Rezension ist, sondern der Versuch, mit Jones und Brown/Phu zu denken, um institutionell abgesicherte Strukturen wettbewerbsorientierter Wissensproduktion zu verlernen.⁵ In diesem Sinne stellt die Rezension ein Echo der Vorgehensweise von Amelia Jones dar. Um ihr Modell zu entwickeln, erarbeitet Jones ihre politische Haltung im persönlichen Blick auf ihr eigenes, mit ihren privaten und akademischen Familien verbundenes identitäres Werden (xxi-xxvi, S. 194 f., 203). So ist es auch mir Anliegen, auf meine Nähe zu den Autor- und Herausgeber_innen zu verweisen. Amelia Jones – bereits mit ihrem Kompendium *Feminism and Visual Culture Reader* maßgeblich für meine ja noch sehr kurze wissenschaftliche Biografie – hat mit ihrem Fokus auf Performance Theory meinen Zugang zu Fotografie entscheidend mitbestimmt.⁶ Darüber hinaus war es mir eine Freude, Veranstaltungen von und mit ihr während meines Visiting Scholarships in Los Angeles besuchen zu können. Und seit der Einladung zur Abschlusskonferenz des Graduiertenkollegs *Geschlecht als Wissenskategorie* an der Humboldt-Universität zu Berlin («Jenseits der Eindeutigkeit», 17.–19.10.2013) weiß Elspeth H. Brown, dass ich auf das Erscheinen von *Feeling Photography* gewartet habe.

Meine privaten Verhandelungen hier einfließen zu lassen hat aber noch einen anderen Beweggrund und knüpft an den Artikel «Photographing Objects as Queer Archival Practice» der mich ebenso beeinflussenden Autorin Ann Cvetkovich im Band *Feeling Photography* (S. 273–296) an. Hintergrund ihrer Beschäftigung mit dem Fotografieren von Dingen als queerer Praxis des Archivierens ist der implizite Zusammenhang von Fotografie und Emotionalität. Gefühle, die über Fotografien Eingang ins Archiv fänden, würden traditionelle Setzungen des Archivs als Wissensspeicher herausfordern, weil Gefühle trotz ihrer fotografischen Dokumentation ephemere und somit nicht zugänglich bleiben. Im Archiv treiben sie als Gespenster ihr Unwesen. Und trotzdem stehen sie im Verbund mit fotografierten Alltagsdingen für das Private und Intime – etwas, das üblicherweise keinen Platz in öffentlichen Archiven hat und eher Ausgangspunkt privater Sammlungen ist. Ähnlich also wie Sammlungen

auf Basis eines privaten Interesses oder Begehrens entstehen, geht diese Sammelrezension auf meinen persönlichen Hintergrund zurück und will, weil sie über diesen vermittelt das Private und Nichtoffizielle der Geschichtsschreibung aufnimmt, als Rezension des begehrensgeleiteten Sammelns archivwürdig werden. Das ins Archiv dieser Zeitschrift eingeschriebene Begehren jedoch bleibt ungehörig, weil es sich nicht verstetigen lässt, ephemere bleibt, von den Leser_innen abhängen wird und von intensiven, langweiligen Momenten des Lesens dieser Zeilen.

Ich nehme mir die verbindende Intention der beiden Bücher, in binäre und vom analytischen Denken durchströmte poststrukturalistische Wissenssysteme intervenieren zu wollen, zum Anlass, diejenigen Abschnitte hervorzuheben, die konkrete Vorschläge einer Ausarbeitung affektiver Modelle des Sehens machen. Ich vernachlässige daher die Artikel und Kapitel, die sich der visuellen Historizität von Gefühlen widmen (Sheehan, Cho, K. J. Brown, Schweitzer in Brown/Phu) bzw. der diskursiven Entwicklung binärer Modelle des Verstehens von Identität in der europäisch-nordamerikanischen Kultur seit der Aufklärung. Der Fokus liegt stattdessen auf der Verhältnisbestimmung von Sehen und Fühlen, Repräsentation und Affekt, Index und *punctum*; getragen von dem Wunsch, den auslaufenden – «leaky» – Kategorien der Identifizierung und der verwachsenen Subjekt-Objekt-Konstellationen im Betrachtungsverhältnis Tribut zu zollen.

Beiden Publikationen zugrunde liegt die Überzeugung, dass eine universelle Bestimmung von Kunst unmöglich ist. Ab diesem Punkt trennen sich für kurze Zeit die weiteren Wege der Argumentation. Jones sieht aus dieser Unmöglichkeit das Begehren abgeleitet, wissen zu wollen, wer das Subjekt ist, das das Kunstwerk intendiert und verantwortet, und problematisiert damit den Diskurs kunsthistorischer Forschung, sich vornehmlich den Gedanken und Gefühlen des Künstler_innensubjekts zuzuwenden. Mit Derrida rückt sie davon ausgehend die institutionellen und diskursiven Rahmungen der Kunst und des Subjekts in den Blick. Brown/Phu betrachten diesen poststrukturalistischen Ansatz der Fokussierung auf die institutionellen Rahmenbedingungen der Konstruktion und Zirkulation von Bildbedeutung hingegen als funktionalen Teil einer Verengung der Fototheorie auf die «Rubrik des Denkens» (S. 2). Gefühle wurden in Folge dieser Verengung, die sich im späten 20. Jahrhundert vollzog, zum epistemologischen Problem der Fototheorie (was im Zuge

des disziplinären Verteidigungskampfes gegenüber depolitisierten Vereinnahmungen im kunsthistorischen und museologischen Kontext zu verstehen ist). Doch Jones Argumentation trifft wieder auf Brown/Phu, wenn sie fragt, was bei allem Respekt gegenüber der Notwendigkeit, sich den Rahmungen von Kunst zu widmen, verlorengelht. Abhanden gehen einer rationalen Logik nicht zugängliche Aspekte in der Analyse von Kunst und Prozesse der Identifikation, die die Betrachtung schließlich aber mitbestimmen. Was aber sind diese Aspekte, was kontaminiert Interpretation und was charakterisiert die «leakage between inside [which is «art»/«identity»] and outside the frame [which are discourse and institution]» (Jones, S. 2)? Die Bücher geben verschiedene und in der Tonalität abweichende Antworten, denen ich nun nachgehen möchte.

Erstaunlich ist, wie sehr Roland Barthes – wo anzunehmen sein könnte, andere Schutzpatron_innen queerfeministischer Fototheorie hätten mittlerweile größeres Gewicht – in der Auseinandersetzung um das Verhältnis von Fotografie und Gefühl im Band von Brown/Phu einberufen wird, aber auch von Jones, sobald es um Fotografie geht.

Shawn Michelle Smith eröffnet ihren Beitrag «Photography between Desire and Grief» (S. 29–46) mit der gern zitierten Passage:⁷ «Affect was what I didn't want to reduce. As *Spectator* I was interested in Photography only for «sentimental» reasons; I wanted to explore it not as a question (a theme) but as a wound.»⁸ Durch die Wunde oder den Stich, die Barthes als das *punctum* dem reflexiven *studium* zur Seite stellt, ließe sich Fotografie erfahren und schließlich anders verstehen als bei nur nüchterner und distanzierter Betrachtung.

Barthes weiterdenkend und bezogen auf die Fotografie von Fred Holland Day, einem der prägenden Piktoralisten und schwule Ikonografie vorbildenden Künstler des frühen 20. Jahrhunderts, kommt Smith zu dem Schluss, dass die Macht des bestechenden *punctum* nicht primär in der Indexikalität zu suchen sei, sondern im sich vom materiellen Referenten ablösenden Gefühl. Das heißt, dass das *punctum* nicht vom im Bild dargestellten Gefühl, z. B. der Verwundung wie im Falle der Darstellungen des Heiligen Sebastian von Holland Day, ausgelöst wird, sondern von einem im Bild abwesenden Begehren, das sich an den Anblick von Schmerz heften kann. Begehren wird in das Bild geföhlt und informiert eine Lesart, die sich von der künstlerischen Intention abzulösen in der Lage ist. Amelia Jones argumentiert ähnlich und sagt, dass das *punctum*, das bei Barthes eher in der indexikalischen Referenzialität verortet

ist, überformt werden kann von eigenen Erfahrungen, Erinnerungen, Präferenzen und Wissensbeständen, die nicht im Bild beherbergt sein müssen (S. 204). Geföhle, die ausgelöst werden, ohne vom künstlerischen Subjekt intendiert worden zu sein, fügen schließlich der Fotografie etwas hinzu. Mit ihrem Konzept der »queer feminist durationality« geht es Jones um das Potenzial, mit den Kunstwerken in der Rezeption etwas zu tun, sodass sie reaktiviert und wieder prozessual werden (S. 173). Margaret Olin, die in beiden Publikationen interessanterweise unerwähnt bleibt, hatte dies bereits in *Touching Photography* mit dem Begriff des «performativen Index» zum Ausdruck gebracht: Das relationale Verhältnis zwischen Fotografie und Betrachter_in bestimmt den Index, der uns als *punctum* zu treffen in der Lage ist.⁹ Sprich, nur aufgrund Barthes' emotional überformter Erinnerung an die Perlenkette der Schwester seines Vaters in einer seiner eigenen Familienfotografien ist es die Kette im Familienporträt von James Van der Zee, die ihn, wie er in *Die helle Kammer*¹⁰ darlegt, trifft. Oder nur aufgrund der Erfahrung, selbst stillende Mutter gewesen zu sein, ist für Jones das Ziehen an der Brust in *Self-Portrait/Nursing* von Catherine Opie das Bestechende der Fotografie (S. 204) (dieser Einschub hat mich überzeugt, nicht weil ich wüsste, wie es sich anfühlt, einem Kind die Brust zu geben, wohl aber den Gestus nachvollziehen kann, sich mit Opies unkonventioneller Darstellung der stillenden Madonna zu identifizieren). Die Erinnerung an das Gefühl, das Jones im Betrachten der Fotografie beschreibt, fügt dem Bild etwas hinzu, das in ihrer Identität und Vergangenheit lokalisiert ist. Hiermit – so ließe sich behaupten – läuft sie Gefahr, sich ähnlich wie Barthes die Kritik einzuhandeln, Visualisierungen nur für die Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit (die Kinder sind abgestillt, die Reproduktionsleistung ist vollbracht, der Tod lauert) zu nutzen und das Selbst in das Bild zu montieren.¹¹ Jones weiterzulesen macht allerdings deutlich, dass es ihr mit dem Konzept »durationality« um die Dauer geht, die die ins Bild geföhlte Vergangenheit mit einer Zukunft belegt, die Verfestigungen von Subjektivierungen gerade vermeidet (S. 175). Zwar lebt Vergangenheit in der Betrachtung auf, aber sie wird für eine Zukunft geöhft, was auch die Gegenwart zu transformieren ermöglicht. Hier knüpft Jones an Konzepte der »queer temporality« an und macht sie für Verfahren der Bildbetrachtung fruchtbar.¹²

Auch Smith hebt auf Barthes rekurrierend hervor, dass, selbst wenn Fotografie mit einem nostalgisch melancholischen Impetus apostrophiert sei, sie immer auch um die

Idee der Zukunft, des Wiederaufstehens und des Erwachens von «reality» kreisen würde (S. 43). Am Beispiel von Fred Holland Day zeigt Smith, dass die reale Vergangenheit des fotografierten Subjekts – die Diskriminierung des homosexuellen Holland Day um 1900 – die Gegenwart einholt und eine Zukunft jenseits des gewesenen Zustands vorstellbar werden lässt. Auch Jones geht es nicht darum, die eigene Subjektivität in die Fotografien zu implementieren. Dabei hebt sie Materialität als die Form der Realität des Bildes hervor, die das Selbst in seinen vorgefassten Dimensionen auf eine Zukunft hin öffnet und, so ihre Pointe, schräg zur eigenen und im Bild bedeuteten Vergangenheit stehen lässt. Jones teilt mit Dana Seidler, Christopher Pinney und Elizabeth Abel aus dem Band *Feeling Photography* die Auffassung, dass es die Materialität, Sensualität und der «touch» der Fotografie sind, welche die – von Rosi Braidotti inspirierte – radikale Relationalität von Fotografie und Betrachter_in bestimmen (S. 171 f.). Jones betont, dass ein sich über mehrere Bilder verteilendes Referenzsystem sowie ein performativer Prozess von Wiederholung und Ersetzung entscheidend seien für die sich immer wieder neu herstellende Relationalität (S. 208). Aber auch die materielle Spezifität, opulente Taktilität, die Farbigkeit und Bildbearbeitung seien ausschlaggebend für eine die Betrachter_innen dislozierende Affizierung.

Pinney sieht in seinem Aufsatz «Sepia Mutiny. Colonial Photography and Its Others» z. B. in populären Techniken des Einfärbens und nachträglichen Bedruckens von Fotografien die Möglichkeit, sich von dem Cartesianischen Empirismus und der kolonialen Semiotik zu lösen und Fotografien in eine Zukunft zu öffnen. Das (koloniale) Archiv seiner Perspektivierung sind indische vernakuläre Fotografien und populäre fotografische Bearbeitungen, die um die vorletzte Jahrhundertwende entstanden sind.

Thematisiert Pinney Sepia als Farbton, der aus dem Bild herausreicht und die Zuschauer_innen sensuell ergreift, ist es im Beitrag «Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography» von Elizabeth Abel der in «Sit-in-Fotografien» inszenierte Glanz der Schwarzen Haut. Sit-in-Fotografien entstanden während des Bürgerrechtskampfes und zeigen, wie Schwarze den ihnen verbotenen Platz in Cafés besetzten. Der in diesen Fotografien auffällige Glanz Schwarzer Haut steht im Kontrast zum matten weißen Fleisch, ermöglichte aber statt Fetischisierung – wie Abel argumentiert – einen transgressiven und Race-Binarismen überwindenden Kontakt im US-amerikanischen Bürgerrechtskampf. Die Auseinandersetzung mit der Ambivalenz

des Glanzes – einerseits Prozesse der Fetischisierung zu riskieren und andererseits Mittel aktiver Ermächtigung (wie im Rekurs auf Afrofuturismus, Hip-Hop-Kultur und Black Arts Movement verdeutlicht) zu sein – ist ein Statement gegen das «racial epidermal schema». Fotografie, die in diesem Schema als hautlos, neutral und weiß imaginiert sei, würde texturiert – jedoch nicht in Form ornamentaler Textilien, sondern im Modus des Glanzes, des *bling* sozusagen (S. 109). Dieser *bling* evoziere eine Taktilität, die statt Grenzen wieder zu errichten Durchlässigkeiten produziere.

Texturierungen, die die Materialität und Taktilität von Fotografie hervorheben – so ließe sich zusammenfassen – evozieren das affektive Potential und relokalisieren Repräsentation in den Registern der Sinne und Sensualitäten (Seidler, S. 48). Dies ermöglicht, Gender- und race-Grenzen sowie binäre Identitätsschemata ineinanderfließen zu lassen (Abel, S. 117). Daraus resultiert eine Ästhetik der Kollektivität, aus der eine politische Energie queerer Ästhetik zu ziehen sei, schließt Dana Seidler in Auseinandersetzung u. a. mit der Fotoserie *Lesbian Beds* von Tammy Rae Carland (S. 64). Seidler fungiert damit auch als Stichwortgeberin am Ende dieser Rezension – ein Ende, das der Anfang weiterer um *queer sensibility* bemühter Lektüren sein könnte.

1 Trinh T. Minh-ha: *Difference: A Special Third World Woman Issue*, in: Amelia Jones (Hg.): *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, New York 2006, 193.

2 José Esteban Muñoz: *Cruising utopia. The then and there of queer futurity*, New York, London 2009, 1.

3 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham, London 2011.

4 José Esteban Muñoz: *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, London 1999.

5 In Anlehnung an Lauren Berlants Konzept des «Unlearning». Berlant: *Cruel Optimism*.

6 Jones: *Feminism and visual culture reader*.

7 Zum Beispiel auch von Michaela Ott in ihrer sich auf Fotografie beziehenden Fußnote im Buch *Affizierung*. Michaela Ott: *Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*, München 2011, 363.

8 Roland Barthes: *Camera Lucida*, New York 1981, 21.

9 Margaret Olin: *Touching Photographs*, Chicago, London 2011.

10 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt / M. 1985.

11 Vgl. Fred Moten: *Black Mo'nin'*, in: David Eng, David Kazanjian (Hg.): *Loss. The Politics of Mourning*, Berkeley, Los Angeles, London 2003, 57–76; Shawn Michelle Smith: *Race and Reproduction in Camera Lucida*, in: J.J. Long, Andrea Noble, Edward Welch (Hg.): *Photography: Theoretical Snapshots*, London 2009, 98–111.

12 Vgl. Louise Fradenburg, Carla Freccero: *Premodern Sexualities*, New York 1996; Carolyn Dinshaw: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham 1999; David Halperin: *How to do the History of Homosexuality*, Chicago 2002; Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, London 2005; Heather Love: *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge 2007; Elizabeth Freeman: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, London 2010.