

Abbild, Lüge, Kunstprodukt

Ein Weiblicher¹ Blick auf Verkörperungsversuche der Photographie

Der Anlass, hier heute einen Vortrag zu halten ist der Internationale Frauentag. Es gibt eine Vielzahl von Ursprungserzählungen zu diesem Tag und die politische Bedeutung war nicht selten eine Streitfrage. Es gab Differenzen zwischen Frauen der bürgerlichen und der proletarischen Frauenbewegung, zwischen Sozialdemokratinnen und Kommunistinnen, zwischen autonomen Frauen und Gewerkschaftsfrauen.

Und heutzutage wird der Tag schon mal gerne zu PR-Aktionen genutzt, wie dieser, dass ein Unternehmen damit wirbt, dass alle Frauen am 8. März ein billiges Ticket buchen können.

„Einzige Bedingung: Die buchende Person muss absolut weiblich sein.“² Um einige Aspekte dessen, wie Bilder von Weiblichkeit zur Wirklichkeit werden wollen, geht es hier. Wir werfen einen Blick auf koloniale Weiblichkeitskonstruktionen, erkunden Perspektivisches in der Kunst, streifen die Überhöhung des Bildes als Objektivitätsbeweis, betrachten die Rolle des Alphabets und der Photographie im Zusammenhang mit den frauenspezifischen Krankheitsbildern Hysterie und Magersucht und fragen uns am Ende, wie es möglich ist, der Normierung durch Bildermacht zu entkommen. Doch vorerst zurück zum internationalen Frauentag.

Neben der Verbesserung der Arbeitsbedingungen ist die meisterzählte Geschichte um den 8. März die des Frauenwahlrechts. Norwegen war der erste souveräne Staat der Welt, der vor genau 100 Jahren ein allgemeines Wahlrecht für Männer und Frauen einführte.³

In England waren es die Suffragetten, die lange vergeblich für das Frauenwahlrecht stritten. Ihr Kampf wurde militant, es gab sehr gewalttätige Straßenkämpfe und zeitweise saßen mehr als 1.000 Suffragetten gleichzeitig in Haft. Sie setzten mit Hungerstreiks für

humane Haftbedingungen ihre Körper ein und wurden- zum ersten Mal in der Geschichte - äußerst brutal zwangsernährt.⁴

In Photographien, Plakaten und Flugblättern machten die streitbaren bürgerlichen Frauen ihre Aktionen bekannt. Auch die Gegner des Frauenwahlrechts sparten nicht mit Karikaturen, in denen sowohl das Aussehen, als auch das erstaunliche „unweibliche „ Verhalten der Frauen vielfältige Darstellungsweisen fand.

Der britische Diplomat Lord Cromer gründete die "Männerliga gegen die Einführung des Frauenstimmrechts" und er war gleichzeitig derjenige, der als Kolonialverwalter in Ägypten eine Entschleierungskampagne initiierte. Er forderte, dass alle Ägypter „davon überzeugt oder gezwungen werden müssen, den wahren Geist der westlichen Zivilisation einzusaugen“. Für ihn zeigten sich im Schleier und in der Geschlechtertrennung die „Minderwertigkeit des moslemischen Mannes.“ Von einem Zugang von Mädchen und Frauen zu Bildung und Studium hielt er auch in Ägypten nicht viel.⁵

Christina von Braun und Bettina Mathes haben in ihrem Buch „Verschleierte Wirklichkeit“ eindrücklich die Rolle der Photographie im Kolonialismus beschrieben. Die Photographie war z.B. ein Werkzeug, westliche Phantasien über den Harem zu kreieren: In Algier, Kairo oder Istanbul wurden Photostudios eröffnet, wo europäischen Photographen vermeintliche Haremsszenen aufnahmen, die den westlichen Phantasien vom Orient entsprachen: halbentschleierte Frauen in sexualisierten Posen in einer luxuriösen Umgebung. Diese gestellten Bilder fanden in den europäischen Kolonialstaaten als Postkarten reißenden Absatz. Die Photographen hatten nie einen Harem von innen gesehen. Als die Engländerin Grace Ellis tatsächlich im Inneren eines türkischen Harem Photos machen konnte und sie einer britischen Zeitung anbot, wurden diese nicht gedruckt, weil sie „zu unrealistisch“ waren⁶. Sich diesem kolonialen Blick zu entziehen, mag ein Aspekt für die sich verschleiernde Frau sein.

Die Autorinnen zitieren in ihrem Buch einen algerisch-französischen Philosophen namens Malek Alloula: „Für den Photographen stellen die verschleierte Frauen nicht nur ein peinliches Rätsel dar, sondern auch einen Angriff auf seine Autorität. ... Gebündelt durch den kleinen Sehschlitz entspricht dieser weibliche Blick in gewisser Weise der Linse des Photoapparates, die auf die ganze Welt zielt. Der Photograph weiß dies sehr genau; er kennt diesen Blick gut; er ähnelt seinem eigenen Blick. Der Präsenz der verschleierte Frau ausgesetzt, fühlt sich der Photograph selbst photographiert, er selbst wird zu einem Objekt des Blicks.“⁷

Die Aufforderung, „mit dem Schleier baue eine Mauer deinem Geschlechte, die weder Deine eigenen Blicke noch die der Vorübergehenden hindurch lässt“ ist wiederum eine Aufforderung an eine *christliche* Jungfrau⁸. Doch seit dem 16. Jahrhundert verliert die Verschleierung der westlichen Frau als Jungfrau, Ehefrau oder trauernde Witwe an Bedeutung – und das stellen die beiden Autorinnen in Verbindung mit der Entwicklung der Zentralperspektive.

Bei der Zentralperspektive handelt es sich um die Möglichkeiten, dreidimensionale Objekte auf einer zweidimensionalen Fläche so abzubilden, dass ein räumlicher Eindruck entsteht.⁹

Um die Bedeutung dieser Darstellungsweise zu verstehen, begeben wir uns zunächst kurz in den Nahen Osten.

Der arabische Mathematiker, Philosoph und Physiker Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham (965-1040), in Europa bekannt unter dem Namen Alhazen, schrieb bereits um 1000 n.Chr. ein Buch über das perspektivische Sehen. Seine Erkenntnisse wurden jedoch, obwohl es technisch möglich gewesen wäre, von den arabischen Gelehrten seiner Zeit nicht in die Art, wie Bilder gemalt wurden, übertragen. Es entsprach nicht ihrer Sichtweise auf die Welt. Im 15. Jahrhundert wurde dann in Europa (Renaissance, Florenz¹⁰) die perspektivische Darstellung, insbesondere die Zentralperspektive, „entdeckt“.

Diese Perspektive erscheint uns heute nicht mehr besonders spektakulär, weil diese räumliche Art der Darstellung schon so vertraut, quasi natürlich erscheint. Sie ist jedoch Ausdruck einer veränderten Weltanschauung und Wahrnehmung.

Das Betrachten der mittelalterlichen nichtperspektivischen Bilder war wie das Lesen einer Geschichte. Der Bildaufbau wurde durch die Bedeutung, die den Figuren oder Zeichen auf dem Bild innewohnten, strukturiert. Das Betrachten eines zentralperspektivisch dargestellten Bildes hingegen wird zu einem Blick auf eine Szene, deren perspektivischer Ausgangspunkt die betrachtende Person selbst ist. Die Fluchtlinien, die sich am Horizont an einem Punkt vereinen (Straßenschluchten) sowie die Geometrie von Entfernung und Größenverhältnissen, suggerieren ein realistisches Abbild von der Wirklichkeit. Der Blickpunkt, die Blickrichtung sind mit dem eigenen Standpunkt identisch. Es ist der eigene Blick auf die Szene, der das Bild konstituiert. Mein Blick macht quasi das Bild.

Das wurde als die Geburtsstunde des Subjektes bezeichnet.

Orhan Pamuk beschreibt in seinem Buch „Rot ist mein Name“ diesen Umbruch in einer Geschichte über einen tödlich endenden Streit zwischen der osmanischen und der „fränkischen“ europäisch-perspektivischen Malerei. Die neue perspektivische Art zu malen weckte Protest: Wenn beispielsweise eine Moschee in derselben Größe gemalt werden würde wie ein Insekt, nur weil sie weiter entfernt stehe, so wäre das eine Lästerung des Glaubens und eine Verspottung frommer Moscheebesucher.¹¹ Oder wenn man die Häuser einer Straße so darstellte, als würden sie zunehmend kleiner, dann wäre es so, als stelle man den Menschen an Allahs Statt in den Mittelpunkt des Universums.¹² Es sei, als würde damit das, was Bedeutung hat enden und die Welt der reinen Form ihren Anfang nehmen.¹³

Die Fähigkeit des geometrisch-perspektivischen Zeichnens war für viele neuzeitliche Entwicklungen prägend. Das wäre ja nicht schlimm, wenn nicht in der Folge diese spezielle Konstruktion eines Bildes als die einzig richtige, universelle, wahre und realistische gesehen werden würde.¹⁴ Mit diesem Blickwinkel erscheint alles sehr eindeutig, maßstabsgerecht,

linear, voraussehbar. Mit der Durchsetzung der zentralperspektivischen Darstellungsweise und Architektur beginnt eine Zähmung, Kontrolle (vergl. Panopticon¹⁵) und Abwertung all dessen, was chaotisch, zufällig, zyklisch oder einfach anders ist.¹⁶

So war die zentralperspektivische Sicht der Welt auch koloniales Gut: Hans Belting, Kunsthistoriker und Medientheoretiker beschreibt in seinem Buch „Florenz und Bagdad“¹⁷ dass die Mission der Jesuiten in Asien (zwischen 1591 und 1614) Kunstwerkstätten für japanische Künstler einrichtete, um sie zur „richtigen Perspektive“ zu erziehen. Im 19. Jh. setzte Sir Richard Temple in Indien eine streng westliche Kunsterziehung durch: Die Inder sollten „etwas lernen, was sie in allen vorausgehenden Jahrhunderten niemals gelernt hätten, nämlich die Dinge korrekt zu zeichnen. So würden sie Ihre angeborenen mentalen Mängel („mental faults“) loswerden.“¹⁸. Die frühe indische Photographie verweigerte sich jedoch dem perspektivischen Code und schloss sich im Bildaufbau eher der indischen Tradition an.¹⁹

Die Photographie²⁰ nun aber ist die Zentralperspektive in Perfektion. Das heißt, die Kamera als technisches Gerät kann gar nicht anders. Das monokulare also einäugige perspektivisch austarierte Foto schafft eine Illusion von Raum, von Realität, von Abbild. Dieses Abbild erscheint uns in unserer Gewohnheit wie natürliches Sehen. Wir vergessen dabei jedoch, dass unser Sehen binokular, also zweiäugig ist, dass unser Blick unbegrenzt, in ständiger Bewegung und an den Rändern unscharf ist und dass er auch keinen Fluchtpunkt besitzt.²¹

Wir sind also in der Lage, nach rechts und links zu blicken, uns etwas zuzuwenden, was erst auf den zweiten Blick zu sehen ist oder jenseits des Mainstreams liegt. Eine Reihe von DokumentarphotographInnen haben das auch in ihren Fotos versucht.²² Aber auch und gerade da bleibt es schwer, das Subjekt vor der Kamera zu erkennen. Jedes Photo ist zu interpretieren als Gradwanderung zwischen Auftragserfüllung, Voyeurismus, Ästhetisierung von Leiden und reflektierter Vermittlungsversuche sozialer Realitäten.

So haben Jacob A. Riis und Lewis W. Hein zwischen 1908 und 1914 Kinderarbeit in New York fotografiert, was zu einer Revision der Gesetze über Kinderarbeit führte.²³ Fragt sich, ob die Photographie heute noch solche Wirkungen erzielen kann. Vor allem bleibt die Rolle des oder der PhotographIn bei dokumentarischen Bildern fragwürdig. Sie selbst und ihr Hintergrund sind in den Bildern nicht transparent. Ebenso sind die Rahmenbedingungen unsichtbar, die Photos in ihrer Aussagekraft bestimmen, auch gerade durch das, was sie nicht darstellen. Relevant wird das beispielsweise bei dem „eingebetteten Journalismus“, „in denen sich Kriegsberichterstatter damit einverstanden erklären, nur aus der von den Militärs und der Regierung vorgegebenen Perspektive zu berichten.“ wie Judith Butler in ihrem Buch *„Krieg und Affekt“* beschreibt.²⁴

Sie war es auch, die sehr klug und eindrücklich die Rolle der Photographie bei den Folter- und Erniedrigungsszenen von Abu Grahib hinterfragt. Ihr Buch *„Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen“* ist da wirklich sehr empfehlenswert!²⁵

Wie beispielsweise die Bedeutung eines Bildes hochstilisiert wird entgegen der Bedeutung des zwischenmenschlichen respektvollen Kontaktes, zeigt ein Ausspruch der Kriegsphotographin Ursula Meisser. Warum sie auch dann Photos mache, wenn es nicht erwünscht sei und auch gegen tätlichen Widerstand, erklärt sie so: „Da habe ich auch keine Skrupel, weil, das Bild zeigt so viel mehr und ist so viel wichtiger, dass ich das auch mache, wenn ich vielleicht manchmal jemand zu nahe trete.“²⁶

Die verführerische Illusion von Realität auf Photos war genau das, was die Faszination der Photographie vor allem in den Anfängen ausmachte – und zum Streit mit den Portrait-MalerInnen führte, die über die Erfindung der Photographie brotlos wurden, bzw. sich anderen Aspekten der Malerei zuwendeten. Malerei und Photographie haben sich dann wechselseitig angepasst und inspiriert. So gab es Zeiten, wo sich die Malerei realistisch gab oder die Photographie mit bewusster Unschärfe und Weichzeichnung künstlerisch.

Auch wenn es im künstlerischen und journalistischen Selbstverständnis immer wieder Ansätze einer kritisch reflektierten Photographie gab²⁷, gilt bis heute weitgehend das Objektiv als Garant für Objektivität oder Neutralität.

Als hätte die Momentaufnahme, die abhängig von technischen, chemischen und subjektiven Faktoren ist, mehr Wahrheitsgehalt, als z.B. eine Erinnerung, ein Bekenntnis oder eine Erzählung. Trotzdem gilt das Foto, obwohl alle von der zunehmenden Manipulierbarkeit wissen, immer noch als Beweis für Realität, nach dem Motto: „so war es“.

Genauso wie als Beweis für die Abweichung, wie wir gleich sehen werden, in der Salpêtrière²⁸ in Paris.

Dort ließ der Pathologe und Neurologe Charcot²⁹ ab 1870 Photolabors einrichten. Christina von Braun, Filmemacherin und Kulturwissenschaftlerin, beschreibt das in ihrem Buch NICHT ICH folgendermaßen:

„Die Photos der Hysterikerinnen, die dort entstehen, zirkulieren durch ganz Europa und erregen großes Aufsehen. Sie werden als ‚Abbildungen‘ der Realität betrachtet, als Dokumente eines ‚echten‘ Symptoms, des ‚wahren Körpers‘. Diese Photos trugen dazu bei, die Hysterie zu ‚rehabilitieren‘, sie von ihrem Ruf der Simulation und ‚Lüge‘ zu befreien...

Die ‚Echtheit‘ wird durch die realistische Bildtechnik der soeben erfundenen Photographie belegt... In Wirklichkeit sind aber ein Gutteil der Photos, die in der Salpêtrière entstehen, gestellt. Zum Teil aus technischen Gründen: ... die Belichtungszeit ist noch zu lang,... Zum Teil aber auch aus ideologischen Gründen: photographiert wird nur, was den Lehren des Meisters entspricht. Ich bin ‚nur der Photograph‘, sagt Charcot, aber was ‚echte‘ Symptome sind, bestimmt er...³⁰

Mich erinnert das an die Rolle der modernen bildgebenden Verfahren der Medizin, (fMRT), die im Zusammenhang mit einschränkenden Lebensbedingungen aktivierte Hirnareale erfassen sollen. Als hätte das Bild auf dem Bildschirm mehr Beweiskraft für seelisches Leid als die sinnliche Wahrnehmung und Beschreibung, und als hätte dieses Bild mehr Essenz als der

zwischenmenschlich reflektierte Dialog in der psychotherapeutischen Profession. Der Molekular- und Neurobiologe und Psychiater Joachim Bauer schreibt z.B.: „Die Zeit ist reif, die Debatte über Psychotherapie vom Dunst der Stammtische zu befreien und die Eigenschaften und Auswirkungen dieser medizinischen Heilmethode (die ja auch von Psychologen ausgeübt werden kann), vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Daten einschließlich neurobiologischer Erkenntnisse zu betrachten.“³¹ Ich finde, er entlarvt sich damit in seiner Wissenschaftshybris selbst.

Zurück zu Charcot. Interessant ist, dass fast zeitgleich, als Charcot seine Photos in die Welt sandte, in Paris und London die ersten Studien über Magersucht erschienen.

Christina von Braun analysiert den ideengeschichtlichen Zusammenhang von Hysterie und Magersucht, in dem das Alphabet und die Photographie eine wichtige Rolle spielen. Diese spezielle Sicht von ihr werde ich hier skizzieren:

Über die Sprache Worte und Gedanken zwischen Menschen auszutauschen, ist eine Sache. Sie jedoch auch festhalten zu können und nachfolgenden Generationen unabhängig von direktem Kontakt verfügbar zu machen, eine andere. Die Entwicklung der Schrift setzte einen Prozess in Gang, der die Zeitvorstellung und die Vorstellungen des menschlichen Zusammenlebens einschneidend verändert hat. Vor der Schrift war die Vorstellung von der Zeit eher zyklisch. Ewigkeit bedeutete ewige Wiederkehr und immer wieder Neubeginn. Mit der Schrift veränderte sich das. Waren die ersten Schriftzeichen noch dem, was sie symbolisieren sollten sehr ähnlich (Zeichen für Kuh hatte Ähnlichkeit mit Kuh), waren die Zeichen also noch sehr an die materielle Welt gebunden, löste sich mit zunehmendem Abstraktionsgrad der Bezug zur Materie. Der Geist konnte tatsächlich utopische, über die Realität hinausgehende Vorstellungen von der Welt entwickeln. Die Lust zu denken, die Lust in abstrakten Kategorien das Sichtbare in Frage zu stellen, konnte sich entwickeln. Welch ein Potential. Der Mensch entwickelte mit diesem historischen und politischen Bewusstsein auch eine andere Zeitvorstellung, sie wurde chronologisch, linear.³² Ein lineares Zeitdenken, das den

permanenten Fortschritt beinhaltet.(vgl Flusser³³)

Und eine ganz verrückte Idee konnte entstehen: „Die Schrift barg gleichsam die Hoffnung, der Mensch könne unsterblich werden – wenn er bereit sei, selber zum ‚Symbol‘ zu werden.“³⁴ wenn er sich auch der Materie entleibt und zur Idee, zum reinen Geist wird, entbunden von Bindungen und Abhängigkeiten an Naturgesetze. Frauen haben bei der Entwicklung der Schrift als „Kulturträgerinnen“ eine wesentliche Rolle gespielt und waren von der neuen Lust am Denken und an der Unsterblichkeit sicher ebenso fasziniert. Jedoch ist es der Dynamik dieser Entwicklung eigen, dass die Materie das ist, was es zu überwinden gilt, damit der Geist sich eine utopische neue Materie schaffen kann. Und da geschah etwas, was mit der Verwechslung von Symbol und Realität begann und sich in der Verwechslung von Bild und Realität heute fortsetzt.

Der Grund lag darin, dass in der Darstellung der Bräuche und Mythen der zyklischen Zeitvorstellung die Frau als *Symbol* für Natur und deren zyklischer Regeneration gesehen wurde, der Mann als *Symbol* für den sterblichen Menschen, der in Übereinkunft stand mit dieser Natur.

In der Vorstellung nun, dass sich der Geist über die Materie erhebt, sich der Mensch aus der Natur herauslöst, in dieser Vorstellung könnte es Sinn machen, dass sich der Mann als Symbol für Mensch über die Frau als Symbol für Natur erhebt. Mit fortschreitender Alphabetisierung der Gesellschaft wurde diese ‚symbolische Ordnung‘ mehr und mehr als naturgegeben betrachtet und biologisiert. Das kann als die Dynamik betrachtet werden, die zum Patriarchat geführt hat.

Eine Verwechslung.

Eine Verwechslung, die in unterschiedlichen Facetten immer wieder auftaucht.³⁵ Die Frau ist nicht die Verkörperung der Natur oder der Sinne; sie ist auch nicht erdverbundener oder körperbezogener, sie ist „vielmehr Projektionsfläche für alle Vorstellungen von Natur, von Sinnlichkeit und Unberechenbarkeit“³⁶ geworden.

In der Verfolgung der Frauen als Hexen nimmt diese Entwicklung endgültige Züge an. Was die Scheiterhaufen von der realen Frau übrig gelassen haben, mag sich in den unberechenbaren und unerklärlichen Symptomen der Hysterikerin, die mit Macht den Körper ins Spiel bringen, Ausdruck verschafft haben. Sie inszeniert, übertreibt die Zuschreibungen, bleibt so Regisseurin ihres Körpers, spielt den Part Frau. Vielleicht letzte Versuche, der Entleibung des Geistes, der Vorherrschaft des logischen, naturwissenschaftlichen Prinzips über die Materie, etwas entgegenzusetzen.

Um 1800 verschwinden endgültig die Magiedelikte aus den Gesetzestexten. Das Wort war nun ganz und gar Fleisch geworden. Die Geschichte der Photographie nimmt ihre Anfänge. Die „technischen Bilder“³⁷ sind dabei als bildgewordene Schrift zu begreifen, als verkörperte Schrift.³⁸ Die neue technische Bildsprache ist die der unendlich reproduzierbaren künstlichen und künstlerischen Frauen- und Menschenbilder. Eine neue Widerstandsform nimmt Gestalt an: Die Magersucht. Der reale Körper, der sich konfrontiert sieht mit vielfältigsten Bildern, wie Frau definiert wird, zieht es vor, zu verschwinden.

Zu dem Zeitpunkt, als sich der Geist mit der Photographie ein Kunstprodukt schafft, das alle für Realität halten, weigert sich die Anorektikerin, zum Kunstprodukt Frau zu werden. Wenn essen Leib und Seele zusammenhält, dann trennt die Weigerung zu essen vielleicht Leib und Seele voneinander und schützt so die Seele vor dem Prozess der Entfremdung, den der Körper erfährt.

Diese Interpretation sieht in der Magersucht einen verzweiferten Versuch, sich die enormen Fremdzuschreibungen von Frauenrollen vom Leibe zu halten und mit Macht das „Ich“ zu schützen, auch um den Preis des Todes. So gesehen sind die Werbephotos mit den magersüchtigen Models nicht die Ursache von Magersucht, sondern Zeichen einer Bildermacht, in der jede reale Frau - in Konkurrenz zur immer perfekter selbstoptimierten Kunst-Frau - gnadenlos unterlegen scheint.

Und wenn wir uns auf die Suche begeben, nach der Frau, die kein Kunstprodukt ist, und sie in einer ursprünglichen, ganzheitlichen, wahren oder natürlichen Körperlichkeiten zu finden

hoffen - dann finden wir nichts anderes als weitere Bilder.³⁹ Was also tun?

Wir müssen uns schon der Mühe unterziehen, unser Menschenbild in seinen gesellschaftlichen Zuschreibungen und vielfältigen Normierungen zu erkennen, und uns *innerhalb dessen* Spielräume für Reflexions- und Handlungsmöglichkeiten eröffnen. Spielräume, die das gemeinsame Denken weit machen, die menschlicher Verletzlichkeit und Abhängigkeit ebenso Raum und Sichtbarkeit verschaffen, wie der Sehnsucht nach Verbundenheit in Freiheit und Selbstbestimmung. Spielräume, um uns eine Menschlichkeit zu erhalten, die ein Anderes, Fremdes aushält und in der Lage ist, in Beziehung zu einem Anderen zu treten, ohne sich das Andere gleich zu machen.

Wo es möglich ist, wirksam Einfluss zu nehmen auf das eigene und gemeinsame Leben, mögen Bilder nicht mehr lebendiger erscheinen als Menschen. Vielleicht geht es darum, der Sterblichkeit ebenso wie der Fähigkeit, einen neuen Anfang zu machen, zu vertrauen. Und die flammenden Herzen und einen klugen Geist dabei lodern zu lassen, gebunden an das Leben, die Materie und die Freundschaft.

¹ es ist nur *ein* weiblicher Blick, nämlich meiner; ich bin weiblich – und vieles mehr. Es kann niemals ein *weiblicher* Blick sein, denn es wäre anmaßend, die Blickwinkel so vieler verschiedene Frauen als einen Blickwinkel zu definieren.

² <http://biztravel.fvw.de/thalys-schnellzug-fuehrt-frauenquote-ein/393/115448/4070>

³ Zwar haben drei Staaten das allgemeine Wahlrecht noch früher eingeführt – Neuseeland 1893, Australien 1902 und Finnland 1906 – aber diese Länder waren nicht unabhängig und Frauen konnten nicht in politische Positionen gewählt werden. Quelle: Stemmerettsjubiläum,

http://www.norwegen.no/News_and_events/germany/news/Internationaler-Frauentag-am-8-Marz/Norwaystories.

⁴ 1928 war in England das Frauenwahlrecht erreicht

⁵ Christina von Braun / Bettina Mathes: Verschleierte Wirklichkeit, S. 312

⁶ Ebd. S. 25

⁷ Ebd. S. 25

⁸ Tertullian De virginibus velandis 211 n.u.Z. nach Ebd. S. 70

⁹ Die Grundsätze perspektivgerechter Abbildung waren schon 1435 von **Leon Battista Alberti** in seinem Traktat über die Malerei formuliert worden und beruhen auf der Idee der Sehpyramide. Der zufolge lässt sich die Beziehung zwischen dem Auge des Betrachters und dem Objekt, das er betrachtet, durch ein System aus geraden Linien (Lichtstrahlen) darstellen, die von jedem Punkt der Vorderseite des Objekts ausgehen und in Form eines Kegels bzw. einer Pyramide zusammenlaufen, deren Spitze im Auge liegt. Die Bildebene wurde dabei als ein die Sehpyramide durchschneidendes Fenster angesehen, das senkrecht zur Blickrichtung eingefügt ist. Schon bald erkannte man, dass sich Albertis gedachtes Fenster in ein wirkliches umwandeln ließ. 1525 lieferte Albrecht Dürer eine bildliche Darstellung dieses Hilfsmittels für die Porträtmalerei. Indem man eine Glasscheibe zwischen sich und die Person aufstellte, konnten deren Umrisse exakt nachgezeichnet werden, wenn man dabei von einem

stationären Punkt aus - durch ein einäugiges Visier oder Okular gegenüber dem Mittelpunkt der Scheibe - blickte. Das erste Mal ließen sich Gegenstandsrisse künstlerisch durch eine Apparatur ausbeuten. (ERIC AICHINGER, artnet)

¹⁰ Leon Battista Alberti (1404-1472) und Filippo Brunelleschi (1377-1446), in Deutschland Albrecht Dürer (1471-1528),

¹¹ Orhan Pamuk, „Rot ist mein Name“ Karl Hauser Verlag, Lizenzausgabe Süddeutsche Zeitung / Bibliothek 2007 S. 221

¹² ebd S. 404

¹³ ebd S. 442

¹⁴ In der Kunst wird das immer mal wieder in Frage gestellt oder karriert: Magritte, Escher.

¹⁵ Allen Bauten des **Panopticon-Prinzips** (Foucault) ist gemeinsam, dass von einem zentralen Ort aus alle Fabrikarbeiter oder Gefängnisinsassen beaufsichtigt werden können. Im Mittelpunkt steht ein Beobachtungsturm, von welchem aus Zelltrakte abgehen (in sog. Strahlenbauweise). So kann der Wärter in der Mitte in die Zellen einsehen, ohne dass die Insassen wiederum den Wärter sehen können. Das liegt daran, dass die Gefangenen aus der Sicht des Wärters im Gegenlicht gut sichtbar sind, der Wärter selbst jedoch im Dunkel seines Standortes nicht ausgemacht werden kann. Mithin wissen diese nicht, ob sie gerade überwacht werden. Von diesem Konstruktionsprinzip erhoffte sich Bentham, dass sich alle Insassen zu jeder Zeit unter Überwachungsdruck regelkonform verhalten (also abweichendes Verhalten vermeiden), da sie jederzeit davon ausgehen müssten, beobachtet zu werden. Dies führe vor allem durch die Reduktion des Personals zu einer massiven Kostensenkung im Gefängnis- und Fabrikwesen, denn das Verhältnis zwischen effektiv geleisteter Überwachungsarbeit und erzeugter Angst, beobachtet zu werden, ist sehr hoch.

Das **Postpanoptikum** (Zygmunt Baumann) übt im Gegensatz zum Panoptikum der Moderne Macht aus, ohne an feste Territorien und unbewegliche Gebäuden bzw. Arrangements (z. B. Zellen, Überwachungsturm, Kontrollpersonal vor Ort) gebunden zu sein. Das Postpanoptikum beschreibt den Umstand, dass mittels postmoderner Kommunikationstechnologie (IuK) bzw. elektronischer Signale die Überwachung unabhängig von Ort, Raum und Zeit stattfinden kann. In einem metaphorischen Sinne wird das, was früher der Wachturm in der Mitte des Panoptikums bewerkstelligte, den ungehinderten Blick des Kontrollpersonals in die Zellen aller Gefangenen, in der Postmoderne durch elektronischer Signale übernommen. Exemplarisch steht dafür die elektronische Fußfessel. Mithin gibt es heute „unsichtbare“ Formen der Überwachung im Strafvollzug, aber nicht nur dort. Die Differenzen zwischen dem Ordnungsprinzip des „Panoptikums“ und dem „Postpanoptikum“ versinnbildlichen die gegenwärtigen Transformationsprozesse von der modernen zur postmodernen Macht. Übertragen auf das gesamt-gesellschaftliche Leben gibt es aktuell Situationen, in denen Menschen im Alltag ständig elektronisch überwacht werden. Dazu zählen beispielsweise Überwachungskameras an öffentlichen Plätzen, GSM-Ortung, die elektronische Online-Durchsuchung oder Großer Lauschangriff. (Wikipedia)

¹⁶ Vergl. <http://userpage.fu-berlin.de/%7Emiles/zp.htm>

Davor Löffler - Über die Auswirkungen der Entdeckung der Zentralperspektive

¹⁷ Hans Belting „Florenz und Bagdad. Eine west-östliche Geschichte des Blicks“ Kapitel „Die Globalisierung der Perspektive“ S. 54

¹⁸ ebd. S. 56

¹⁹ Hans Belting „Zwei Sehkulturen“ S. 115 in „Wulf, Poulain, Triki: „Die Künste im Dialog der Kulturen“

²⁰ Belichtungszeit 1826: 8 Std.; 1838: 30 Min.; 1839: 15 Min. bei greller Sonne; 1840: 13 Min. im Schatten; 1841: 2-3 Minuten; 1842: 40 Sek.;

²¹ Abigail Solomon-Godau: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarphotografie“ in Hg. Herta Wolf: „Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters“ S. 70

²² Dorothea Lange, Mary Ellen Mark, Diana Arbus, Walker Evans, Nan Goldin...

²³ Gisèle Freund, „Photographie und Gesellschaft“ S. 119

²⁴ Judith Butler „Krieg und Affekt“ diaphanes, Zürich Berlin 2009, S. 53

²⁵ Judith Butler „*Raster des Krieges*“ Campus Verlag, Frankfurt am Main 2010,

²⁶ aus dem Film „Die Natur des Bösen“:

<http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=32862>

²⁷ vergl. www.arbeiterfotografie.de,

²⁸ „Die Salpêtrière: der hohe Ort der großen Einsperrung, das „kleine Arsenal“ so der Ortsname. Und das größte Hospiz von Frankreich. Mit seinem „Hof der Massaker“, seinen „lasterhaften Frauen“, den Konvulsionären von Saint-Médard, den „Konstitutionsanormalen“ und anderen „geborenen Verbrecherinnen“, alle waren sie hier eingesperrt: eine zweite Bastille. Es war das allgemeine Krankenhaus der Frauen oder vielmehr des ganzen weiblichen Abfalls; „den Ärzten des Hotel-Dieu war es sogar verboten, sie aufzunehmen und zu pflegen“. Denn nur in der Salpêtrière hat man zum Beispiel Geschlechtskranke „gepfückt“; man durchsuchte sie beim Eintritt,

man füllte das „Strafzertifikat“ aus und man internierte sie (Foucault). Das größte Hospiz Frankreichs, das Hospiz der Frauen. Man muß begreifen oder es zumindest versuchen, daß die Salpêtrière selbst in Paris jener unwahrscheinliche Ort der Weiblichkeit war, - ich meine, eine Stadt der Frauen, die Stadt der unheilbaren Frauen. Dreitausend seit 1690! Dreitausend Notleidende, Vagabundierende, Bettlerinnen, „gefallene Frauen“, „alte Mädchen“, Epileptikerinnen, „Kindfrauen“, „verschlagene und mißgestaltete Unschuldige“, unverbesserliche Hürchen – Verrückte. Und 1873: 4383 Personen, davon 580 Angestellte, 87 im „Erholungsurlaub“, 2780 „Bürgerinnen, 853 „Geistesgestörte“, 103 Kinder. Hoher Ort für den Tod der Frauen, auf 275 448 Quadratmetern mit einer prächtigen, kreuzförmig gebauten Kirche im Zentrum.“(aus: Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüning, München 1997, S.22)

²⁹ Jean-Martin Charcot (1825 bis 1893) war ein französischer Pathologe und Neurologe.

³⁰ Christina von Braun, NICHT ICH. Logik-Lüge-Libido. Verlag Neue Kritik 1989, S. 446ff

³¹ Joachim Bauer Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern

³² vergl Vilém Flusser, Philosoph und Kommunikationswissenschaftler, „Medienkultur“ Fischer TB. 2008 S. 41 ff

³³ „Was die Erfinder der Buchstaben in Wirklichkeit ins Leben gerufen haben, war ein bewußt, zielgemäß lineares Sprechen und daher bewußt und zielgemäß lineares Denken. Dieses Denken heißt 'historisches Denken'(...) Es gab vor der Erfindung der Schrift keine Geschichte"

(Rapsch, Volker (ed.)1990, überflusser. Die Festschrift zum 70. von Vilém Flusser. Mannheim..) S. 40

³⁴ Christina von Braun, NICHT ICH. Logik-Lüge-Libido. Verlag Neue Kritik 1989, S. 95

³⁵ Iconic Turn: Dr. Hans Belting „Echte Bilder und falsche Körper“

<http://www.youtube.com/watch?v=5ToHN79LS1E>

³⁶ Christina von Braun, Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Verlag Neue Kritik 1989, S. 26

³⁷ Flussers "technisches Bild" ist eine Basiskategorie seiner Konzeption. s. <http://www.ruhr-uni-bochum.de/www-public/niehaabp/Telemat/techbild.htm>

³⁸ Christina von Braun „Versuch über den Schwindel“ Pendo 2001, S. 215)

³⁹ vergl „Die Entzifferung der technischen Bilder ist eine Aufgabe, welche wir (...) noch nicht geleistet haben. Solange wir hierzu jedoch unfähig sind, bleiben wir ihrer Faszination ausgeliefert und werden auf ein magisch rituelles Verhalten programmiert.“(Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 1985, Göttingen, S. 27)