

IMIS-BEITRÄGE

Heft 51/2017

Herausgeber:
Vorstand des Instituts für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
der Universität Osnabrück

Geschäftsführend:
Jochen Oltmer

Wissenschaftlicher Beirat:
Leo Lucassen, Werner Schiffauer, Thomas Straubhaar,
Dietrich Thränhardt, Andreas Wimmer

Redaktion:
Jutta Tiemeyer

Institut für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
Universität Osnabrück
D-49069 Osnabrück
Tel.: ++49 (0)541 969 4384
Fax: ++49 (0)541 969 4380
E-Mail: imis@uni-osnabrueck.de
Internet: <http://www.imis.uni-osnabrueck.de>

Eingesandte Manuskripte prüfen vom Wissenschaftlichen Beirat
und vom Vorstand des IMIS benannte Gutachterinnen und Gutachter

November 2017
Herstellung: Steinbacher Druck
ISBN 978-3-9803401-9-9
ISSN 0949-4723

THEMENHEFT

**Marcel Berlinghoff, Christoph Rass
und Melanie Ulz**

Die Szenographie der Migration

Geschichte. Praxis. Zukunft

Inhalt

<i>Marcel Berlinghoff, Christoph Rass und Melanie Ulz</i> Einleitung: Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft....	7
<i>Marie Toepper</i> Temporäre Ausstellungen als Triebkräfte der Musealisierung von Migration in Deutschland seit 1990	17
<i>Burcu Dogramaci</i> Migration findet Stadt(museum) – Repräsentationen von Einwanderungs- geschichte. Mit einem Exkurs zu Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹....	43
<i>Natalie Bayer und Marie Fröhlich</i> Movements of Migration. Verunsichtbarte Geschichten ausstellen	63
<i>Verena Saueremann, Veronika Settele und Dirk Rupnow</i> ›Hall in Bewegung‹. Ein kleinstädtisches Ausstellungsprojekt im österreichischen Jubiläumsjahr 2014.....	81
<i>Ingrid Wölk</i> ›Bochum – das fremde und das eigene‹. Revision einer stadtgeschichtlichen Ausstellung zu Migration und Fremdheit	103
<i>Thorsten Heese</i> Glokalgeschichte ins Museum! Kann/muss Stadtgeschichte heute als lokale Weltgeschichte ausgestellt werden?.....	127
<i>Dorothee Barth und Wolfgang Martin Stroh</i> Migration im Gedächtnis der Musik	153
<i>Aslıgül Aysel</i> Objekte der Migration. Überlegungen zu einer Sammlungsorganisation	173
<i>Tim Wolfgarten</i> Ausstellungen mit Bildern lesen – eine formalgestalterische Perspektive auf die Szenographie der Migration.....	193

Sandra Vacca

Auf der Suche nach Expert_innen der Migration:
Wissenstransfers und Konzepte partizipativer Ausstellungsgestaltung
in Deutschland und Großbritannien..... 219

Regina Wonisch

Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft –
eine kritische Bilanz 245

Aslıgül Aysel und Katarzyna Nogueira

Geschichte von unten? Zur Theorie und Praxis
musealer Zeitzeugenschaft in Migrationsausstellungen 263

Simone Blaschka-Eick

Wie entsteht Verbundenheit? Migrationsgeschichte als nationales
und familiäres Narrativ im Deutschen Auswandererhaus 277

Robert Fuchs und Arnd Kolb

Am Ende des Hindernisparcours? Neue Zeiten und neue Konzepte
für ein ›zentrales Migrationsmuseum‹ in der Migrationsgesellschaft..... 291

Die Autorinnen und Autoren..... 309

Tim Wolfgang

Ausstellungen mit Bildern lesen – eine formalgestalterische Perspektive auf die Szenographie der Migration

»Das Studio eines Künstlers. Es klopft an die Tür.

Künstler: Herein!

Herr Dogberry (in offensichtlicher Eile): Machen Sie Porträts hier?

K: Ich male Porträts.

D: Nach Fotografien natürlich?

K: Nein.

Herr Dogberry schaut den Künstler an und entgegnet mit Erstaunen:

D: Dann können diese nicht sehr genau sein.

K: Mein Ziel ist auch nicht, daß sie buchstäblich genau werden, sondern daß sie echt wirken.

D: Wie können sie echt wirken, wenn sie nicht genau sind?

K: Wenn sie genau sind in Ihrem Sinne, dann sind sie nicht echt, d. h., dann sind sie keine guten Porträts.«

Ronald Campbell, 1858¹

Migrationsgesellschaftliche Themen gehören mittlerweile zu einem etablierten Bestandteil kuratorischer Bildungspraxen; seien diese künstlerisch museal verortet oder etwa in Stadtmuseen mit informativen Schwerpunktsetzungen und regionalhistorischen Bezügen. Selbst an Schulen wird jene Form von Bildungsarbeit außerhalb des Regelunterrichts als nicht unüblich angesehen, sodass eine Vielzahl von Möglichkeiten existiert, als Institution diverse Wanderausstellungen zu entleihen und aufzustellen – so auch die in diesem Beitrag exemplarisch fokussierte Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹², die die Auflösung natio-ethno-kultureller Zuschreibungen bzw. Anrufungen an Migrationsandere³ im Kontext von Glauben und Religion als intentionales Ziel verfolgt.⁴

1 Ronald Campbell, Porträtfotografie. Ein Dialog im Studio eines Künstlers, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie: I–IV; 1839–1995, München 2006, S. 104–108, hier S. 104f.

2 Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Start, Bonn 2012, <https://www.wasglaubstdudenn.de> (24.10.2015).

3 Siehe zu natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit und Migrationsandere Paul Mecheril, Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive, in: ders. u.a. (Hg.), Migrationspädagogik, Weinheim/Basel 2010, S. 7–22, hier S. 14ff.

4 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Worum geht's?, Bonn 2012, <http://www.wasglaubstdudenn.de/ausstellung/142241/worum-gehts> (24.10.2015).

Ausgehend von dieser Ausstellung, deren gezeigte Repräsentationsformen den Ankerpunkt für die hier formulierten Überlegungen darstellen, wird das Hauptaugenmerk auf die Verwendung sowie Rezeption formaler Gestaltungsprinzipien gerichtet sein. Diese sind in Bezug auf inhaltlich diskursive Gesichtspunkte wesentlich für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Schwerpunktsetzung des vorliegenden Heftes, da das Lesen der Inhalte über die Form mitbestimmt wird. Im Fokus des Beitrags steht demnach die Darstellungsweise der Exponate, die in besonderem Maße zu sozialdokumentarischen Themen oftmals hinsichtlich der Kriterien von ›genau‹ sowie ›echt‹ verhandelt wird, was bereits über das oben angeführte Motto einleitend aufgegriffen wurde.

Die Einflussnahme der Form auf das Lesen der Bildinhalte geschieht vornehmlich über eine Bildsprache, die bekannt ist und unmittelbar an die Affekterfahrung innerhalb der Rezeption anknüpft. Dies wird an späterer Stelle über die Schriften des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg theoretisch entfaltet. Zunächst soll sich jedoch dem Aspekt der bildgestalterischen Form über einen exemplarischen Zugang der bereits erwähnten Ausstellung nähern werden.

Die bildgestalterische Form – ein relevanter Aspekt der Informationsvermittlung

Innerhalb der Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹ sind mehrere Exponate unterschiedlicher Medialität räumlich platziert, welche über folgende Themenkomplexe eine übergeordnete Rahmung erhalten: Menschen, Wissen und Vorstellungen. Darin grenzen sich einzelne Exponatsgruppen aufgrund ihres didaktisch unterschiedlich aufbereiteten Zugangs für die Besucher_innen medial voneinander ab. Hierzu gehören Videoarbeiten, Fotografien, statistische und kartographische Informationstafeln sowie Textwände, über die die Inhalte auf methodisch unterschiedliche Weise vermittelt werden. Im Fokus meiner Betrachtung soll eine zusammengehörige Serie von Stellwänden aus dem Themenkomplex ›Menschen‹ stehen, auf denen jeweils drei Portraitfotografien aus der konzeptuellen Fotoserie ›cover/discover⁵ von Seren Başoğul zu sehen sind (Abb. 1). Innerhalb der zu vergleichenden Portraitgruppen ist jeweils ein und dieselbe Frau drei Mal abgebildet, wobei sich die Darstellungen laut Ausstellungsmacher_innen nur hinsichtlich des Kopftuches bzw. der Form, wie dieses getragen wird, unterscheiden: »Eigentlich ändert sich immer nur das Kopftuch – oder doch die Person, die wir sehen?« Diese Frage ist an einer der Stellwände zur Serie an-

5 Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Pressefotos, Bonn 2012, <http://www.wasglaubstduenn.de/ausstellung/142347/pressefotos> (24.10.2015).

gebracht und soll Anlass zur Auseinandersetzung mit Lesarten und Zuschreibungen geben, die wir innerhalb einer heterogenen und durch Migration geprägten Gesellschaft tätigen. Das didaktische Konzept, das hinter dieser konzeptuellen Umsetzung steht, zielt auf die Reflexionsfähigkeit der Betrachter_innen und soll – auch ohne sprachliche Anleitung – innerhalb des Rezeptionsprozesses der Portraitgruppen erfahrbar sein; so ist es die eigene Wahrnehmung bzw. das selbstständige Bemerkten von unterschiedlichen Sichtweisen auf ein und dieselbe Frau, hervorgerufen durch den variierenden Stil der Kopfbedeckung. Jene unterschiedlichen Zuschreibungsmerkmale und affektiven Reaktionen auf die drei Frauenportraits sowie die voneinander abweichenden bildexternen Informationen, die für die Interpretation der Einzelfotografien herangezogen werden, sind nach dem didaktischen Prinzip zunächst als widersprüchlich zu der Vorstellung einer in sich konsistenten Person wahrzunehmen – denn die Frau auf den drei unterschiedlich inszenierten Fotografien ist dieselbe und kann scheinbar demnach nicht Anlass verschiedener Zuschreibungen sein.



Abb. 1: Ausstellungsansicht der fotografisch konzeptuellen Serie ›cover/discover‹ von Seren Başoğul

Es sind die Differenzlinien ›Geschlecht‹ und ›Religion‹, die über eigene Zuschreibungspraxen, wirkmächtige Rollenbilder sowie Prozesse der Veränderung⁶ selbsthinterfragend von den Besucher_innen bearbeitet werden sollen. Lapidar könnte der von den Ausstellungsmacher_innen und auch der Bildproduzentin erhoffte Bildungsprozess seitens der Rezipient_innen wie

⁶ Siehe hierzu Julia Reuter, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld 2002, S. 139ff.

folgt formuliert werden: »Ich sehe drei Frauen mit verschiedenen Kopfbedeckungen, die unterschiedlich auf mich wirken. Die unterschiedliche Wirkung ist jedoch nicht auf die drei Frauen als Person zurückzuführen, da diese ein und dieselbe ist. So muss dies auf die Kopfbedeckung zurückzuführen sein, deren Wirkmächtigkeit mir nun bewusst wird, sodass ich – im gelingenden Fall – zukünftig hinsichtlich meiner Zuschreibungen sensibilisiert agiere.«

Die Ausstellungsansicht zeigt, dass es nicht »nur das Kopftuch« ist, welches sich in den Darstellungen ändert. Es ist somit auch nicht nur das Kopftuch, was unterschiedlich auf Rezipient_innen wirkt. Auch wenn die dargestellte Person innerhalb der Dreiergruppe dieselbe ist, ist ihre Haltung zur Betrachterin_zum Betrachter ungleich. So wurde für das rechte sowie das mittlere Portrait das formale Gestaltungsprinzip der Frontalität verwendet, für das linke Portrait hingegen ein Halbprofil. Dies nimmt – neben der Kopfbedeckung – einen wesentlichen Einfluss auf die Rezeption der drei nebeneinander angebrachten Fotografien. Folgerichtig müsste der zuvor in wenige Worte zusammengefasste Rezeptionsprozess umformuliert werden: »Ich sehe drei Portraits ein und derselben Frau, die sich in zweierlei Hinsicht unterscheiden und so in zweierlei Hinsicht unterschiedlich auf mich wirken: über die gezeigten Bildinhalte sowie über die Form der Darstellung.«

Auf gegenständlicher Ebene wird nahegelegt, zwei der drei Portraits aufgrund der Kopfbedeckung mit dem Islam in Verbindung zu bringen und die dargestellte Frau als Muslima zu deuten, wobei das dritte Portrait in dieser Hinsicht aufgrund der symbolischen Wirkung des Tuches eher offener angelegt ist. Des Weiteren unterscheiden sich die drei Fotografien grob auf formalgestalterischer Ebene, da die abgebildete Frau auf einem der drei Portraits im Halbprofil dargestellt wurde und auf den zwei weiteren frontal. Diese zwei Unterscheidungsmerkmale – auf inhaltlicher sowie auf formaler Ebene – verhalten sich keineswegs konträr zueinander; vielmehr bekräftigen sie sich wechselseitig und unterstreichen dabei den Differenzmarker ›Islam‹, den die Ausstellungsmacher_innen sowie die Bildproduzentin intentional eher aufzulösen versuchen. Denn für die zwei Portraits, in denen eine Interpretation der dargestellten Frau aufgrund ihres Kopftuches als Muslima nahegelegt wird, wurde sie frontal abgelichtet bzw. ist frontal von vorne zu sehen, wobei für das weitere Portrait der Frau, dessen Interpretation anhand der Kopfbedeckung weniger eindeutig verläuft, diese im Halbprofil fotografiert wurde bzw. gezeigt wird.

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass neben den gezeigten Bildinhalten auch die formale Gestaltung der jeweiligen Exponate relevant und für die kuratorische Arbeit hinsichtlich einer Gesamtaussage mit in den Blick zu nehmen ist. Von Bedeutung ist dabei weniger die Inkonsistenz einer Regelmäßigkeit der Tableaus als solche; vielmehr ist es die Wirkung jener Exponate auf die Betrachter_innen innerhalb des von der Ausstellung intendierten

Rezeptionsprozesses, die (nach Glaubenskriterien different) davon betroffen ist und eine aufmerksame Betrachtung erhalten sollte – es handelt sich hierbei schließlich um Ausstellungsstücke, eingebettet in einen Bildungskontext mit einem didaktischen Auftrag, der in der fotografischen Serie so bereits auch angelegt ist. Wenn hier von einer Wirkung auf die betrachtende Person die Rede ist, so darf keineswegs von einer verallgemeinerten und für alle Betrachter_innen gleichen Wirkung ausgegangen werden; dafür sind weitere Aspekte wie z.B. der individuelle Erfahrungshorizont mit einzubeziehen. Dennoch nimmt unter dem Gesichtspunkt affekthervorrufender Darstellungsmittel die Bildgestaltung bzw. der Bildaufbau einen entscheidenden Einfluss auf die Interpretation des gezeigten Inhaltes. So ist die Zugewandtheit einer im Bild zu sehenden Person im doppelten Sinne zu betrachten: sowohl physisch als auch unter dem Aspekt einer Beziehungsgestaltung. Ausgehend von dem o.g. Beispiel wird deutlich, dass eine visuelle Informationsvermittlung – hier bildlich, aber sicherlich auch sprachbasiert – neben den sichtbaren Bildelementen über die formale Gestaltung hinsichtlich ihrer Bedeutung mitbestimmt wird und somit auch mitgedacht werden sollte.

Wenn für jene Exponate von einer angeleiteten, also intendierten Rezeption (mit einer daran anschließenden Reflexion seitens der Betrachter_innen) ausgegangen wird, so ist hinsichtlich der unterschiedlichen Darstellungsweisen der zu vergleichenden Einzelportraits die Bildproduktion bzw. Bildauswahl in den Blick zu nehmen. Der Fokus der Betrachtung verschiebt sich somit von der Bildrezeption hin zur Bildproduktion bzw. -verwendung, in denen jene Widersprüchlichkeit des Konzeptes zu verorten ist. Daran anschließend stellen sich die Fragen, wieso die abgelichteten Frauen unterschiedlich von der Fotografin dargestellt wurden und weshalb jene konzeptuelle Unstimmigkeit in der Zusammenstellung der Dreierserien von den Ausstellungsmacher_innen weniger Beachtung fand. Darüber hinaus ist von Interesse, wieso gerade jenes Tableau, mit der formal deutlichsten Differenzierung der didaktisch vorgegebenen Auswahlmöglichkeit ›Muslima‹ bzw. ›nicht Muslima‹, als Pressefotografie maßgeblich Verwendung findet. Variationen mit einer formal weniger eindeutigen Differenzmarkierung wären vorhanden gewesen.

Es stellen sich demnach Fragen, die auf einen mehr oder weniger bewussten Umgang mit der formalen Bildgestaltung verweisen und neben der Bedeutung gezeigter Bildelemente auch gestalterische Aspekte der Informationsvermittlung mit in eine Rezension einbeziehen. Mit dem alleinigen Aufzeigen thematisierter Relevanz formalgestalterischer Mittel innerhalb jener Bildungsorte soll sich jedoch nicht begnügt werden; zusätzlich zu den direkten Akteur_innen jenes Bildungsraums (Rezipient_in, Produzent_in, Kurator_in) wurde die Presseabteilung bereits angesprochen und das Betrachtungsfeld jener Darstellungsform – später wird von Darstellungstypus die

Rede sein – erweitert. Der Rezeptionskontext zum gestalterischen Prinzip der Frontalität wird folgend schrittweise in verschiedene Richtungen vergrößert, um so, in Anlehnung an Aby Warburg, einen Bildfundus zu schaffen⁷, innerhalb dessen eine vergleichende Betrachtung auf die o.g. Repräsentationsform bzw. das Gestaltungsprinzip in unterschiedlichen Verwendungskontexten möglich sein wird. Dazu wird zunächst auf die Arbeit von Seren Başoğul näher eingegangen.

Brauchbare Formen – zur Verhandlung formalgestalterischer Prinzipien der fotografischen Serie ›cover/discover‹

Die Wahrnehmung der unterschiedlichen formalen Darstellungsprinzipien bildet den Ausgangspunkt, von dem aus folgend weitere Überlegungen zur Rezeptionswirkung und Verwendung frontal dargestellter Personen innerhalb der hier thematisierten Szenographie anknüpfen. Durch die folgenden Ausführungen sollen die bildungspolitischen Absichten der angeführten Ausstellung nicht kritisiert werden, auch wenn die formale Umsetzung nicht gelungen zu sein scheint. So wird weiter keine allgemeine Aussage über das zugrundeliegende künstlerische Werk von Seren Başoğul getroffen, da auch dieses hinsichtlich der Intention und dem bereits im Werk zugrundeliegenden didaktischen Konzept nachvollziehbar ist. Verfolgt wird jedoch die Frage, wieso das Gestaltungsprinzip der Frontalität entgegen der Intentionen der Ausstellungsgeber_innen und der Bildproduzentin gesellschaftlich differenzmarkierend in der fotografisch konzeptuellen Serie hervortrat und Sichtbarkeit erlangte.

Die fotografische Serie ist im Sommersemester 2010 im Rahmen ihrer Abschlussarbeit am Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Aachen entstanden.⁸ Seitdem ist die Arbeit meist unter dem Titel ›cover/discover‹⁹ auch in Form eigenständiger Ausstellungen an verschiedenen Standorten zu sehen gewesen, diese dann meist von Başoğul selbst kuratiert. Die Arbeit ist im Vergleich zur hier vorgestellten kuratorischen Auswahl wesentlich umfassender und beinhaltet weitaus mehr Portraitfotografien. Des Weiteren wurden die Einzelfotografien nicht, wie die nur teilweise verwendeten Portraits der

⁷ Siehe dazu Aby Warburg, Mnemosyne Einleitung, in: ders., Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Christina Oberstebrink, Berlin 2010.

⁸ Siehe Fachhochschule Aachen, Cover / Discover, Aachen o.J., <http://www.diplomac.de/single/?courses=3&semesters=12&id=218> (24.10.2015).

⁹ Auf der Internetseite der Heinrich-Böll-Stiftung wird die Fotoserie mit dem Titel ›Stereotypen‹ vorgestellt, siehe dazu Heinrich-Böll-Stiftung e.V., Seren Basogul, Berlin 2014, <https://heimatkunde.boell.de/2011/09/18/seren-basogul>.

Gesamtserie innerhalb der Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹, als Dreiergruppen montiert, sondern als größere Gruppe für eine vergleichende Betrachtung neben- bzw. auch übereinander angeordnet.

Werden die verschiedenen Ausstellungsdokumentationen der letzten Jahre im zeitlichen Ablauf verglichen, so wird ersichtlich, dass es nicht nur die Gesamtanzahl der Fotografien ist, die sich innerhalb der verschiedenen Ausstellungskontexte unterscheidet. Auch lässt sich ein Zeitpunkt ausmachen, an dem die zuvor beschriebene Regelwidrigkeit der konzeptuellen Serie angeglichen wurde und sämtliche Einzelportraits im Halbprofil durch Variationen mit En-face-Ansicht ersetzt und ausgetauscht wurden. Auf der Internetseite der ›Islamischen Zeitung‹ ist z.B. ein und dasselbe Motiv in unterschiedlicher Darstellungsform zu sehen.¹⁰ Der Beitrag erschien im Januar 2013, in der Zeit, in der die Portraitvariationen mit formal einheitlicher Bildgestaltung – sämtliche frontal von vorne – vom Kulturbüro des Studentenwerks OstNiedersachsen und dem Frauen- und Gleichstellungsbüro der Leuphana Universität Lüneburg im Foyer der Universitätsbibliothek ausgestellt wurden.¹¹ Ob in besagter Ausstellung die Kurator_innen ggf. jene konzeptuelle Widersprüchlichkeit erkannten und eine einheitliche Darstellungsform gezeigter Portraitfotografien mit der Bildproduzentin absprachen, deren selbstgetätigte Auswahl gezeigter Portraits zuvor gestalterisch differenter angelegt war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Dennoch markiert dieser Zeitpunkt einen Wandel der künstlerischen sowie kuratorischen Aussage. Dies markiert weiter den Zeitpunkt, ab dem auch die »neuen«, von der Bildproduzentin zuvor nicht ausgewählten konzeptkonformen Variationen innerhalb der Onlinemedienberichterstattung öffentlich zugänglich waren. Der Bericht der ›Islamischen Zeitung‹ kann so als eine Momentaufnahme jener Entwicklung gesehen werden, in der beide Variationsformen ein und desselben Motivs festgehalten wurden: Regelwidrig und differenzmarkierend sowie regelkonform und einheitlich. Mittlerweile sind weniger Beiträge mit der ›älteren‹ Bildauswahl online zu finden; sie wurden durch aktuellere Beiträge ersetzt oder auch gelöscht.¹²

Dieser Rückblick zeigt zunächst, dass der Gesamtfundus der Einzelportraits im Vergleich zur anfänglich von Başoğul gezeigten Auswahl weitere Variationen beinhaltet, sodass die Schwierigkeit der differenter Darstellung nicht auf die Bildproduktion zurückzuführen ist, sondern auf die kuratori-

10 Vgl. hierzu die dritte und vierte Abbildung im Artikel: IZ Medien GmbH, Bilder, die zum Nachdenken anregen, Berlin 2013, <http://www.islamische-zeitung.de/?id=16387> (24.10.2015).

11 Vgl. Christopher Bohlens, Welche Bilder haben wir im Kopf? Ausstellung ›cover/discover‹, Lüneburg 2012, <http://www2.leuphana.de/univativ/welche-bilder-haben-wir-im-kopf-ausstellung-coverdiscover/> (24.10.2015).

12 Das Skript zu diesem Beitrag wurde im Herbst 2015 eingereicht.

sche Auswahl der Ausstellungsmacher_innen bzw. der Bildproduzentin selbst. Weiter zeigt die nähere Betrachtung der Verlaufsgeschichte der künstlerischen Arbeit, dass die formalgestalterische Widersprüchlichkeit von weiteren Akteur_innen erkannt bzw. auch aufgelöst wurde. Für die Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹ kann demnach davon ausgegangen werden, dass für die Konzeption der Stellwände sowie für die Montage der jeweils drei darauf angeordneten Portraitfotografien dem Konzept entsprechende Variationen vorhanden gewesen wären. Eine Auseinandersetzung seitens der Ausstellungsmacher_innen sowie der Bildproduzentin mit vorherigen Ausstellungsorten, an denen das Konzept bereits in dieser Weise umgesetzt wurde, hätte diesbezüglich aufschlussreich sein können. Dennoch wurden für die besagte Ausstellung formalgestalterisch unterschiedliche Repräsentationsformen der einzelnen Frauen ausgewählt, die eine minder- bzw. mehrheitsgesellschaftliche Differenzsetzung im Kontext von Religion zum Ausdruck bringen; aufgrund der weiteren Selektion für die Dreieranordnungen als jeweilige Vergleichsgröße wird diese sogar umso deutlicher hervorgehoben.

Zudem erhielten die Tableaus, in denen jene gesellschaftliche Differenz auch deutlich über die formale Gestaltung der zum Vergleich stehenden Portraits unterstrichen wird, besondere Beachtung. Denn diese – und nicht formal untereinander ähnlich aufgebaute – wurden einerseits als offizielle Pressefotografie (Abb. 1), andererseits für das didaktisch aufbereitete Begleitmaterial¹³ (Abb. 2) verwendet und somit in den Vordergrund gestellt sowie an eine breitere Öffentlichkeit herangetragen. Rekonstruierbar sind somit drei hintereinander folgende sowie aufeinander aufbauende Selektionsprozesse (Auswahl der Einzelportraits, Zusammenstellung der Dreiertableaus sowie Auslese für das öffentlich zugängliche Begleitmaterial), deren Resultat jenen anfänglich eher unscheinbaren Unterschied deutlich zum Vorschein bringt.

Das Phänomen der formal stilistischen Differenzierung nach Religionszugehörigkeit, welches in der Ausstellungskonzeption¹⁴ erkennbar wird sowie an weiterer Stelle in der Auswahl der differenzersichtlichen Dreiertableaus als einflussreiche Abbildungen im Begleit- sowie Pressematerial zur Geltung kommt, zeigt vermutlich keine gestalterische Markierung der dargestellten Frau als Muslima, die bewusst inszeniert wurde oder geplant war. Eher ist zu vermuten, dass jene Bilder geeignet sowie ansprechend erschienen, sodass sich – über die Abgrenzung zu den Frauenportraits im Halbprofil

¹³ Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Begleitmaterial zur Ausstellung: Cover/Discover, Bonn 2012 http://www.wasglaubstdudenn.de/system/files/dokument_pdf/4.%20CoverDiscover.pdf (24.10.2015).

¹⁴ Dies beinhaltet die Gesamtauswahl der gezeigten Einzelportraits, aber auch die Montage der jeweilig zu vergleichenden Dreiergruppen.



Abb. 2: Abbildung aus dem Begleitmaterial ›cover/discover‹ zur Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹

– ein Darstellungstyp in die Ausstellung »eingeschlichen« hat, der aus anderen Ausstellungen sowie Rezeptionskontexten bekannt ist und so zunächst nicht als sonderlich störend auffiel, sondern im Gegenteil als äußerst brauchbar und passend. Brauchbar und passend nicht im Sinne eines ›sehenden Sehens¹⁵, in dem die Bildkonstruktion im Vordergrund steht und die unterschiedliche Formverwendung auffallen würde, sondern im Sinne des ›wiedererkennenden Gegenstandssehens¹⁶, in dem der Bildgegenstand samt seinen Begleitvorstellungen – hier die nach Glauben differenzierten Frauen – wahrgenommen wird. Weiter geht Max Imdahl neben dieser Unterscheidung des Sehens davon aus,

»daß im normalen, zur Gewohnheit gewordenen Sehen von Gegenständen das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet ist, weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen tretenden Gegenstandes das im Sehenden schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird.«¹⁷

Seine Ausführung scheint für den Erklärungsansatz der differenten Darstellungsformen ertragreich zu sein – auch dafür, dass diese nicht wahrgenommen und aufgelöst wurden –, da vermutlich der Bildgegenstand als solcher gesehen wurde und nicht der formale Bildaufbau. Dennoch bedarf es hinsichtlich der verwendeten Darstellungsform einer präziseren Beschreibung, weswegen zunächst o.g. weitere Ausstellungen im Folgenden den Betrachtungsrahmen darstellen und dieser hinsichtlich alltagsgebundener sowie historischer Verwendungs- und Rezeptionsgewohnheiten an späterer Stelle erneut erweitert wird. Dies wird dahin gewinnbringend sein, um einerseits das

15 Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 36. 1974, S. 325–365, hier S. 325.

16 Ebd.

17 Ebd.

hier beschriebene Phänomen der Widersprüchlichkeit genauer zu deuten und andererseits konkrete Aussagen hinsichtlich der Rezeptionswirkung zum verwendeten Gestaltungsprinzip zu geben, auf welches in vielen weiteren Arbeiten im Kontext thematisierter Szenographie zurückgegriffen wurde.

›En face‹ – Frontalität als Gestaltungsprinzip der Szenographie der Migration

Werden die im Zeitraum von 1974 bis heute in Deutschland gezeigten Ausstellungen zu Migration und gesellschaftlicher Heterogenität betrachtet, lassen sich zahlreiche Beispiele finden, für die das Gestaltungsprinzip der En-face-Ansicht maßgeblich ist. So wurde beispielsweise für den Ausstellungskatalog¹⁸ der Wanderausstellung ›Zwei Welten‹, die Portraitaufnahmen der Fotografin Annett van der Voort zeigt, ein Motiv als Cover ausgewählt, das nach o.g. Gestaltungsprinzip fotografiert wurde. Auch hier ist gerade jenes frontal arrangierte Portrait innerhalb der Medienberichterstattung zu dieser Ausstellung ein häufig verwendetes sowie vervielfältigtes Motiv. Auch für die konzeptuelle Fotoserie ›Reize – Zinat‹¹⁹ der Fotografin Mijde Karaca wurde auf jenes Gestaltungsprinzip zurückgegriffen (Abb. 3), in der sie – ähnlich wie im Ausgangsbeispiel – sich mit der Wirkung »einer Verschleierung« auseinandersetzt und diese den Rezipient_innen bildlich visuell ermöglichen möchte.²⁰ Der dazugehörige Katalog wird folgend rezensiert:

»Von jeder Frau gibt es drei Fotos. Auf dem ersten trägt sie ein Kopftuch mit Schleier, so dass man nur die Augen sieht. Auf dem zweiten trägt sie nur [ein] Kopftuch, jetzt sieht man das ganze Gesicht und auf dem letz[t]en Foto ist sie ganz zu sehen, ohne Tuch. Es ist sehr spannend und aufregend die Seiten umzublätern und die Frau zu entdecken, die zum Vorschein kommt.«²¹

Weitere ähnlich formalgestalterische Arbeiten lassen sich exemplarisch in den fotografischen Serien »Schwestern im Westen«²² von Verena Jaekel und »Getürkt«²³ von Katharina Mayer finden, so auch das Cover des Ausstellungskatalogs »Fremde? Bilder von den ›Anderen‹ in Deutschland und

18 Annett van der Voort, *Zwei Welten*, Heidelberg 2008.

19 Mijde Karaca, *Reize – Zinat*, Tübingen 2009.

20 Vgl. ebd., Vorwort.

21 aboutbooks GmbH, Rezension zu »Reize – Zinat« von Mijde Karaca, Stuttgart 2009, <http://www.lovelybooks.de/autor/Mijde-Karaca/Reize-Zinat-297792615-w/rezension/969764875/> (24.10.2015).

22 Verena Jaekel, *Schwester im Westen*, o.O. 2003, <http://www.verenajaekel.com/?p=56> (24.10.2015).

23 Katharina Mayer, *Getürkt / 1991–97*, Düsseldorf o.J., <http://www.katharinamayer.com/41.html> (24.10.2015).



Abb. 3: Einzelfotografie aus der Serie »Reize – Zinat« von Müjde Karaca

Frankreich seit 1871«²⁴. Auch jene Portraits wurden gestalterisch so angelegt, dass die jeweils zu sehende Frau frontal von vorne zur Betrachterin_ zum Betrachter blickt. Werden die in den Ausstellungen gezeigten Exponate, die ein Passbild beinhalten, ausgeklammert, wie z.B. der Reisepass oder ähnliche Dokumente, so ist es in vielen Fällen das Motiv der kopftuchtragenden Frau, welches nach jenem Gestaltungsprinzip aufgebaut und in den Ausstellungsdokumentationen zu finden ist. Es handelt sich demnach um einen Darstellungstypus innerhalb der Szenographie der Migration, der neben den genannten amtlichen und erkennungsdienstlichen Fotografien vor allem für zeitgenössische sowie inszenierte Abbildungen jenes Motivs Verwendung findet.²⁵

Das Phänomen der frontal dargestellten »Anderen« wurde bereits von vielen Künstler_innen aufgegriffen, zum Teil jedoch mit weiteren Gestaltungselementen hinsichtlich der Rezeptionswirkung kombiniert – so etwa Einzelportraits der fotografischen Serien »Miss Hybrid«²⁶ von Shirin Aliabadi (Abb. 4), »We, they and I«²⁷ von Ferial Bendjama und »beyond«²⁸ von Loredana Nemes, die international ausgestellt und rezipiert werden.

²⁴ Maïke Bartsch/Rosmarie Beier-de Haan, *Fremde? Bilder von den »Anderen« in Deutschland und Frankreich seit 1871*, Dresden 2009.

²⁵ Neben der Portraitfotografie ist das Gestaltungsprinzip der Frontalität oftmals auch in Fotografien auffindbar, die ein räumliches Thema haben und in denen die Perspektive an den fotografierten Räumen ausgerichtet ist.

²⁶ Vgl. Deutsche Bank AG, *Das subversive Potential von Hermès-Tüchern*. Shirin Aliabadi zeigt die Sehnsüchte junger iranischer Frauen, Frankfurt a.M. 2013, <http://db-artmag.de/de/77/feature/das-subversive-potential-von-hermes-tuechern-shirin-aliabadi-zei/> (24.10.2015).

²⁷ Ferial Bendjama, *We, they and I*, Berlin 2011, <http://www.ferielbendjama.de/FerialBendjamaWeTheyAndI.html> (24.10.2015).



Abb. 4: »Hybrid Girl 3«, Shirin Aliabadi

Kontrastiv zu den zuvor genannten Beispielen wurde hier das Gestaltungsprinzip der Frontalität bewusst reflektiert. So wie die hinzugenommenen Gegenstände in der Serie von Bendjama die Abgebildete von den Betrachter_innen trennt, stellt die Kaugummiblase in »Hybrid Girl 3« von Aliabadi ein Bildelement dar, welches in Kombination mit dem gestalterischen Prinzip eine Spannung erzeugt, die grundlegend für die Rezeption der Fotografie ist. Diese Bildelemente beziehen sich nicht nur auf die abgebildete Person; durch ihre »störende« Funktion verweisen sie des Weiteren auf die Sichtbarkeit als solche bzw. auf den Blick der Betrachterin_des Betrachters sowie auf die Betrachtbarkeit und Anschaulichkeit der dargestellten Person, die so teilweise verhindert wird. Somit wird neben dem Bildinhalt gleichzeitig über die Form ein weiteres, zweites Thema aufgegriffen, weshalb diese fotografischen Arbeiten auch im Sinne von William J. T. Mitchell als Metabilder²⁹ zu verstehen sind.³⁰ Mit Blick auf diese Beispiele lässt sich für das Darstellungsprinzip der Frontalität ein wesentlicher Aspekt festhalten: Die Erfassbarkeit der abgebildeten Person über einen vermeintlich unverstellten sowie ungehinderten Blick auf ebendiese. Die in den zuvor genannten Beispielen gezeigten Frauen sind nicht nur frontal von vorne dargestellt; der betrachtende Blick auf sie – inklusive ihres Tuches – ist durch nichts Weiteres gestört, was auch in der oben angeführten Rezension zum Katalog »Reize – Zinat« zum Ausdruck ge-

²⁸ Loredana Nemes, *beyond*, Berlin 2010, <http://www.loredananemes.de/beyond/> (24.10.2015).

²⁹ Vgl. William J.T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 172ff.

³⁰ Hinsichtlich dieser theoretischen Einordnung der Arbeit von Bendjama siehe Sarah Dornhof, *Alternierende Blicke auf Islam und Europa. Verletzung als Rationalität visueller Politik*, Paderborn 2016, S. 120.

bracht wurde: »Es ist sehr spannend und aufregend die Seiten umzublättern und die Frau zu entdecken, die zum Vorschein kommt.«³¹

Folgende exemplarische Abbildung aus der Serie »Çapraşık – Verwickelt«³² von Ayşe Taşcı (Abb. 5), die, ähnlich wie die Beispiele zuvor, »die Verschleierung der Frau und ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit« zum Thema hat³³, lässt den Darstellungstypus stilistisch ergänzen und differenzierter betrachten. Auch in diesem Portrait ist das Gesicht der gezeigten Personen nur teilweise zu sehen, und dennoch wird über die Profilansicht eine Sachlichkeit ausgedrückt, die eine ähnlich nüchterne sowie distanzierte Wirkung wie die Frontalansicht vermittelt; dass das Gesicht nicht gänzlich zu sehen ist, wird in diesem Beispiel sicherlich anders als zuvor rezipiert.



Abb. 5: Einzelarbeit der Serie »Çapraşık – Verwickelt«, Ayşe Taşcı

Neben der Frontalansicht ist ebenso das strenge Profil – d.h. frontal von der Seite – hinsichtlich einer ähnlichen Ausdrucksweise zu nennen, welches als Repräsentationsform innerhalb von Ausstellungen zu Migration Verwendung findet. Und auch an dieser Stelle lassen sich Bezüge zu etablierten Künstler_innen herstellen, wie etwa zu Hilla und Bernd Becher, deren Fotografien jene sachliche Darstellungsweise von Objekten über eine Frontalansicht oder auch über verschiedene Blickwinkel, häufig in Tableaus organisiert, maßgeblich mitgeprägt haben und in der breiten Öffentlichkeit bekannt sind. Fotografiert haben die Bechers jedoch keine Personen wie die bereits

³¹ aboutbooks GmbH, Rezension zu »Reize – Zinat« von Müjde Karaca, Stuttgart 2009, <http://www.lovelybooks.de/autor/Müjde-Karaca/Reize-Zinat-297792615-w/rezension/969764875/> (24.10.2015).

³² Ayşe Taşcı, Çapraşık – Verwickelt, Bonn o.J., http://www.aysetasci.de/series/04_capasikverwickelt/04_capasikverwickelt_index.html (24.10.2015).

³³ Ebd.

genannten Künstlerinnen; ihre Motive waren leblose Objekte wie Industriebauten oder Fachwerkhäuser, die vor Zerfall oder Abriss für eine überdauernde Betrachtung fotografisch festgehalten und angeeignet wurden. Das Gemeinsame sind jedoch die formale Strenge und die serielle Anordnung, in der die fotografierten Objekte bzw. Personen in einer vergleichenden Ansicht gezeigt werden, so wie es auch in dem folgend zu sehenden Projekt »Humanæ«³⁴ von Angélica Dass umgesetzt wird (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Screenshot zwei nebeneinander positionierter Abbildungen auf der Internetseite zur medialen Arbeit »Humanæ« von Angélica Dass

Die international arbeitende Fotografin stellt Einzelportraits in Form von Bruststücken her und gleicht deren Hintergrund dem Hautton der abgebildeten Personen an. Zudem ist den quadratischen Portraitaufnahmen die alphanumerische Bezeichnung des jeweils verwendeten Farbtons aus dem »PANTONE MATCHING SYSTEM«³⁵ angefügt, die unterhalb der stets zentral positioniert zu sehenden Person als Bildunterschrift angebracht ist, sodass der Hautton bzw. die Hautfarbe eine Einordnung in das Farbsystem erfährt. Die Intention auch dieser Künstlerin zielt auf eine Bearbeitung migrationsgesellschaftlicher Themen; hier die Auflösung von wirkmächtigen Kategorien, die über die Hautfarbe hergestellt werden:

³⁴ Angélica Dass, *Humanæ*, o.O. o.J., <http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/> (24.10.2015).

³⁵ Das »PANTONE MATCHING SYSTEM« ist ein verbreitetes Farbabgleichsystem, das »weltweit als Standardsprache für die Farbkommunikation vom Designer zum Hersteller zum Einzelhändler zum Kunden bekannt« ist. Pantone LLC, Über PANTONE, Ashford UK 2015, <http://store.pantone.com/de/de/uber-pantone> (24.10.2015).

»Ich will zeigen, dass die Art, wie wir über Hautfarben sprechen, der Realität nicht gerecht wird. Zum Beispiel, wenn weiß und schwarz als Gegensatz verwendet werden. [...] Die Leute leihen mir ihr Gesicht, um über Gleichberechtigung zu sprechen. Auf den Fotos sind Religion, Nationalität, Herkunft, Wohlstand, sexuelle Orientierung nicht zu erkennen. Ich habe Taube und Blinde fotografiert, in Rio Leute in Favelas, in Chicago Multimillionäre. Die Aufnahmen zeigen: Wir sind einzigartig, aber auch gleich.«³⁶

Mit der Vielzahl der Portraits und somit auch der Variationen von Hauttönen will Dass unter anderem rassismusrelevante Kategorien wie ›schwarz‹ und ›weiß‹ in Frage stellen. Dabei betont sie im selben Interview, dass sie die Einzelportraits nicht nach einem System ordne, sei es nach Farbton, Geschlecht oder Alter; dies tun dennoch Dritte – so die Fotografin –, was sie verärgere.³⁷ Denn das Ziel sei das Aufzeigen einer Vielfalt, weniger eine Ordnung jener gezeigten Farben und Personen. Ordnungsversuche anderer scheinen aufgrund der einheitlich vergleichbar gestalteten Portraitaufnahmen sowie der Verwendung eines Systems für die Serie jedoch nicht verwunderlich. So wird selbst auf der Internetseite der Künstlerin von einer »photographic taxonomy«³⁸ gesprochen, die selten in solch einem Ausmaß durchgeführt wurde. Weiter werden Verweise hergestellt, die sich konkret auf die taxonomischen Diskurse im 19. Jahrhundert³⁹ beziehen sowie namentlich auf den Kriminalisten und Anthropologen Alphonse Bertillon, auf dessen anthropologisch klassifikatorische Arbeit noch näher eingegangen wird.⁴⁰

Die Rezeption einer bloßen Vielfalt über die Arbeit von Dass, die konträr zu den Kategorien ›schwarz‹ und ›weiß‹ wirken soll, ist auch mit der Projektbeschreibung der Fotografin – keine Ordnung herstellen zu wollen – schwer vorstellbar. Selbst ohne die Andeutung eines Systems über den alphanumerischen Code im unteren Teil der Fotografie verleitet der formalgestalterische Bildaufbau einer ähnlich dargestellten Serie von Einzelaufnahmen, die einem Archiv ähneln, zum Vergleich, innerhalb dessen körperliche Ähnlichkeiten und Unterschiede der zu sehenden Personen die Struktur bilden; so, wie auch die Fotografin die Aussage der seriellen Arbeit im zuvor

36 Spiegel Online, Fotoprojekt zu Hautfarben: »Ein Familienportrait der Welt«, Hamburg 2015, <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/angelica-dass-humanae-menschliche-hautfarben-dokumentiert-a-1033214.html> (24.10.2015).

37 Vgl. ebd.

38 Dass, *Humanæ*.

39 Siehe hierzu Elizabeth Edwards, *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*, in: Herta Wolf unter Mitarbeit von Susanne Holschbach, Jens Schröter, Claire Zimmer und Thomas Falk, *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2003, S. 335–355 oder Allan Sekula, *Der Körper und das Archiv*, in: ebd., S. 269–354.

40 Vgl. Dass, *Humanæ*.

angeführten Zitat beschreibt: »Die Aufnahmen zeigen: Wir sind einzigartig, aber auch gleich.«⁴¹

Es ist jener frontaldarstellende Gestaltungstypus, welcher das gezeigte Sujet zu einem sachlichen Objekt der Anschauung macht und die Fotografie – wie die zu Beginn vorgestellten Ausstellungsobjekte – zu einem »Mittel der Rationalisierung«⁴² werden lässt. Diesbezüglich wurden bereits hergestellte taxonomische Bezüge herausgearbeitet, an die weitere Assoziationen wie Aneignen und Bestimmen bzw., anders herum, einer Praxis der Aneignung und Bestimmung unterlegen zu sein, an die Darstellungsform anschließen. So ist die Verhandlung der »Selbstbestimmtheit« abgebildeter Frauen in vielen der Projektbeschreibungen im Kontrast zu den fotografischen Arbeiten besonders auffällig, in denen sie – anders als über den Text vermittelt – passiv und platziert wirken. Auch im Ausgangsbeispiel sind es weniger die Bruststücke mit En-face-Ansicht – vornehmlich die Darstellungen, in denen die Interpretation der Frau als Muslima nahegelegt wird –, die mit o.g. Attribut verbunden werden. Anders als z.B. das Dreiviertelportrait vermittelt das Bildnis einer zentral positionierten und frontal dargestellten Person einen sachlich distanzierten Charakter. Gleichzeitig aber zeichnet sich der Gestaltungstypus aufgrund der Darstellungsform dadurch aus, dass er einer eindeutigen Präsentation dient. Personen werden so bewusst in einen bekannten Modus der Zurschaustellung gesetzt, welcher die Blicke auf sie richten lässt – vermeintlich unverstellte Blicke mit Tradition, wie zu zeigen sein wird. Es ist der Affekt der ›Neugier‹, der im besonderen Maße über die Form der sachlichen Darstellungsweise angeregt wird und einen analytischen Blick seitens der Betrachter_innen herausfordert. Mit dem Effekt der ›Distanzierung‹ einerseits sowie gleichzeitiger ›Anziehung‹ andererseits lässt sich die Rezeptionswirkung beschreiben, die von solch portraitierten Personen ausgeht.⁴³

Ohne in diesem Beitrag näher auf weitere gestalterische Mittel wie z.B. den Bildausschnitt, die Ausleuchtung oder die Farbgestaltung einzugehen⁴⁴, konnte die formal sachliche Rezeptionswirkung jener nach dem Prinzip der Frontalität gestalteten Portraits kontrastiv veranschaulicht werden. Weiter wurde das Bildmotiv innerhalb der seit Mitte der 1970er Jahre ausgestellten

41 Spiegel Online, Fotoprojekt zu Hautfarben: »Ein Familienportrait der Welt«, Hamburg 2015, <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/angelica-dass-humanae-menschliche-hautfarben-dokumentiert-a-1033214.html> (24.10.2015).

42 Sekula, *Der Körper und das Archiv*, S. 327.

43 Vgl. dazu auch Konrad Onasch, *Frontalität*, in: ders. (Hg.), *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche, unter Berücksichtigung der alten Kirche*, Berlin/München 1993, S. 122.

44 Siehe dazu z.B. sowie konkret zur Rezeptionswirkung Thomas Ruffs frontal gestalteter Portraits: Martina Dobbe, *Bildlose Bilder? Zum Status des Bildes im Medienzeitalter*, in: dies. (Hg.), *Fotografie als theoretisches Objekt*, München 2007, S. 129–146 oder Patricia Drück, *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Portraits von Thomas Ruff*, Berlin 2004.

Exponate eingegrenzt, für das dieses Darstellungsprinzip auffällig häufig verwendet wurde. Hinsichtlich des anfänglich aufgekommenen Interesses, in Erfahrung bringen zu wollen, wieso die unterschiedliche Darstellungsform für die Frauen, die als Muslimas in der Ausstellung zu lesen sind, ungeachtet des einheitlichen Konzepts der Fotoserie Verwendung fand bzw. durchdrang und nicht als inkonsistent auffiel, sowie der Frage, weshalb gerade jene Exponate eine vergleichsweise häufige Repräsentation in der Medienberichterstattung erfuhren und für Werbezwecke als besonders gelungen angesehen wurden, bedarf es eines zeitlich ausgedehnteren Betrachtungsrahmens, um mittels kulturwissenschaftlicher Perspektive präzisere Aussagen tätigen zu können. Dies wird im folgenden Teil fokussiert, zuvor wird jedoch das theoretische Verständnis dieser Perspektive erläutert.

Das Nachleben der Bilder⁴⁵ und der Künstler als Seismograph⁴⁶

Dass portraitierte Personen im Nachhinein fotografisch betrachtbar sind, erscheint keineswegs ungewöhnlich; auch nicht im Kontext der Schwerpunktsetzung auf die museale Szenographie der vorliegenden IMIS-Beiträge. Gleichwohl weisen die Portraitaufnahmen von frontal gezeigten sowie mittig zentrierten und in die Kamera bzw. zur Betrachterin/zum Betrachter blinkenden Personen auf einen Darstellungstypus hin, der sich hinsichtlich der Rezeptionswirkung von weiteren Portraitformen wie z.B. das Halb- oder Dreiviertelprofil unterscheidet. Dies wurde bereits exemplarisch veranschaulicht, und es wurde ein Betrachtungskontext geschaffen, innerhalb dessen jene spezifische Darstellungsform über Verweise zu formal ähnlich gestalteten Fotografien differenziert beschrieben werden konnte. Jene für den Beitrag hergestellten Bildbezüge – Uwe Fleckner spricht diesbezüglich von Motivsowie Formketten⁴⁷ – sind den jeweiligen Bildproduzentinnen nicht unbedingt bekannt gewesen, sondern Teil der Analyse: »Wir haben es hier mit einer unbewussten, geradezu subkutanen Einflußnahme einmal gefundener Bildlösungen zu tun, die sich durch das einfache kunsthistorische Modell von Anregung, Kopie oder Paraphrase keinesfalls beschreiben läßt.«⁴⁸ Die verinnerlichte Beeinflussung einmal gefundener Bildlösungen meint in diesem Zitat eine für ein Motiv bereits konzipierte und ideal erscheinende Ausdrucksform, die mit besonderer Rücksicht auf die Affekterfahrung in der Re-

45 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, Berlin 2010.

46 Uwe Fleckner, *Der Künstler als Seismograph. Mnemische Prozesse in der Bildenden Kunst*, in: ders. (Hg.), *Der Künstler als Seismograph. Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart*, Hamburg 2012, S. 173–198.

47 Ebd., S. 180.

48 Ebd., S. 181.

zeption jener Darstellung die Einbettung des Sujets in sozialgesellschaftliche Strukturen dokumentiert und zufriedenstellend widerspiegelt. Jene bildexternen Informationen, die affektgebunden vor allem über die Form bildlich visuell kodiert zum Ausdruck gebracht werden, können – da gesellschaftlich verankert – kollektiv gelesen und interpretiert werden: Formen mit symbolischer Funktion, für deren Prägework sowie mnemische Einbettung in ein ›kulturelles Gedächtnis‹⁴⁹ sich Aby Warburg bereits im Jahr 1893 im Rahmen seines Dissertationsprojektes interessierte.⁵⁰ Dieser Forschungsschwerpunkt führte zu seinem letzten und unvollendeten Vorhaben, dem Mnemosyne-Atlas⁵¹, mit dem er eine ›kulturelle Symptomatologie‹⁵² anstrebte, deren Herangehensweise die Aufdeckung einer Systematik der formalgestalterischen Stilbildung von Ausdrucksformen darstellt. Kurzum wird ein diskontinuierliches Bildverständnis in Warburgs Überlegungen deutlich, in dem Gegenzeit und Wiederholung – ein Auftreten des Jetzt und des Einst – in einer Darstellung Sichtbarkeit erlangen und die Gegenwart sich affektiv aus der Vergangenheit heraus konstituiert. Das Nachleben der Bilder⁵³ zielt somit auf das Phänomen der Tradierung affektgebundener Ausdruckswerte, die aus der Vergangenheit stammend in die Jetztzeit des Sujets gebracht werden und Ausdruck einer bildlich sozialgesellschaftlichen Verhandlung darstellen, wie ebenjenes Sujet gesehen wird – in unserem Fall die sachlich nüchterne Darstellungsweise einer kopftuchtragenden Frau bzw. der unproblematisierte, vermeintlich unverstellte Blick auf ebendiese.

49 Bezüglich Warburgs Gedächtnistheorie sind verschiedene Bezeichnungen auffindbar. So spricht Fleckner von einem ›sozialen Gedächtnis‹, vgl. Fleckner, *Der Künstler als Seismograph*, S. 185ff., und Didi-Huberman beschreibt dieses mit einem »als *Material verstandenen Gedächtnis*«; Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 175. Auch wenn Warburg in der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas von »gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerten« berichtet, vgl. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, S. 630f., so ist weniger ein visuelles, rein auf Formen bezogenes Gedächtnis zu verstehen, da Warburg dies weiter präzisiert, indem er seine Analysen der im Material verdichteten Formen als »sozial-psychologische Untersuchung« beschreibt, ebd., innerhalb der die Bindung von gezeigtem Sujet und in der Betrachtung wirkmächtigem Affekt über die Ausdrucksform einen zentralen Stellenwert darstellt. Im vorliegenden Beitrag wird der Begriff des ›kulturellen Gedächtnisses‹ verwendet, den auch Tremml u.a. benutzen, vgl. Martin Tremml u.a., *Vorbemerkung der Herausgeber zum ersten Kapitel*, in: *Werke in einem Band*. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Tremml, Sigrid Weigel/Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer/Herbert Kopp-Oberstebrink/Christina Oberstebrink, Berlin 2010, S. 31–38, hier S. 36.

50 Aby Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, in: ders., *Werke in einem Band*, S. 39–123.

51 Warburg, *Mnemosyne Einleitung*.

52 Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 196, 207f.

53 Vgl. ebd., S. 188ff.

Den Bildproduzent_innen wird so in diesem Zusammenhang die Funktion eines Seismographen zugeschrieben⁵⁴, die ein zu zeigendes Sujet mit einem Pathos belegen, dessen Form bereits vorgeprägt wurde. Für diesen aus der Vergangenheit stammenden sowie hinsichtlich der Affektwirkung adäquaten Ausdruck ist sie_er »empfindlich« und wird von ihr_ihm innerhalb des Schaffensprozesses in die Gegenwart übertragen sowie motivgebunden lesbar und erfahrbar gemacht. Auch hier wieder lapidar übersetzt: »Es wird auf altbekannte Formen zurückgegriffen, die hinsichtlich der Affektwirkung für das Sujet, auf die sie übertragen werden, passend erscheinen«. Für die hier fokussierte nüchterne Sachlichkeit bietet sich daher an, einen kurzen Einblick in das »Prägewerk« bzw. die o.g. Tradition frontal gestalteter Portraits zu geben, deren scheinbar nicht vorhandener Pathos ebendiesen ausmacht.

Die amtlichen und erkennungsdienstlichen Passfotografien der Ausstellungsexponate, die neben den kopftuchtragenden Frauen in den Katalogen abgebildet sind, stellen die Bildnisse dar, auf die das fotografische Gestaltungsprinzip der Frontalansicht zunächst zurückzuführen ist. Daran anschließend lassen sich weitere fotografische Objekte und Darstellungen aufzeigen, die formal mit jenen Passbildern in Verbindung gebracht werden. Dies sind z.B. Anschauungsmaterialien zur formal korrekten Gestaltungsweise jener Portraits⁵⁵, Phantomzeichnungen sowie die darauf zurückzuführenden Dokumente des von Alphonse Bertillon entwickelten anthropometrischen Systems der Bertillonage⁵⁶ (Abb. 7).

So wie die Kompositfotografien von Francis Galton⁵⁷ gehören die Gedächtnisbilder aus Bertillons System zur Verbrecheridentifizierung zu den wohl bekanntesten taxonomischen Dokumenten des 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Anders als Galton interessierte sich Bertillon für die spezifischen und individuellen Körpermerkmale der portraitierten Personen. Der Kriminologe entwickelte eine systematische Dokumentation von Körpermerkmalen, anhand derer – einmal in das Archiv aufgenommen – Wiederholungstäter identifiziert werden sollten. Neben Längen- und Größenangaben verschiedener

54 Vgl. Fleckner, *Der Künstler als Seismograph*, S. 186ff. oder bzgl. der Begriffsverwendung von Warburg: Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 131ff.

55 Vgl. z.B. Bundesdruckerei GmbH, *Foto-Mustertafel*, Berlin o.J., https://www.bundesdruckerei.de/sites/default/files/fotomustertafel_72dpi.pdf (24.10.2015).

56 Vgl. z.B. Karin Kirchmayr, *Rillenzähler versus Berufsverbrecher*, Wien 2014, <http://derstandard.at/1389857751839/Rillenzaehler-versus-Berufsverbrecher> (24.10.2015).

57 Vgl. z.B. Francis Galton, *On Generic Images*, in: *Proceedings of the Royal Institutions*, Nr. 9, London 1879, S. 161–170, hier S. 166, zit. nach Sekula, *Der Körper und das Archiv*, S. 320.

58 Für eine ausführlichere Darstellung taxonomischer Praktiken und Dokumente sowie deren gesellschaftsgeschichtliche Einbettung siehe exemplarisch Sekula, *Der Körper und das Archiv*.

Taille 1 ^m 1.64	Tête	longe 17.7	Pied g. 25.3	Age app ^l	Age déclaré 27	Né en 1881
Voûte		large 15.1	Médus g. 11.0	Cœur de l'iris g.	n° de cl. 54	Cheveux ch.
Enverg. 1 ^m 61		zyg ^{re} 13.3	Auric ^{re} g. 8.5		aur ^{ic} c ^{or} u ^{ar} c ^l	Barbe ch ^{er} u ^u
Buste 0 ^m 87.8		Oreille dr. 6.6	Coudée g. 43.1		pér ^{ic} a ^u d ^o t ^g	Teint P ^{er} u ^u
					part ^{es}	Main dr.

(Point de vue : 2^m — Réduction 1/7)

Dressé à Paris, le 25.1.1909, par M. Raspigny

Notes	Main droite				
<i>Ferruggia</i>					

Abb. 7: Gedächtnisbild in Form einer Karteikarte aus dem anthropometrischen System der Bertillonage

Körperteile sowie deren Abstände zueinander beinhalten die jeweiligen Karteikarten auch die Fingerabdrücke sowie zwei Portraitfotografien der in das System eingegliederten Person; eines frontal von vorne und eines streng im Profil, um so die Person fotografisch in ihrer vermeintlichen Ganzheitlichkeit zu erfassen. Auch wenn Bertillon eine Feststellung der Charakterzüge anhand von Körperindizien der dargestellten Personen weniger verfolgte, so waren die Physiognomik und die Phrenologie in damaligen Wissenschaftsdiskursen aktuell und wurden, wie das folgende Zitat aus der Einleitung zur Darstellung seiner Identifikationsmethode zeigt, mitgedacht:

»Wir dürfen nicht ausser Acht lassen, dass das System auch zur Lösung anderer Fragen, als der blossen Wiedererkennung von Uebelthätern geeignet ist, denn die Feststellung der körperlichen Persönlichkeit, der unleugbaren Identität eines Erwachsenen entspricht in unserem modernen Kulturleben den mannigfaltigsten Bedürfnissen.«⁵⁹

Galton verfolgte in seiner zeitgleichen Vorgehensweise der Kompositfotografie ein anderes Ziel. Aus verschiedenen Portraitaufnahmen – sowohl im Profil als auch frontal – stellte er eine einzelne, mehrfachbelichtete Fotografie her, welche die Abweichungen der jeweils dafür verwendeten Portraits und vor allem das Gemeinsame – einen »mittleren Typus«⁶⁰, so Galton, – abbildet. Auch er verwendete seine Verfahrensweise mit Blick auf die Strafjustiz; bekannt sind seine Kompositfotografien jedoch vor allem durch die von ihm weiter innerhalb seiner eugenischen Betrachtungen definierten Gruppen, wie z.B. die des »jüdischen Typs«.⁶¹ Auch wenn Galton und Bertillon andere Ziele verfolgten, haben die fotografischen Vorgehensweisen Gemeinsamkeiten, die folgend weiter ausgeführt werden: die fotografische Erfassung von Personen sowie die dazu verwendete Normierung der Darstellungsweise.

Ähnlich gestaltete und zur selben Zeit hergestellte Fotografien entstanden z.B. in den anthropometrischen Studien John Lampreys⁶² sowie für die anthropologisch-ethnografischen Alben der Brüder Carl und Friedrich Dammann⁶³, die an dieser Stelle nur kurz angeführt werden, da die hinter der Verwendung stehende Intention eines kolonialherrschaftlich geografischen sowie biometrisch erfassenden Klassifikationssystems ersichtlich ist.⁶⁴ Auch diese fotografischen Dokumente beinhalteten ein Portrait im Profil und eines en face. Ein Unterschied der zwei angeführten Sammlungen besteht jedoch in der Verwendung eines Maßstabssystems, welches im Hintergrund des von Lamprey – und auch von Thomas Henry Huxley – entwickelten fotografischen Systems der Erfassung von Körpermerkmalen sichtbar ist. Auf-

59 Alphons Bertillon, *Das anthropometrische Signalelement*. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album. Autorisierte deutsche Ausgabe hg.v. Dr. v. Sury, Bern/Leipzig 1895, S. LXXV.

60 Galton, *On Generic Images*, S. 166.

61 Sekula, *der Körper und das Archiv*, S. 320.

62 Vgl. The Ohio State University, *The Invitation of Photography, Lecture #2, John Lamprey, Front and Profil Views of a Mal [sic!]*, Columbus USA o.J., <http://streaming.osu.edu/mediaWWW/art300au06/Derr02/s-12.htm> (24.10.2015).

63 Vgl. C. Luminous-Lint/ F.W. Dammann, *Ethnological Photographic Gallery of Various Races of Men (1875)*, Halifax CAN o.J., http://www.luminous-lint.com/app/contents/fra/_photographer_c_f_w_dammann_ethnological_photographic_gallery_of_the_various_races_of_men_01/ (24.10.2015).

64 Siehe hinsichtlich einer detaillierteren Darstellung und Beschreibung jener fotografischen Dokumente: Edwards, *Andere ordnen*, S. 335–355 oder auch bezüglich grafischer Dokumente ähnlicher Zwecke vor dem Zeitalter der Fotografie: Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830*, Paderborn 2015.

grund von Widerständen gegen den »Zustand vollkommener Nacktheit«⁶⁵ wurden oftmals »nur« Passfotografien in Form von Schulterstücken ersatzweise hergestellt; beabsichtigt waren jedoch Ganzkörperaufnahmen entkleideter Personen. Gleichwohl existierten ausführliche Anweisungen, wie jene Fotografien hergestellt werden sollten, die den Empfehlungen von Naturforschern hinsichtlich einer »Kalibrierung von Beobachtungen«⁶⁶ bereits vor dem Zeitalter der Fotografie ähneln: »Künstlerisches Sehen allein sei unzureichend, »weil das Wichtige hier nicht die Repräsentation dessen ist, was man gut sieht, sondern eher, das richtig zu sehen, was man repräsentieren möchte.«⁶⁷ Jene strenge Symmetrie wurde bereits im 17. Jahrhundert für die Darstellung wissenschaftlicher Objekte wie z.B. Pflanzen(teile) oder Tiere verwendet, welche auch heute noch die formale Darstellungsgestaltung in Schaubildern oder bildlichen Informationstafeln mitbestimmt; so bspw. die einer inhaltlich an den Beitrag anknüpfende Schautafel zu verschiedenen Kopfbedeckungen⁶⁸ (Abb. 8).



Abb. 8: Vom Kopftuch bis zum Ganzkörperschleier (Quelle: dpa)

⁶⁵ Edwards, *Andere ordnen*, S. 341.

⁶⁶ Lorraine Daston, *Gemeinschaftliches Sehen. Zur frühneuzeitlichen Zusammenarbeit von Künstlern und Naturforschern*, in: Hermann Parzinger/Stefan Aue/Günter Stock (Hg.), *Artefakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld 2014, S. 69–81, hier S. 70.

⁶⁷ Claude Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris 1671, o.S. zit. nach Daston, *Gemeinschaftliches Sehen*, S. 76.

⁶⁸ Die Abbildung der Deutschen Presse-Agentur wurde von zahlreichen Verlagsgesellschaften für die Medienberichterstattung verwendet. Über eine Bildersuche mit dem Titel der Darstellung wird dies ersichtlich (24.10.2015).

Mit diesen Verweisen soll jedoch keineswegs der Eindruck wiederauflebender kolonialherrschaftlicher Praxen in den beschriebenen Ausstellungen entstehen – intentional distanzieren sich die Bildproduzentinnen und Ausstellungsmacher_innen davon sicherlich stark. Diese Bildbezüge wurden aufgrund ihrer formalen Gestaltung des Bildinhaltes hergestellt, um die zuvor zitierte Einflussnahme einer einmal gefundenen sowie ausdrucksgeeigneten Bildlösung darzustellen, die in den anfangs beschriebenen Ausstellungsobjekten auffällig in Erscheinung trat. Es ist eine Präsentationsform, der eine Normierung zur bestmöglichen Erfassung sowie Aneignung bildlich festgehaltener Objekte und Personen zugrunde liegt, die auch aus anderen, zeitlich früher datierbaren Rezeptionskontexten bekannt ist. Zu nennen wären diesbezüglich z.B. der ›vitruvianische Mensch‹ von Leonardo da Vinci aus dem 15. Jahrhundert oder weitaus ältere Ikonendarstellungen. Darüber hinaus sind aber auch lebensweltliche und alltagsgebundene Darstellungsformen anzuführen, deren gestalterisches Darstellungsprinzip hinsichtlich einer repräsentativen Betrachtbarkeit kaum in einer anderen Form vorstellbar wären – so z.B. die aus der Kindheit bekannten Panini-Sammelbildchen⁶⁹ oder interaktive Abbildungen aus Online-Shoppingportalen, die das beobachtete Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven 360° betrachtbar werden lassen – frontal von vorne, frontal von der Seite, frontal von oben, frontal von unten.

Die zuletzt angeführten Beispiele verdeutlichen, dass die vorgefundene und hier thematisierte Formverwendung der Bildproduzentinnen und Ausstellungsmacher_innen nicht inhaltlich auf den Kolonialismus oder die Strafjustiz zurückzuführen sind; es gibt etliche weitere Beispiele, die hinsichtlich der Tradierung oder bewussten Verwendung des Frontalitätsprinzips angeführt werden können. Vielmehr wird ein Darstellungsmodus erkennbar, welcher sich innerhalb der jeweiligen Kontexte bezüglich der Funktion ähnelt: eine normierte sowie sachliche Dokumentation einer Objekt- bzw. Personeninszenierung, die einen analytisch gegenstandsbezogenen Blick herausfordert. Die o.g. Tradition der Formverwendung bezieht sich demnach weniger auf die inhaltlichen Produktions- und Rezeptionskontexte, sondern auf den Produktions- und Rezeptionsmodus, innerhalb dessen Objekte und Personen unter gegenstandsbezogener Norm dokumentiert und zufriedenstellend präsentiert werden.

Es bleibt widersprüchlich, dass die formalgestalterische Inkonsistenz in der Auswahl der Einzelportraits und vor allem in der Zusammenstellung der Dreiertableaus nicht auffiel und aufgelöst wurde. Dennoch ist es möglich, mit genannter Differenzierung Imdahls und kulturwissenschaftlicher Per-

⁶⁹ Bewusst wurde hier die Betonung auf den Aspekt der Sammlung gelegt und nicht, wie in der weiteren Bezeichnung ›Panini-Sticker‹, auf die Klebefunktion jener Bilder.

spektive Warburgs einen Erklärungsansatz dafür zu geben. Denn inhaltlich ist die Differenzlinie nachzeichnenbar, anhand derer ›fremd‹ und ›eigen‹ bzw. gesellschaftliche Mehr- und Minderheit anhand der Dimension von Glauben über den formalen Bildaufbau unterschieden wird. So ist auf bildgestalterischer Ebene weniger das didaktische Konzept erkennbar, dass sich lediglich das Kopftuch bzw. die Art, wie dieses getragen wird, ändert – was es auf Seiten der Betrachter_innen zu reflektieren gilt. Wirkmächtig wird stattdessen eine selektive Besonderung der »zu entdeckenden« Frauen, die vordergründig in der Ausstellung zum Thema gemacht werden: ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹. Mit dem Wissen um sozialgesellschaftliche Positionen und unter Einbezug des Konzepts der Pathosformeln wird verständlich, dass gerade für die Portraits, die eine Interpretation der abgebildeten Frau als Muslima nahelegen, eine sachlich distanzierte Darstellungsweise gewählt wurde, die den Rezeptionsaffekt der Neugier aufgreift, dessen Form im kulturellen Gedächtnis bereits lange vor dem Aufnahmezeitpunkt der Portraits eingeschrieben war.

An dieser Stelle soll die kontrastive sowie rezeptionsvergleichende Betrachtung jenes Gestaltungsprinzips beendet werden, auch wenn weitere Verweise getätigte Aussagen hinsichtlich der Verwendung sowie Wirkung jener Repräsentationsformen zusätzlich präzisieren würden.⁷⁰ Dennoch konnten wesentliche Aspekte diesbezüglich dargestellt werden, die im folgenden und abschließenden Teil dieses Beitrags resümiert werden.

Formverwendung und Affektrezeption – Warburgs sozial-psychologische Ästhetik als ein Zugang für die Szenographie der Migration

Der hier fokussierte Bereich stellt nur einen kleinen Ausschnitt der Szenographie der Migration dar; auch wurde im Beitrag nur das Portrait hinsichtlich des affektauslösenden Pathos der En-face-Ansicht thematisiert – raumbezogene Fotografien konnten an dieser Stelle nicht mit in die Betrachtung aufgenommen werden. Dennoch ermöglichte die methodische Herangehensweise, anhand eines Ausgangsbeispiels ein etabliertes Darstellungsprinzip innerhalb der hier thematisierten Szenographie über einen kontrastiven Vergleich herauszuarbeiten, zu definieren sowie historisch zu begründen.

⁷⁰ Eine ausführlichere Betrachtung formalgestalterischer Prinzipien innerhalb von Ausstellungen zum Thema Migration nach Deutschland wird momentan vom Autor im Rahmen seines Dissertationsvorhabens verfolgt. Siehe hierzu Tim Wolfgarten, Zur Repräsentation des Anderen – eine Analyse von Ausstellungen im Kontext von Migration und ihren diskursiven Dynamiken in Deutschland anhand von Katalogen und anderen Dokumenten sowie exemplarischer Rezeptionsstrecken, Köln 2013, <http://www.hf.uni-koeln.de/35920> (24.10.2015).

Anhand der ausgestellten Dreiertableaus konnte zunächst verdeutlicht werden, dass die gestalterische Form einen wesentlichen Einfluss auf die Rezeptionswirkung seitens der Betrachter_innen nimmt und innerhalb der kuratorischen Arbeit sowie des Prozesses der Bildproduktion mitgedacht werden sollte – in besonderem Maße für die hier beschriebenen Bildungssettings. Denn mit didaktischer Perspektive ist die fehlende Stringenz innerhalb des Ausgangsbeispiels problematisch: einerseits die Intention, Fremdzuschreibungen entlang der sozialgesellschaftlichen Differenzlinie des Glaubens bzw. der Religion auf sprachlicher Ebene in Frage stellen zu wollen, und andererseits die entlang derselben Differenzlinie ausgerichteten unterschiedlichen Darstellungsweisen der portraitierten Frauen.

Weiter konnte über die fotografische Serie gezeigt werden, dass Formen affektgebunden über das kulturelle Gedächtnis *sujetspezifisch* tradiert werden; dies wurde vor allem über die drei hintereinander folgenden sowie aufeinander aufbauenden Selektionsprozesse ersichtlich: die Auswahl der Einzelportraits, die Zusammenstellung der Dreiertableaus sowie die Auslese zweier Tableaus für das öffentlich zugängliche Begleitmaterial. Formen werden *sujetspezifisch* tradiert, da das sehende Sehen gewöhnlich dem wiedererkennenden Gegenstandssehen unterlegen ist und da im Modus des wiedererkennenden Sehens ein Verlangen besteht, das abgebildete *Sujet* über dessen Begleitvorstellungen in Einklang mit einem adäquaten Ausdruck zu bringen. In der musealen Szenographie der Migration in Deutschland scheint ein adäquater Ausdruck für Frauen mit religiös muslimischer Kopfbedeckung das Prinzip der Frontalität zu sein; dieser ist in vielen künstlerischen Werken zu dem Thema nachweisbar.

Mit Warburgs Affektlogik der Pathosformeln – dem Nachleben der Bilder bzw. der Formsymbolik – wird nachvollziehbar, wieso sich gerade die *En-face*-Ansicht als etablierte Formverwendung für das Thema herausarbeiten lässt. Die Rezeptionswirkung des Darstellungstypus lässt sich über eine Distanzierung, aber auch gleichzeitig über eine Anziehung der dargestellten Person beschreiben. Es ist das gestalterisch nüchterne Prinzip der Frontalität, welches über die Zeit hinweg und in verschiedenen Rezeptionskontexten das dargestellte *Sujet* als ein in einem Rahmen kalibriertes Objekt der Schau die Zuwendung von Empathie entzieht und distanziert sowie gleichzeitig durch jene Form dieser visuell sozialisierten informativen Darstellungsweise an den Rezeptionsaffekt der Neugierde ansetzt und den analytisch interessierten Blick auf sich zieht. Einfacher formuliert, handelt es sich um einen sachlichen Darstellungsmodus, der zu verstehen gibt, dass eine genaue Betrachtung lohnenswert ist, da sich etwas oder jemand offenbart. Dass im Kontext von Migration bzw. in Deutschland gezeigten migrationsgesellschaftlichen Thementausstellungen gerade das *Sujet* der kopftuchtragenden Frau als »ultimativ Andere« den Pathos einer sich offenbarenden und demnach vermeintlich

unbekannten Person erhält, ist mit den hier getätigten Ausführungen erklärbar geworden. Diesbezüglich lässt sich nicht nur die unterschiedliche Formverwendung innerhalb der Serie problematisieren, sondern auch die Darstellungsweise der En-face-Ansicht selbst. Denn neben den bereits genannten Gesichtspunkten erscheint die portraitierte Person passiv und gesetzt, was im besonderen Widerspruch zur Verhandlung der Selbstbestimmtheit der so portraitierten Frauen steht. So wird dies z.B. im didaktischen Begleitmaterial der Ausgangsausstellung initiiert und die Diskussionsfrage angeboten, was eine selbstbestimmte Frau ausmacht.⁷¹

Abschließend konnte in dem Beitrag ein grundlegendes Bildverständnis veranschaulicht werden, mit dem Bilder nicht nur als Abbilder gesehen werden, sondern mit einer diskursschreibenden sowie -partizipierenden Funktion.⁷² So kann die Verwendung der Kaugummibläse im Kontrastivbeispiel von Aliabadi oder die Hinzunahme diverser Gegenstände in den Portraits von Bendjama als subversive und in eine Affektpolitik eingebundene Handlung angesehen werden, die sich gegen jene sachlich nüchterne Repräsentationsform auflehnt und den dargestellten Frauen ein Pathos verleiht, der diesem Sujet zu einer anderen Zeit genommen wurde. Somit wird die Bedeutung jener formalgestalterischen Betrachtungsebene ebenso erkennbar wie deren Relevanz für eine diskursive Auseinandersetzung gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse innerhalb der Szenographie der Migration.

71 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Begleitmaterial zur Ausstellung: Cover/Discover.

72 Vgl. hierzu auch Hans-Joachim Roth/Tim Wolfgarten, Migration im kulturellen Gedächtnis: Forschendes Lernen in der LehrerInnenbildung, in: Elisabeth Rangosch-Schneck (Hg.), Methoden – Strukturen – Gestalten. Lerngelegenheiten und Lernen in der »interkulturellen Lehrerbildung«, Baltmannsweiler 2014, S. 149–170, hier S. 151.