

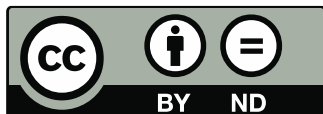
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“  
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

## **Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film**

Herausgeber\*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

# INHALT

BARBARA GRONAU, KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe . . . . .	7
HEIDE BARRENECHEA, MARCEL FINKE, MORITZ SCHUMM Einleitung, Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes . . . . .	9
I) RÄNDER DES VISUELLEN	
EMMANUEL ALLOA An den Rändern der Sichtbarkeit . . . . .	27
VOLKER PANTENBURG Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Keraschwenks . . . . .	43
MARTINA DOBBE „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie . . . . .	61
MARCEL FINKE Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie . . . . .	77
II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT	
EVA WILSON Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert. . . . .	97

EILEEN ROSITZKA Corpographische Koordinaten. <i>Zero Dark Thirty</i> und <i>United 93</i> zwischen Sehen, Hören und Wissen. . . . .	113
MORITZ SCHUMM „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“ Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons <i>The Grand Budapest Hotel</i> . . . . .	127
ANTONIA VON SCHÖNING Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour . . . . .	145
III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES	
LILIAN HABERER Stateless State. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires <i>Letters to Max</i> . . . . .	165
HEIDE BARRENECHEA Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie . . . . .	185
KATHRIN PETERS Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blu Bra“ und relationale Zeugenschaft . . . . .	205
HANNO BERGER Pascals Wette, die Revolution und <i>V for Vendetta</i> . . . . .	223
BILDNACHWEISE . . . . .	237
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN . . . . .	241

III)

WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES

LILIAN HABERER

STATELESS STATE.  
MARGINALE BEWEGUNGEN, HANDLUNGS-  
FORMEN DES FIKTIONALEN  
UND POLITISCHEN IN ERIC BAUDELAIRES  
*LETTERS TO MAX*

Dear Max,  
Is a state something you build? Or was it always there?  
Eric<sup>1</sup>

Der Begriff des Staates ist in Henri Lefèbvres Raumtheorie der 1970er Jahre eng mit der Produktion des Raumes verbunden: als physisches und territoriales Raumgefüge prägen ihn sowohl die sichtbaren, architektonischen als auch die immateriellen Bewegungen, Verbindungen und Strukturen, die sich beständig verändern. Insofern wird der Raum und damit der Staat als soziale Größe derjenigen regulativen Kräfte verstanden, die das nationale und territoriale Gefüge mitgestalten.<sup>2</sup> Der Staat wird sogar in der Repräsentation und in der menschlichen Wahrnehmung zu einem gedanklichen Raum,<sup>3</sup> einem Konstrukt. Dass Lefèbvre in seiner Abhandlung zu Raum und Staat mit den physischen, sozialen und mentalen Aspekten an sein triadisches Konzept der Raumerfahrung anknüpft,<sup>4</sup> ist von Bedeutung, da er das Prinzip des Staates aus drei Erfahrungs- und Reflexionsebenen heraus begreift: dieser *habe* Raum inne, *sei* durch soziale Beziehungen geprägt und *besetze* einen imaginativen Raum.<sup>5</sup> Diese marginalen, sich unmerklich überlagernden, Wahrnehmung und Wissen gleichermaßen beeinflussenden Raumkodierungen treten, von den geopolitischen Rändern her gedacht, bei Eric Baudelaire als „États imaginés/Imagined States“ in Er-

---

1 Brief von Eric Baudelaire an Maxim Gvinjia vom 13. Oktober 2012 in Baudelaire, Eric: *Letters to Max*, Künstlerbuch, Ausstellungskatalog (Kunsthalle, Bergen), Paris 2014, o.S. Ich danke der Galerie Greta Meert (Brüssel) und dem Studio Eric Baudelaire sehr herzlich für Informationen und die freundliche Bereitstellung des Bild- und Filmmaterials.

2 Lefèbvre, Henri: „Space and the State“ (1978), in: ders.: *State, Space, World. Selected Essays*, hg. von Neil Brenner und Stuart Elden, Minneapolis/London 2009, S. 223–253, hier: S. 224.

3 Ebd., S. 225.

4 Lefèbvre sieht die Trias des „perceived, conceived, lived“ als Phasen oder Momente des sozialen Raumgefüges an, begreift sie also nicht als abstrakte Größen, sondern als räumliche Erfahrungsmodi. Lefèbvre, Henri: *The Production of Space*, Oxford 1991 [Paris 1974], S. 40. Siehe zum Begriff der Raumbildung auch Haberer, Lilian: *Prinzip Raumbildung. Parallele Strukturen im Werk von Liam Gillick*, Nürnberg 2006, S. 21–27, hier: S. 21f.

5 Lefèbvre 2009 (Anm. 2), S. 225.

scheinung. Mit seiner gleichnamigen, 2004/2005 entstandenen Fotoserie von Orten und Personen in Abchasien adressiert der in Salt-Lake-City geborene und in Paris lebende Künstler die mentalen Zustände wie auch die Imagination von Staaten.

Das Sujet der „Imagined States“ ist auch Gegenstand von Baudelaires 2014 vollendetem Film *Letters to Max*. Darin wird Abchasien als geografisches und territoriales Gebiet zwischen Georgien und Russland, das sich nicht nur durch seine Grenzen, sondern vor allem durch soziale, symbolische oder repräsentative Handlungsgefüge konstituiert, zu einem zentralen Aspekt seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Abchasien erscheint darin gleichermaßen als geografische Randerscheinung „zwischen altem Osten und neuem Westen“<sup>6</sup> wie auch als politische Fiktion. Die Region im südlichen Kaukasus erklärte 1993 zwar die Unabhängigkeit von Georgien, wurde damals jedoch zunächst nur von Russland und Nicaragua anerkannt; bis heute ist sie lediglich von neun Staaten akzeptiert und führt somit ein politisches Schattendasein. Die selbsterklärte unabhängige Republik gehört zur Organisation der UNPO, das sind die im Staatenverbund nicht repräsentierten Gebiete oder Nationen, deren Gemeinsamkeit eine eklatante Differenz zwischen territorialer Eigen- und Fremdwahrnehmung markieren.

Die folgende Untersuchung geht am Beispiel von Eric Baudelaires Arbeit *Letters to Max* den filmischen und künstlerischen Repräsentationsformen dieser geografischen Ränder nach. Dabei rücken fiktionale und politische Handlungsformen und ihre Verflechtungen in den Blick. Zudem wird gefragt, wie im Film einerseits die geopolitischen Grenzziehungen thematisiert werden und sich andererseits filmkünstlerische und ästhetische Ränder artikulieren. Dabei wird in den Blick genommen, in welcher Weise sich die filmästhetische Sprache und das künstlerische Projekt diesen marginalen Bewegungen annähern: Das Marginale wird hierbei nicht als wertender Begriff aufgefasst, sondern als Metapher für den produktiven Umgang mit Randerscheinungen. Ebenso ist der spezifisch codierte, geopolitische Raum der ‚Zone‘ als Projektionsfläche von Bedeutung. Dabei wird die bereits in Baudelaires Fotoserie reflektierte und als Beispiel herangezogene, mehrdeutige Denkfigur des *state* Verwendung finden: *State* zum einen als eine Auffassung vom *Staat* mit geografischen wie imaginativen Zügen sowie *state* zum anderen als ein *Zustand*, sei er mental, sozial, politisch oder kulturell evoziert.<sup>7</sup>

Wie konstituiert sich die Vorstellung eines Staates durch Wahrnehmung und (historisches) Wissen? Inwiefern bildet diese Imagination im Akt der schriftlichen Korrespondenz, die der Künstler innerhalb seines Projekts führte, und in dokumentarischen Bildern im Rahmen der filmischen Narration in *Letters to Max* Bildsequenzen des Unbestimmten aus? Inwieweit könnte für die *Mise-en-Scène* von

6 Smoltczyk, Alexander: „Die ABC-Republik“, in: *Der Spiegel*, Nr. 35, 2009, S. 50–54, hier: S. 50, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-66567972.html> (letzter Zugriff: 20. Oktober 2015).

7 Vgl. hierzu Poivert, Michel: „Utopia's Form“, in: Caujolle, Christian (Hg.): *Eric Baudelaire. États Imaginés. Imagined States*, Ausstellungskatalog (Galerie 13 Sévigné-Baudouin Lebon, Paris), Arles 2005, S. 1–3, hier: S. 1.

Baudelaire der Begriff der Geste im Sinne Giorgio Agambens produktiv sein? Diese Fragen werden im Folgenden mit einem close reading der filmkünstlerischen Arbeit und verschiedener theoretischer Zugänge verhandelt, die imaginative wie bildliche, territoriale wie zeitliche Bewegungen genauer in den Blick nehmen und deren politisches wie fiktionales Handlungspotenzial untersuchen.

### I) Zur Entstehungsgeschichte des Films *Letters to Max*

Ausgangspunkt für die Mise-en-Scène stellen 74 Briefe dar, die der Künstler und Filmmacher Eric Baudelaire zuerst am 29. Juni, dann zwischen dem 19. September und dem 11. Dezember 2012 täglich an seinen Freund Maxim Gvinjia in Abchasien geschickt hat (Abb. 1). *Letters to Max* wurde sowohl auf Filmfestivals präsentiert als auch in Form einer Installation im Ausstellungskontext mit performativ orientiertem Begleitprogramm. Ursprünglich war der Künstler davon ausgegangen, dass seine in Form von Fragen formulierten Briefe ihren Bestimmungsort in Abchasien nicht erreichen würden, da es sich um einen offiziell nicht anerkannten Staat handelte. Zudem bestand für Maxim aufgrund der fehlenden, landeseigenen Währung und des nicht vorhandenen Portos keine Möglichkeit, selbst Post zu verschicken.<sup>8</sup> Insofern ist die Entstehungsgeschichte des 103-minütigen in HD gedrehten Films *Letters to Max*<sup>9</sup> durch die verschiedenen Zeitebenen und künstlerischen Prozesse geprägt, in denen sich dieser Vorgang vollzieht. Zunächst sind die erhaltenen, zurückgesendeten und verschwundenen Briefe zu nennen – letztere dokumentiert Baudelaire in der begleitenden Publikation als leere Seiten. Einen zweiten Aspekt stellen die Tonaufnahmen dar, die Max statt einer Antwort auf Baudelaires gestellte Fragen aufgenommen hat. Hinzu kommen die von Gvinjia für das Setting des Films vorgeschlagenen Drehorte, die das Wechselspiel zwischen den im Film als Text eingeblendeten Fragen und den als Tonspur präsentierten Antworten filmisch mit bestimmten Orten in Abchasien verbinden. Als Letztes steht im Entstehungsprozess die eigentliche filmische Arbeit, die 2013 bei einem längeren Aufenthalt des Künstlers in Abchasien aus den verschiedenen Elementen (Brieftext, sound recording, Filmaufnahmen) entstanden ist.<sup>10</sup>

Für die fiktionalen und politischen Verflechtungen in *Letters to Max* sind die als Narrativ reflektierte Entstehungsgeschichte des Projekts, aber auch die konzeptuelle Konstruktion der Korrespondenz von Frage und Antwort maßgeblich, die sich

8 Siehe den letzten Brief von Baudelaire an Maxim Gvinjia vom 11. Dezember 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.

9 In einigen Kritiken und Aufsätzen zu Baudelaires Arbeit firmiert der Film noch unter seinem anfänglich veröffentlichten Titel *Lost letters to Max*. Siehe u.a. Moulène, Claire: „Lettres d’amour en Abkhazie“, in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 950, 12. Februar 2014, S. 96–97. Moseng, Maria: „Found Letters and Lost Images“, in: *Wuxia*, Nr. 1/2, 2014, S. 78–89. Für Informationen zur Produktion des Films siehe: <http://www.pouletmalassis.com/index.php/films/letters-to-max/> (letzter Zugriff: 20. Oktober 2015).

10 Informationen zur Entstehungsgeschichte des Projekts gab Eric Baudelaire in einem Vortrag im WIELS Centre d’Art Contemporain (13. März 2014), der bisher unveröffentlicht ist.



Abb. 1: Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014).  
© Eric Baudelaire Studio.

unter anderem in der Reflexion über den Plot und das Setting sowie die verschiedenen Rollen der beiden Korrespondenten äußert. So rücken einerseits das Private und die Familiengeschichte von Max in den Fokus, die durch Informationen des Künstlers ergänzt werden. Die langjährige Freundschaft zwischen Gvinjia und Baudelaire, die begann, als der Künstler erstmalig für eine Recherche im Jahr 2000 nach Abchasien kam, artikuliert sich ebenfalls im Film anhand der beiläufig aufgegriffenen gemeinsamen Erinnerungen und biografischen Details.<sup>11</sup> Andererseits werden im Zusammenhang mit dem völkerrechtlichen Status Abchasiens als offiziell nicht anerkanntem Staat die Rolle der nationalen Identität, die staatliche Repräsentation und die öffentliche Funktion von Maxim Gvinjia thematisiert, der von Februar 2010 bis Oktober 2011 als Außenminister seines Landes tätig war.<sup>12</sup> So reflektiert eine Reihe von Briefen zwischen dem 16. und 24. November 2012 einerseits die Fragen des Künstlers zu Maxims Rolle als Minister, zu seiner Wahrnehmung der Möglichkeiten und Einschränkungen, und andererseits, wie dieser Rollenwechsel zu einer öffentlichen Person mit diplomatischen Beziehungen filmisch inszeniert werden könnte. Demnach kommt den politischen Ereignissen – etwa die offiziell erklärte Anerkennung Abchasiens durch Russland am 26. August 2008

11 Im Brief vom 2. November 2012 stellt Baudelaire die Frage nach dem vorgesehenen Genre des Films, ob Dokumentation oder Fiktion, ob und inwiefern beide als Charaktere darin auftauchen sollen. *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S. Zur Fotoserie vgl. Caujolle 2005 (wie Anm. 7).

12 Siehe den Brief vom 23. November 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.



und das Verhältnis zu Georgien – in der Korrespondenz und im Film ein zentraler Stellenwert zu.<sup>13</sup>

So wie der Werkprozess ist vor allem der Film selbst vom Narrativ der Verschickung bestimmt: Aus dem dokumentarischen Gestus des Briefwechsels heraus, der nicht nur als konzeptueller Rahmen der künstlerischen Arbeit, sondern als filmischer Handlungsrahmen fungiert, lassen sich zudem imaginäre Bewegungen zwischen Sender und Empfänger nachvollziehen, die auch eine kulturelle und politische Differenz zu Europa artikulieren. Mit den von Max beschriebenen und im filmischen Nachvollzug inszenierten territorialen und politischen Rändern in Abchasien führt Baudelaire die Fiktionalität der realen Verhältnisse vor Augen. Dabei werden die Ränder vor allem als kriegsgezeichnete Orte und als alltägliche, unbestimmt gezeigte (Lebens-)Weisen in Szene gesetzt. Dieses Wechselspiel von Max' persönlicher Geschichte und den Schauplätzen seiner Erfahrungen konstituiert das Verhältnis von Wahrnehmung und Wissen neu. Formal vollzieht sich dieser Briefwechsel zwar nur einseitig, wird aber durch die von Max gesprochenen Antworten als Voice Over des Films mit den eingeblendeten Briefpassagen und dem diegetischen Ton der Filmbilder zu einem Wechselspiel der Perspektiven.

Neben der Rolle Abchasiens an den Rändern des Kaukasusgebietes spielt zudem die Thematik des Randständigen in der politischen und diplomatischen Interaktion mit anderen Staaten eine wesentliche Rolle. Darüber hinaus verdeutlichen die Unwägbarkeiten bei der Verschickung der Briefe über verschiedene Postwege (Russland oder Georgien) sowie die lange Postlaufzeit bis zu deren Ankunft in der Kaukasusregion diese gleichermaßen faktische wie utopische Bewegung einer Kommunikation über die Grenzen hinweg in eine als Randerscheinung wahrgenommene Gegend. Dies deutet bereits an, dass über Baudelaires Film eine Perspektivverschiebung stattfindet, die sich aus der Sicht des Randgebietes und ihrer Bewohner auf die Vorstellung des Staates und seine Handlungsformen richtet.

## II) Stateless and Imagined State.

### Zur Mise-en-Scène von *Letters to Max*

Der Vorspann von *Letters to Max* ist paradigmatisch für den gesamten Film: Im Establishing Shot wird eine Waldlandschaft mit Kiesweg bei Regen sichtbar. Sie erfasst ein Auto und nähert sich dem Motiv in einem langsamen Schwenk, begleitet von der Geräuschkulisse des Regens und des Gefährts. Schnitt. Am Wegesrand wird ein überwucherter Panzer beiläufig gezeigt, während sich ein beschirmter Spaziergänger langsam entfernt. Lange Sequenzen mit diegetischem Ton und ohne Voice Over, statische Einstellungen, langsame Schwenks und bewusst gesetzte Schnitte prägen die Mise-en-Scène. Darüber hinaus sind Einstellungen von Landschaften, Ruinengebäuden sowie dem privaten und beruflichen Umfeld von Max

<sup>13</sup> Siehe die Briefe vom 8., 9. und 16. November 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.

charakteristisch für Baudelaires filmische Bildsprache. Derartige Sequenzen zeigen die Familie am Meer, Freunde bei einem Ausflug, eine Bürosituation und diplomatische Begegnungen im Ministerium, aber auch alltägliche Momente wie spielende Kinder an einem Monument. Als Sujets dienen auch das urbane Leben in Sukhum, Passanten am Hafen, Vorbereitungen der Militärkapelle für die Parade am Unabhängigkeitstag. Politisch signifikante Details, wie die vom Krieg versehrte Architektur oder Plakate am Straßenrand, die an gefallene Soldaten erinnern, werden mit Alltagsmotiven wie flatternder Wäsche im Wind kontrastiert.

In der ersten Szene tastet die Kamera allmählich einen Innenraum mit charakteristischer Wandmalerei und Familienfotos auf dem Sekretär ab, dann ist aus dem Off das Geräusch eines Papiers und die klangvolle Stimme des Protagonisten Max Gvinjia zu hören, der einen Vergleich zieht: „It is actually like having something precious. Something that can change possibly life.“ Diese Äußerung legt eine Verbindung zu den Briefen nahe, da Max unmittelbar danach das erste erhaltene Schriftstück von Baudelaire thematisiert und dieses aus seinem Umschlag holt. Während er die erste Frage vorliest, wird sie bei statischer Einstellung eingeblendet: „Dear Max, are you there? Eric“. Der Protagonist reagiert auf die gestellte Frage amüsiert, nimmt sie jedoch ernst, indem er seinen geografischen Ort nennt: Er sei in Abchasien in seinem Büro an einem sonnigen Septembertag, an dem gleichzeitig die abchasischen Unabhängigkeitsfeierlichkeiten begangen werden. Er beschreibt darüber hinaus auch seinen mentalen Zustand als „I am somewhere, I am not concrete, I don't live in a space where I am actually living, I am always somewhere in my thoughts“. Ergänzend äußert er, „my mind is always somewhere far away from me and from here“<sup>14</sup>, während die Kamera langsam in Großaufnahme die territorialen Ränder und Gebirgsdarstellungen einer monumentalen, gemalten Karte von Abchasien abfährt, die später als Wandschmuck vor Max' Büro und im Flur des Ministeriums erkennbar wird. Aus dem Off bestätigt er, dass er anwesend sei, obwohl er sich mental oft woanders befinde, und dass er diese Sprachaufnahme an den Künstler in Erwartung weiterer Briefe sende. So werden die Rezipierenden über die Korrespondenz und die eigenständig wahrnehmbaren, zeitlichen Ebenen des Films – die vor Ort gefilmten Sequenzen, Max' Stimme aus dem Off und der eingeblendete Briefftext – informiert. Allerdings ist diese erste Sequenz an verschiedenen Orten gedreht, die wie selbstverständlich miteinander verschränkt werden.<sup>15</sup>

Wie Michel de Certeau in seiner *Kunst des Handelns* über die Verbindung von Narrationsformen und räumlichen Ordnungen ausführt, kann die von ihm beschriebene wechselseitige Transformation von Räumen in Orte erst durch die Beschreibung oder Erzählung anhand zweier Kategorien entstehen. Entweder vollzieht sich diese Umwandlung durch das Sehen – im Erkennen der Ortsstrukturen, mit der ‚Karte‘ – oder durch das Gehen – sich handelnd den Raum aneignen, mit

14 Baudelaire, Eric: *Letters to Max*, 2014, HD, Farbe, Ton, 103 min, 03:01–03:30 min.

15 Ebd., 04:24 min.

der ‚Wegstrecke‘.<sup>16</sup> Diese Prinzipien scheinen zum einen neben der in *Letters to Max* abgefilmten Karte buchstäblich ins Bild gesetzt. Zum anderen werden sie mit den dort eingezeichneten Pfaden maßgeblich im Wechsel der Kameraperspektiven vergegenwärtigt: zwischen statischer, sehender und analysierender sowie maaender, handelnd aneignender Einstellung.

Als zwei wesentliche Elemente für die Narration identifiziert de Certeau „Grenzen und Brücken“, die er als „(legitimen) Raum und (fremde) Außenwelt“ bezeichnet.<sup>17</sup> Sie stoßen in einem räumlichen Sinne sowohl die Grenzziehungen als auch das Interagieren zwischen allen Akteuren an: Denn die Figuration der Grenze ist für de Certeau ambivalent, da sie einerseits zwischen bekanntem und unvertrautem Terrain trennt, andererseits aber ein Übergangsmoment zwischen den verschiedenen Räumen markiert, quasi als etwas Verbindendes. Ähnlich wie die Grenze wird der Rand oftmals als Zone zwischen Außen und Innen gedacht, aber auch als Umschließung. Allerdings bezeichnet er ebenfalls einen unbestimmten, unscharfen Übergangsbereich. Er ist anders als die Grenze nicht über Gegensätze definiert, sondern kann selbst einen eigenen, in sich differenten Raum ausbilden.<sup>18</sup> Ränder konstituieren Räume, Gebiete, Gesellschaften und Kulturen mit, sie ermöglichen aus der Peripherie oder aus der randständigen Gruppe heraus Perspektivverschiebungen.

Die Grenze bei de Certeau hingegen bezeichnet sowohl einen „Leerraum“ als auch einen „Zwischenraum“ und ermöglicht Veränderungen in der Nutzung dieser Zwischenbereiche.<sup>19</sup> Für die Imagination eines autonomen und souveränen Gebiets, dasjenige des *Staates*, ist de Certeaus handlungstheoretische Perspektive insofern aufschlussreich, als sie Wahrnehmung und Erfahrung als angeeignetes Wissen miteinander verknüpft. Allerdings geschieht dies innerhalb der Narration in ihrer kulturhistorischen Dimension, da die Erzählung Grenzen und Festschreibungen in Bewegung bringt.<sup>20</sup> Dies wird in Baudelaires *Mise-en-Scène* über die Frage nach dem Staat als einem imaginativen, sich in Bewegung von Grenzen und ihrer Überwindung befindlichen Konstrukt nachvollziehbar, aber auch in der von ihm vorgenommenen filmischen Gegenüberstellung der Perspektiven sowohl auf Innenräume als auch auf städtische Bereiche. Die in Bewegung geratenen Grenzen und die sich beständig verändernden Zwischenräume werden in *Letters to Max*

16 De Certeau, Michel: *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988 [Paris 1980], S. 215, 217, 221.

17 Ebd., S. 232.

18 Vgl. Derrida, Jacques: „Die Différance“ (1972), in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1999, S. 31–56, hier: S. 38, 55. Horváth, Andrea: „Rand“, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt 2012, S. 323–324.

19 De Certeau 1988 (wie Anm. 16), S. 233–234.

20 „Dort, wo die Karte Einschnitte macht, stellt die Erzählung Verbindungen her. Sie ist ‚diegetisch‘, sagt man im Griechischen, um eine Erzählung zu bezeichnen: sie unternimmt einen Gang (sie ‚führt‘) und sie durchquert etwas (sie ‚überschreitet‘). Der Handlungsspielraum, in den sie eintritt, besteht aus Bewegungen: er ist topologisch [...]. Die Grenzziehungen sind transportierbare Grenzen und Transporte von Grenzen; auch sie sind *metaphorai*.“ Ebd., S. 236.

visuell und anhand von Erinnerung ins Bild gesetzt. Dies zeigt sich anhand der zuvor erläuterten zeitlichen Ebenen: Zum einen mit der als Voice Over des Films präsenten Erinnerung von Max an seine eigene Biografie, seine Rolle als Außenminister und an die Geschichte Abchasiens. Zum anderen thematisieren die als Schrifteinblendungen im Film gegenwärtigen Briefe Baudelaires gemeinsame Erinnerungen der beiden Freunde. Zudem werden in langen Einstellungen paradigmatische Orte in Sukhum, der Hauptstadt Abchasiens, und in der Umgebung zu verschiedenen Jahreszeiten und offiziellen Anlässen gezeigt.

Abchasien als geografischer Ort – aber nicht anerkannter Staat – und die mit diesem verbundenen mentalen Zustände, die sowohl Max beschreibt als auch die Kamera durch das Abtasten im Close-Up horizontal oder vertikal veranschaulicht, werden in der Eingangsszene bereits als Ebenen miteinander konfrontiert. Dabei ist die von Eric Baudelaire gestellte Frage paradigmatisch für die *Mise-en-Scène* des Films: „What can an image tell us about imagination?“<sup>21</sup> Ort, Staat und der Vorstellungszustand scheinen sich hier wechselseitig zu bedingen, denn die Imagination ist ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil des geografischen Ortes. Die ortsgebundene Präsenz erscheint zudem als notwendige Verankerung für die mentale Reise.

Diese Dichotomie wohnt bereits der fotografischen Serie *Imagined States* (2004/05) inne. Die als C-Prints im Diasec-Verfahren produzierten Fotografien setzen als Querformate (110 x 140 cm) Landschaften, charakteristische Gebäude oder Ruinen und Personen in Szene. Auch hier strahlen die signifikanten Orte dokumentarische Präsenz aus und muten zugleich merkwürdig surreal an: so etwa der im Krieg 1993 ausgebrannte Präsidentenpalast oder ein verlassener Bahnhof, die beide später auch in *Letters to Max* gezeigt werden. Das Imaginäre dieser Orte entsteht einerseits durch die Verlassenheit der Landschaften und die Menschenleere, mitunter durch sparsam wie beiläufig eingesetzte Staffagefiguren im Hinter- oder Vordergrund. Andererseits gibt es an den gezeigten Orten latente Irritationen durch dislozierte Bildelemente, seien es monumentale Betonträger ohne sichtbare Funktion in einer dystopischen Landschaft (Abb. 2) oder der geöffnete Kofferraum eines Autos randgefüllt mit Mandarinen vor einer Tankstellenruine. Utopisches und dystopisches Moment finden in diesen Fotografien, aber auch in den Settings des neun Jahre später gedrehten Films, zusammen. Sie zeigen die Besonderheiten der Landschaft, aber auch ihre Verlorenheit – erobert von der Natur- und Tierwelt, bedroht von Verfall – und dokumentieren die infrastrukturellen, sichtbaren Spuren des Krieges an Orten wie Gebäuden. Der Künstler sieht seine erste fotografische Auseinandersetzung mit Abchasien um das Jahr 2001 jedoch als gescheiterten Versuch an, sich über die Form des reinen Dokumentierens diesem Ort zu nähern. Diese Reflexion über den geeigneten Modus der (fotografischen) Annähe-

<sup>21</sup> Diese Frage wird nicht im Film eingeblendet, aber vom Künstler in einem Brief gestellt und sie ist in vielen filmischen Einstellungen im Subtext angedeutet. Siehe den Brief vom 26. Oktober 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.



Abb. 2: Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasac, Eiche, 110 x 140 cm.  
 © Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.  
 Siehe Tafelteil, S. X.

rung wird dann auch zum Gegenstand des Films.<sup>22</sup> In Letzterem allerdings treten die Orte, Gebäude und Landschaften über das Abtasten mit der Kamera zum Teil fragmentiert, aus dem Nahblick und mittels einer Langsamkeit der filmischen Aneignung in Erscheinung. Das bedeutet, neben den Schauplätzen wird vor allem das Sehen und Entdecken dieser zum Teil unbeachteten Stellen in Szene gesetzt, wie beispielsweise im Fall einer signifikanten Gebäuderuine, deren Oberflächen und Fensterbänder im Film sukzessive in einer Kamerafahrt ohne Schnitt erfasst werden. Die Gebäude werden sowohl von außen als auch von innen gezeigt, und oftmals ist der Detailblick neben einem langsamen Schwenk die vorherrschende filmische Ästhetik. Zudem werden die verschiedenen Themen der gesendeten Briefe in

22 „Dear Max, I remember not knowing what to photograph the first time, 12 years ago. I was at a loss how to photograph Abkhazia.“ Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 44:01 min. „Dear Max, when I returned to Abkhazia in 2004, I left behind the idea of documenting. I felt the pictures from the first trip had failed, and I was looking for a different way of making a record of what I was seeing.“ Ebd., 47:51 min.

einer eigenen Dramaturgie und in anderer Reihenfolge als bei der Verschickung entfaltet, mitunter in von den Briefen abweichendem Wortlaut: Sie berichten vom Alltagsleben vor dem Krieg und von Erinnerungen an diesen, verbunden mit dem Tod von Max' Vater. Zudem behandeln sie die Frage der staatlichen Nicht-Anerkennung Abchasiens sowie das Verhältnis von Georgiern und Abchasiern. Sie beinhalten auch ein kritisches Statement von Max über das problematische Etikett des ‚Separatistischen‘ für sein Land. Diesem Gedanken widmet der Protagonist mehr Aufmerksamkeit, indem er über die kritische Außenwahrnehmung seines Landes berichtet und diese mit alltäglichen Ritualen kontrastiert (zur Arbeit und in die Schule gehen, Einkaufen, Freizeitverhalten etc.). In diesem Zusammenhang spricht er ironisch von den separatistischen Menschen, die diese Alltagshandlungen ausführten. Dies wird filmisch von Alltagsszenen in Sukhum untermalt, die neben den charakteristischen Einkaufsstraßen, ebenfalls Läden, Discounter und urbanes Leben zeigen, wie es sich auch in vielen anderen europäischen Städten abspielt. Auch hier wird über die Elemente des filmischen Bildes und das Voice Over der randständige Blick thematisiert, indem Max die verschiedenen Perspektiven (die westlich-europäische gegenüber der eigenen als Abchasier) konfrontiert. Die filmische Ebene zeigt wiederum eine andere, in den Alltagshandlungen assimilierte Gesellschaft und relativiert damit die kontrastierenden Positionen durch eine differenzierte Sichtweise.

### III) Zur Konstitution des Staates am Beispiel des Konflikts von Abchasien und Georgien

Der in *Letters to Max* anhand einer Innenperspektive verhandelte Begriff des Staates erhält vor dem Hintergrund der abchasischen Unabhängigkeitsbestrebungen eine zeitgeschichtliche Valenz und politische Brisanz. So spielen in die Frage nach dem souveränen Staat vor allem ethnopolitische, territoriale wie nationalstaatliche Konflikte im Nordkaukasus seit den 1950er und 1960er Jahren zwischen Abchasien und Georgien hinein wie auch das erweiterte Machtgefüge mit Russland.<sup>23</sup> Oliver Wolleh hat in seiner Studie den bislang nicht-institutionalisierten Dokumentationsprozess über den georgisch-abchasischen Konflikt und neue Wege des Dialogs verdeutlicht – eine Frage, die Eric Baudelaire auch in mehreren Briefen stellt und die von Max kritisch beantwortet wird: Es sei notwendig, zwei Länder zu bewohnen.<sup>24</sup> Aufschlussreich ist dabei, dass der sogenannte „abchasische Brief“, in dem die Unabhängigkeit von Georgien erklärt und der Wunsch nach dem erneuten Status von 1931 als Republik der Sowjetunion geäußert wurde, letztlich zum Krieg

23 Vgl. u.a. Cornell, Svante E.: *Small Nations and Great Powers. A Study of Ethnopolitical Conflict in the Caucasus*, London/New York 2001, bes.: S. 143–163.

24 Wolleh, Oliver: *A Difficult Encounter – The Informal Georgian-Abkhazian Dialogue Process*, Berghof Report No. 12, Berlin 2006. Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 1:25:25–1:29:00 min. Siehe auch die Briefe vom 8.–10. November 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.

zwischen Georgien und Abchasien führte.<sup>25</sup> Eric Baudelaires eingangs zitierte Frage, „Is a state something you build? Or was it always there?“, zielt auf die Kontroverse, ob der Staat als bestehendes Gefüge mit territorialen, nationalstaatlichen Grenzen begriffen wird oder sich erst durch gesellschaftliche, politische Ereignisse konstruiert. Dieser Frage widmet sich der Künstler in mehreren Briefen und bezieht sich damit auf die Idee des Nationalstaats und der nationalen Identität. Dabei thematisiert er auch solche Untersuchungen, die den Staat als ein Konstrukt unserer Vorstellung identifizieren: „In the literature about nations, a few ideas keep coming back. One of them is that the state is imagined, the result of a collective imagination.“<sup>26</sup>

Die umfangreiche Forschungsliteratur zum Begriff des Staates kann in diesem Rahmen nur mit wenigen relevanten Positionen skizziert werden. Diskutiert Ernest Gellner den Staat unter der Maßgabe sozialer Arbeitsteilung sowie den Vollzug ordnender Kräfte,<sup>27</sup> so stellt Hobsbawm eine einheitliche Definition in Frage und empfiehlt die Berücksichtigung der kollektiven oder individuellen Perspektive.<sup>28</sup> Benedict Anderson definiert die Nation als ‚vorgestellte‘, mit Grenzen ausgestattete, souveräne und politische Gemeinschaft.<sup>29</sup> Diesen Aspekt der imaginativen Gesellschaft greift auch Max in seinem Statement zur gemeinschaftlichen Anstrengung der abchasischen Bevölkerung sowie zum Staat als imaginiertem Konstrukt auf. Der Staat wird einerseits als kollektiver Vorstellungsort thematisiert, der sich auch in den offiziellen Statuten bestimmter Vereinbarungen und in theoretischen Überlegungen niederschlägt. Andererseits ist er als Teil einer kollektiven Verantwortung vergegenwärtigt, im Bewusstsein, diese im Prozess befindliche Gemeinschaft lebenswert zu gestalten.

Im Hinblick auf die Gemeinschaft arbeitet Baudelaire in *Letters to Max* mit Kontrastierungen: Szenen im Ministerium etwa werden von direkten filmischen Porträts abgelöst, die Berufsbilder in ihren gesellschaftlichen Kontexten zeigen. Dieses Sujet hat er bereits in seiner Fotoserie *Imagined States* durchgespielt.

In den oben genannten Studien zeichnet sich ab, dass das Konstrukt und die Vorstellung eines Staatsgefüges beständigen Veränderungen unterliegen, weshalb ein Blick auf die spezifischen Beispiele und ihre territorialen und historischen Bedingungen erforderlich ist. So werden die nationalistischen Bestrebungen (insbesondere die Vorstellung eines Nationalstaates als Modell für die Staatsbildung) in diesen Studien als eine Ursache des Krieges in den Jahren 1992–94 angesehen. Als

25 Wolleh 2006 (wie Anm. 24), S. 8, 12.

26 Siehe das Briefzitat im Film (im Buch nicht publiziert) in Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 1:14:57–1:16:22 min, sowie die Briefe vom 29. und 30. November sowie vom 01. Dezember 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.

27 Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*, Oxford 1998, S. 3–5.

28 Hobsbawm, Eric John: *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge/Mass. 1999, S. 5–7, 163–192.

29 Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 2006 [London 1991], S. 5–7.

weitere Faktoren wurden einerseits die spezifische Konstellation der Bevölkerungsgruppen mit einem relativ hohen Anteil an georgischen Mitbürgern in Abchasien benannt; andererseits gab es den seit den 1980er Jahren geführten georgisch-abchasischen Konflikt über die Gesetze,<sup>30</sup> die das Fehlen politischer Kompetenzen verdeutlichten.<sup>31</sup> Die Untersuchung von Coppieters führt u.a. fehlende politische Kompetenzen für diesen Staatskonflikt an, und greift dabei indirekt eine zentrale These des Anthropologen Arjun Appadurai auf. Letzterer konstatierte, dass Geschichten Geografien herstellen und nicht umgekehrt die Territorien Geschichte erzeugen. Dies bedeutet, Appadurai sieht die Akteure und ihre politische Erfahrung wie auch die damit verbundenen Machtkonstellationen als prägende Faktoren für die Bildung eines Staates an.<sup>32</sup>

Die bislang vorgestellten Ansätze einer Konstitution des Staates durch Geschichte/n (Appadurai) sowie durch Erfahrungen und Besetzungen des Raumes (Lefèbvre) ziehen für ihre geopolitischen Konzepte prozessuale Ansätze heran. Sie werden durch das handlungstheoretische Konzept von Michel de Certeau ergänzt, der die Organisation von Räumen und Verbindung von Orten durch Geschichten und Kartografien erweitert. Diese Theorien aufgreifend, verstehe ich die in *Letters to Max* auch filmästhetisch verhandelten Vorstellungen zur Konstitution von Staaten als ein dynamisches Modell. Dieses hat Baudelaire in Form eines visuellen Essays auf verschiedenen Ebenen (des Bildes, des Tons, der Schrift, der Narration) als Randgänge konzipiert, die sich zu einem instabilen, unscharfen, aber äußerst vielfältigen dynamischen Eindruck von Abchasien zusammenfügen. Dieses Modell bietet im Film einen Umgang mit den dort entfalteten Mikrogeschichten, den Erinnerungen an historische Ereignisse und den soziokulturellen Blicken auf eine sich von den Rändern her begreifende, in Bewegung befindliche abchasische Gesellschaft.

Nachvollziehbar wird dieser dynamische Ansatz bei Eric Baudelaire zudem auch über die Kontrastierung der Themen sowie der Mikro- und Makroperspektive. Der Künstler setzt darüber hinaus neben den Fragen zum Nationalstaat, zum Krieg, zur historischen Erinnerung und zur Zeitlichkeit auch die subjektive Perspektive seines Protagonisten filmisch ins Bild: „What did becoming a state mean for you? What did you imagine?“<sup>33</sup> Die langsame Kamerafahrt im Frontalblick, die extremen Close-Ups an den Objekten einer Puppenspieler-Werkstatt entlang verdeutlichen die handlungsorientierten Modelle Appadurais, Lefèbvres und de

30 Neukirch, Claus: „Georgien (Abchasien 1992–94). Konfliktgegenstand und Ziele“, URL: <http://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereiche/sozialwissenschaften/forschung/akuf/kriegearchiv/207-georgien/> (letzter Zugriff: 20. Oktober 2015).

31 Coppieters, Bruno / Nodia, Chia / Anchabadze, Yuri (Hg.): *Georgians and Abkhazians. The Search for a Peace Settlement*, Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien, Köln 1998, bes.: S. 27–48.

32 Appadurai, Arjun: *Die Geographie des Zorns*, Frankfurt/M. 2009 [Durham 2006], S. 14–15; ders.: „How Histories Make Geographies. Circulation and Context in a Global Perspective“, in: *Transcultural Studies*, Nr. 1, 2010, S. 4–13, hier: S. 9.

33 Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 1:16:28 min.



Certeaus auch visuell: Sie führen vor Augen, dass Geschichten und lebensalltägliche Handlungen dieses merkwürdig ideelle Konstrukt einer Staatengemeinschaft lediglich als einen vorübergehenden und sich beständig neu konstituierenden Zustand formen.

#### IV) Marginale Bewegungen. Die Zone als Projektionsfläche

Dear Max,  
 [...] Living in a grey area, outside of the system of nations. A shadowy area in  
 between states? Is there a space in between states?  
 Eric<sup>34</sup>

Baudelaires filmisches Werk *Letters to Max* weist durch die Komponenten des Briefwechsels, des Filmdrehs und Max' Antworten bereits Elemente auf, die den Plot nicht nur rahmen, sondern auch über den Film hinausweisen. Ein weiterer, über die im Film thematisierten Ränder hinausgehender Aspekt ist die philosophische Ausgangsfrage nach dem eigenen Standort, der politischen, kulturellen und individuellen Verortung. Auch diese bildet zusammen mit der Infragestellung des Erhalts der Briefe in Baudelaires finaler Korrespondenz einen rahmenden Diskurs. Dieser Schlussequenz geht die Anekdote über einen Mann voraus, dem der Künstler die Geschichte des Plots, des Films und der gesendeten Briefe erzählt hat.<sup>35</sup> Damit richtet Baudelaire das Augenmerk auf ein fiktionales und utopisches Moment mit einer dem Film zugrundeliegenden, konzeptuellen Geste. Es ist diese Geste der Korrespondenz, die sich mit der Versendung in einem anachronistischen Medium (Briefe) an einen existierenden, aber nicht anerkannten Staat (Abchasien) dem Gefüge (Staat) zeitlich wie institutionell ausliefert und sich dieser Struktur versichert. Über die Frage nach dem realen, greifbaren Augenblick dieser Geschichte und ihrem Ort hinaus, adressiert der Künstler zugleich die paradoxen Zwischenräume, wie die oben zitierte Grauzone. Er setzt diese mit fast unmerklichen, marginalen Bewegungen zwischen den Orten – den Ruinen, waldigen Leerflächen, Randbebauungen, Baulücken, den vom Vergessen bedrohten Plätzen – filmisch ins Bild (Abb. 3). Auch die langen Sequenzen ohne Voice Over von Max vergegenwärtigen die unsichtbaren Grenzen des Landes, die allein durch die Erkundung mit der Kamera kommentieren. Sie werden zudem in der von Baudelaire gestellten Frage nach einer Grauzone, einem Raum zwischen den unscharfen Rändern der Territorien adressiert. Es geht also um jenen imaginativen Ort, Zustand oder Staat („Imagined State“), der eben nicht durch die Topologie bereits vorhanden ist, sondern sich erst durch die in *Letters to Max* erkundeten Bewegungen der Akteure,

<sup>34</sup> Siehe den Brief vom 30. November 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.

<sup>35</sup> Siehe den Brief vom 11. Dezember 2012 in *Letters to Max* 2014 (wie Anm. 1), o.S.; Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 1:39:08–1:40:49 min. Die letzte Frage lautet: „Did you ever really receive my letters, Max?“

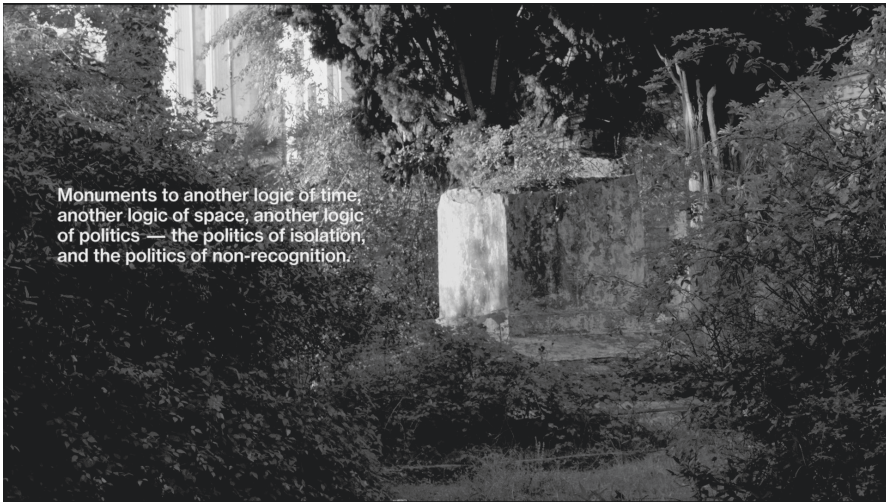


Abb. 3: Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014).  
© Eric Baudelaire Studio.

Geschichten und Orte konstituiert. Diese Sequenzen lassen letztlich auch die fest abgesteckten und filmisch sorgsam kadrierten Räume des Sehens und Wissens ins Leere laufen, wenn sich beispielsweise die Kamera dem Sujet so dicht annähert, dass es verschwindet oder unscharf wird und sich die Ränder der filmisch erforschten Objekte auflösen.

Das Marginale soll in diesem Zusammenhang allerdings nicht wertend verstanden werden, sondern im Wortsinn als etwas sich am Rande Befindliches; ein unsicherer Bereich, dessen Territorien noch auszuhandeln sind. Baudelaire's filmische Arbeit bewegt sich bereits hinsichtlich ihrer Einordnung zwischen den Bereichen und wurde deshalb als Kunst- und Dokumentarfilm bezeichnet.<sup>36</sup> Der Künstler erweitert die Untersuchung marginaler Phänomene und Bewegungen im Kunstkontext in Form einer Bewegtbildinstallation mit konzeptuellen und performativen Elementen. Diese Installation zeigte er in verschiedenen Formen in seinen Ausstellungen *The Secessions Sessions* in Paris, Bergen, Brüssel und Berkeley 2014 (Abb. 4). Zwischen den Screenings hatte Baudelaire Bürozeiten einer Außenstation der Botschaft Abchasiens eingerichtet, in der Maxim Gvinija Fragen mit den Besu-

<sup>36</sup> Ebenso wie die Definition des Staates sind die Kategorien des Dokumentar- und des Essayfilms schwierig zu fassen, die hier aus Platzgründen nicht Gegenstand der Auseinandersetzung sein können. Mit dem Essayfilm wurde *Letters to Max* ebenfalls in Verbindung gebracht (so etwa von Moseng 2014 (wie Anm. 9), S. 81, 83), wobei solche Festschreibungen aufgrund konzeptueller und narrativer Elemente problematisiert werden. Siehe hierzu Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990.

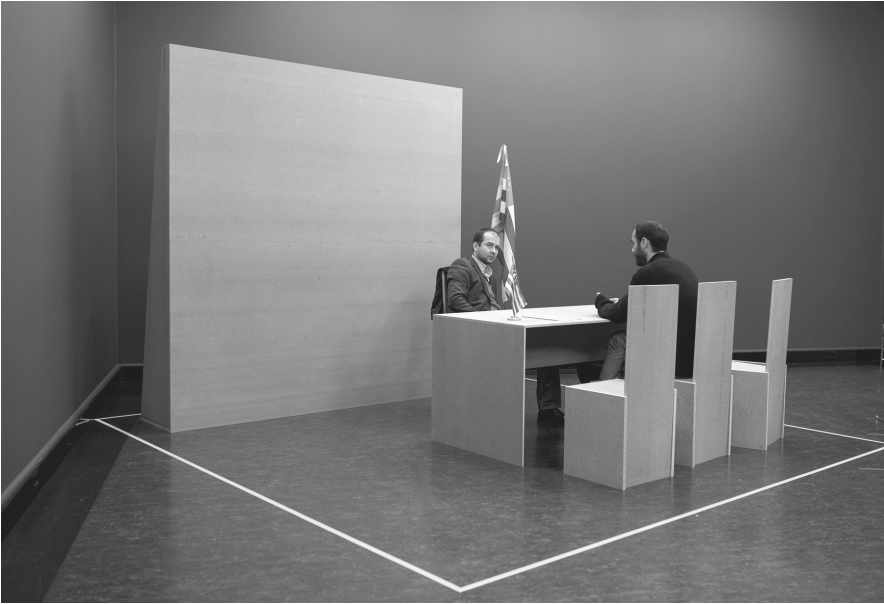


Abb. 4: Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014.  
 © Eric Baudelaire Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific  
 Film Archive, San Francisco.  
 Siehe Tafelteil, S. X.

chern diskutierte. Die Briefe wurden parallel zu dieser performativen Intervention mit dem Publikum entweder in Vitrinen oder als Wandobjekte mit den Leerstellen der fehlenden Korrespondenz ausgestellt. Zusätzlich wurde im Bétonsalon in Paris eine Veranstaltungsreihe mit Gesprächen und Diskussionen unter anderem zum Staat im 21. Jahrhundert durchgeführt. Sie verdeutlichte auch die im Rahmen der Ausstellung thematisierte Reflexion des Staatsbegriffs auf theoretischer Ebene. Die Kombination dieser in einem Reenactment nachgestellten Botschaft und den Briefrelikten mit physischen Spuren der Verschickung waren ebenfalls auf eine Verwischung der Grenzen aus: Es entstand eine Installation mit fiktionalen, inszenierten und diskursiven Elementen zwischen Narrativ, dokumentarischem Display und real verhandelten politischen wie theoretischen Fragen.

Gleichwohl liegt das Signifikante von Baudelaires Bildsprache in den seit 2004 filmisch und fotografisch untersuchten Ortserkundungen Abchasiens. Michel Poivert hat diese filmische Ästhetik der Orte in den Fotografien Baudelaires und die historischen Charakteristika dieser Plätze mit den Orten in den Filmen von Andrej Tarkowskij und Pier Paolo Pasolini in Verbindung gebracht.<sup>37</sup> Die Tarkowskij-

<sup>37</sup> Vgl. Poivert 2005 (wie Anm. 7), S. 2.



Abb. 5: Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014).  
© Eric Baudelaire Studio.

Referenz hat der Künstler mittels einer Fotografie eines schlafenden jungen Mannes mit dem Titel *Sleeper (after Stalker)* bereits selbst gezogen. Auch wenn Kategorien wie Fiktion und Utopie in Tarkowskij's Filmen viel greifbarer sind und *Letters to Max* eher geopolitische, poetische und dokumentarische Züge aufweist, kann die von Poivert konstatierte Magie der Orte auch für die aufgesuchten und erkundeten Schauplätze und Szenenbilder des Abchasien-Films in Anspruch genommen werden. So wird beispielsweise die Zone in *Stalker* (Regie: Andrej Tarkowskij, SU 1978/1979)<sup>38</sup> zu einem Ort in der Vorstellung des Stalker, wie der Regisseur selbst äußerte.<sup>39</sup> (Abb. 5) Die Zone wurde ferner von Birgit Kämper im Hinblick auf Tarkowskij sowie auf Chris Markers Essayfilm *Sans Soleil* (F 1983) als ein „Ort“ außerhalb der Zeit“ bezeichnet, der dennoch ähnlich wie die Erinnerung und das Gedächtnis auf Raum und Zeit bezogen bleibt.<sup>40</sup> Die Konstruktion dieses spezifischen, nur unter bestimmten Bedingungen zugänglichen Gebiets erscheint demnach paradox, weil die filmische Einstellung mit Totalen und die Behandlung

38 Im Hinblick auf die Darstellung der Zone in *Stalker* und ihrer Raumkonstruktion konstatiert Becker eine „Verwischung jeglicher Unterscheidung von Außen- und Innenwelt“ sowie eine „Einheit des Ortes“. Becker, Jörg: „Stalker“, in: *Metzler Filmlexikon*, hg. von Michael Töteberg, Stuttgart 2005, S. 604f.

39 Tassone, Aldo: „Interview with Andrei Tarkovsky (on Stalker)“ (1980), in: *Andrei Tarkovsky. Interviews*, hg. von John Gianvito, Jackson 2006, S. 55–62, hier: S. 61.

40 Kämper, Birgit: „SANS SOLEIL, ein Film erinnert sich selbst“, in: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 33–59, hier: S. 52f.

des Sujets im Hinblick auf die Unbestimmtheit und Ungreifbarkeit der Zone kontrastiv angelegt wurde, die Protagonisten jedoch den Ort in Bewegung versetzen, wie Franziska Heller konstatierte.<sup>41</sup> Aufschlussreich ist, dass dieses Gebiet ähnlich wie die bei Tarkowskij verhandelte Zone als imaginativ geprägter Raum gefasst werden kann, in dem Bewegung im Sinne von de Certeaus Handlungsräumen stattfindet. Zudem bezeichnet die Zone bereits etymologisch ein geistiges Modell, das die Charakteristika und Gesetzmäßigkeiten bestimmter Räume im Unterschied zu anderen markiert und menschliche Handlung beeinflusst.<sup>42</sup> Die von Baudelaire ins Bild gesetzten Stadt- und Landschaftsräume weisen sowohl in den Fotografien als auch in den filmischen Ortserkundungen etwas vom Paradox der tarkowskischen Zone auf. Begründet liegt dies in dem Umstand, dass sich darin die Spuren des Krieges und Szenen der Unabhängigkeitsbestrebungen Abchasiens in ihrer Eigentümlichkeit mit Sequenzen von alltäglichen urbanen Räumen in der Stadt, Alltagshandlungen und -details sowie unspezifischen Gegenden am Hafen oder am Meer abwechseln. Hatte Slavoj Žižek in seiner Analyse von *Stalker* die Zone ebenfalls als einen Projektionsraum für eigene Vorstellungen herausgestellt, so überträgt er ihr Konstrukt letzten Endes auch auf die alles absorbierende, kinematografische Projektionsfläche.<sup>43</sup> Dies bedeutet, dass die Zone mit ihren spezifischen Zugangsbedingungen und Regeln als ein Nicht-Ort (Augé) oder eine Heterotopie (Foucault) bezeichnet werden kann, die sich explizit von anderen Orten unterscheidet. Die Zone unterliegt demnach nicht nur topografisch oder geopolitisch bestimmten Bedingungen, sie ist ebenfalls ein Vorstellungsraum, der jedoch in der Ungreifbarkeit der filmischen Darstellung bei Tarkowskij zu einer Projektionsfläche des Films selbst wird: Dies zeigt sich auch in *Letters to Max* zum Beispiel im Point-of-View-Shot des Innenraums eines der vom Krieg versehrten Gebäude (mitsamt den Spuren der Zerstörung, Überresten einer Behausung etc.), während Max über die Umstände des Verlusts von Freunden und den Tod seines Vaters berichtet. Eine weitere Sequenz widmet sich der Ruine eines von Pflanzen überwucherten Stadtpalastes in Großaufnahmen, während simultan Max das Vergessen und die Missachtung von Orten thematisiert.<sup>44</sup>

Am deutlichsten ist das Kinematografische als Projektionsfläche in der sich unmittelbar anschließenden Szene, wenn ein Freund namens Sergueï als Helfer bei den Recherchen für die Fotoserie *Imagined States* (2004) eingeführt wird. Dies ist die einzige Sequenz, in der das Zeigen von Orten zugunsten eines Statements aufgegeben wird: Sergueï berichtet von Dreharbeiten eines Kameramanns mit einem bekannten russischen Regisseur in Abchasien, die aufgrund eines Streits woanders

41 Heller, Franziska: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*, München 2010, S. 86–95.

42 Vgl. Borries, Friedrich: „Zone“, in: Günzel 2012 (wie Anm. 18), S. 466f.

43 „In other words, the zone is ultimately the very whiteness of the cinematic screen.“ Žižek, Slavoj: „On *Stalker* and Andrei Tarkovsky“, veröffentlicht am 01. November 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBQOaQOpkx8> (letzter Zugriff: 30. Mai 2015).

44 Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 34:36–35:22 min., 44:20–47:40 min.

fortgesetzt wurden. Da er weiß, wo der Kameramann in der Zeit seines Aufenthaltes in Abchasien gelebt hat, hofft er auf die Möglichkeit, den noch nie gesehenen Teil dieses Films sichten zu können.<sup>45</sup> Der Umstand des Streits und der Plot, den Sergueï andeutet, weisen Referenzen zu Tarkowskij's Film *Stalker* auf: Der Film handelt ebenfalls von einem vergessenen, zu durchquerenden Territorium, an dem Menschen etwas über ihre Zukunft erfahren können.<sup>46</sup> Die nächste Sequenz in *Letters to Max* zeigt eine Gegend mit ausgewaschenem Lavagestein, deren Hügel durch den Nebel und Wasserdampf heißer Quellen nur schemenhaft zu erkennen sind. Die Landschaft erweckt einen autarken Eindruck und erinnert an die vom Wasser dominierte Zone bei Tarkowskij.<sup>47</sup> Zudem legen die Statements von Max zur politischen Situation in Abchasien als nicht-anerkanntem Staat und die filmisch dargestellte Abgeschiedenheit verlassenener Landschaften den Vergleich mit der Zone nahe. Die Zone wird sowohl bei Tarkowskij als auch in *Letters to Max* in doppelter Hinsicht als ein Randbereich mit eigenen Gesetzmäßigkeiten vergegenwärtigt. Ist dieser Bereich in *Stalker* topologisch ein unbekanntes Gebiet und imaginativ ein Ort der Hoffnung, so wird er bei Baudelaire geopolitisch, aber auch als Projektionsort dargestellt. Gleichwohl ist die filmische Ästhetik bei Baudelaire eine andere: Er kombiniert Kamerafahrten und Schnitte, wohingegen der russische Regisseur vor allem Plansequenzen verwendet und in *Stalker* gezielt an der aristotelischen Einheit von Zeit, Ort und Handlung festhält.<sup>48</sup> Dennoch lässt sich bei Baudelaire eine Verbindung zu Tarkowskij's Zeitüberlegungen ziehen: Denn Letzterer verteidigt die „faktische Zeit“ der realen Ereignisse, die es für den Regisseur in Form seiner mentalen Bilder ins Bild zu setzen gelte. Dies bedeutet, das Kino stellt für ihn eine Rekonstruktionsform des Lebens dar.<sup>49</sup> Baudelaire gelingt eine solche kinematografische Rekonstruktion des Lebens in Abchasien, indem er die drei Ebenen Brief, Erzählung und Erinnerung filmisch miteinander verwebt. Das Filmbild verwandelt sich somit dem marginalen Bewegungsfluss dieser Orte und des gezeigten Lebens an.

## V) Gesten des Fiktionalen und Politischen

Die Sequenzen in *Letters to Max* vergegenwärtigen einen Zustand zwischen Fiktionalität und politischer Brisanz, Imagination und einer Bildästhetik der marginalen Räume. Seine Filmbilder changieren zwischen den Orts- und Landschaftsbege-

45 Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 48:10 min.

46 Vgl. Heller 2010 (wie Anm. 41), S. 88–90.

47 Erst am Ende der Sequenz sind vereinzelt badende Menschen zu sehen. Vgl. Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 52:00–53:39 min.

48 Vgl. Guerra, Tonino: „Stalker, Smuggler of Happiness. Interview with Andrei Tarkovsky“ (1979), in: Gianvito 2006 (wie Anm. 39), S. 50–54, hier: S. 51.

49 Tarkowskij, Andrei: *Die versiegelte Zeit*, Berlin 1984, S. 68–72. Siehe auch die Sequenz zur Fragen von Vergangenheit und Zukunft in Baudelaire 2014 (wie Anm. 14), 54:50–57:23 min.

hungen durch die Kamera, die mitunter parallel zu den Themen des medial differierten Brief- und Gedankenaustauschs von Künstler und Protagonist visualisiert sind, und einem bewusst gesetzten, dokumentaristischen Zugang. Letzterer thematisiert die Ungewissheit der Wahrnehmung von Realität, oder genauer: „die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus“. Denn je genauer die in technischen Medien vergegenwärtigten Bilder sich realen Gebieten anverwandeln desto ungewisser und unschärfer werden sie.<sup>50</sup> Diese Unbestimmtheit entsteht bei *Letters to Max* zwischen den verschiedenen dokumentarischen Ebenen: der Frage nach der Wahrnehmung zeitgeschichtlicher, politischer und gesellschaftlicher Prozesse, der Erinnerungsperspektive eines politisch zeitweilig Verantwortlichen und den Bildsequenzen selbst. Nebeneinandergesetzt sind diese Elemente des Films im Sinne Giorgio Agambens reine Mittel („esser-mezzo“) und daher nicht zweckgebunden. Demnach werden sie zur Geste, die verschiedene Zustände zeigt und herausstellt, ohne sie in einer interpretierenden oder resümierenden Bewegung zusammenzuführen.<sup>51</sup> Agamben beschreibt von Deleuzes Analyse des Bewegungsbildes<sup>52</sup> ausgehend die Filmbilder als in der Geste aufgelöst und von einer inneren Spannung geprägt – zwischen dem Hervortreten und Verschwinden dieser Geste und der Bildbewegung selbst, zwischen bewusster und unbewusster Erinnerung.<sup>53</sup> Die Bildsprache Baudelaires lässt diese Geste in der Spannung zwischen den narrativ erschlossenen, randständigen Orten und dem allmählichen ertasten der Kamera zwar hervortreten, doch lösen sich die filmischen wie imaginativen Bilder nicht in der Geste auf, wie Agamben bemerkte. Vielmehr treten sie in *Letters to Max* als ein visueller Stream of Consciousness wirkmächtig hervor; sie begleiten die Erinnerungen und Gedanken über das Wesen des Staates und die Geschichte der Unabhängigkeitsbestrebungen. Insofern generieren die verschiedenen Ebenen das filmästhetische Porträt Abchasiens aus der Perspektive Maxim Gvinijas.

## VI) Resümee

Mit der Hervorhebung der Geste am Ende dieser Ausführungen zu den „Imagined States“ schließt sich der Kreis zur Entstehung von Eric Baudelaires künstlerischem Projekt, das zu Beginn des Beitrags mit seiner Briefkorrespondenz erläutert wurde. Diese Geste umfasst das quasi undenkbbare Unterfangen, Briefe in ein offiziell nicht anerkanntes Land zu senden, die Zeit der Sendung und ihre unterschiedlichen Reisewege zu berücksichtigen sowie das Scheitern durch eine Rücksendung oder

50 Vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, S. 7–9. Steyerl konstatiert, dass die Unschärfe auf die zunehmende Verunklärung von Realität und Bild verweise, und greift ebenfalls die Theorie der Geste von Agamben auf. Ebd., S. 89–90.

51 Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006 [Turin 1996], S. 47–56, hier: S. 55. Agamben sieht das Kino aufgrund der Geste als Teil einer ethischen und politischen, d.h. nicht nur ästhetischen Ordnung. Ebd., S. 53.

52 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989 [Paris 1983], S. 16–17.

53 Agamben 2006 (wie Anm. 51), S. 52.

den Verlust des Briefs in Kauf zu nehmen, um in dieses Randgebiet über offizielle

Wege vorzudringen. Auch die Präsentation der Arbeit in Baudelaires Ausstellungen ist mit einer performativen Geste versehen, etwa dem Reenactment von Max als Botschafter und Gesprächspartner für das Publikum. Nicht zuletzt ist die sich filmisch vollziehende, zuvor erläuterte Geste der Erkundung zu nennen. Baudelaire entfaltet sie aus der Spannung zwischen den gezeigten randständigen Plätzen und einem spezifischen Kamerablick heraus. Die Überlegung, ob die das Projekt rahmenden, konzeptuellen Entscheidungen (Briefe) und performativen Gesten (die eingerichtete abchasische Botschaft im Bétonsalon, Paris) möglicherweise die Bilder der Streifzüge durch Abchasien überlagern, kann nicht bestätigt werden, da die einzelnen Ebenen in *Letters to Max* nicht in einem Gesamtbild aufgehen. Sie bleiben stattdessen als je eigene Stränge deutlich erkennbar, sodass sich ein Nebeneinander der Narrative und Bildsequenzen einstellt.

Die Faktoren dieses Effekts sind jedoch nicht allein in den einzelnen Komponenten zu suchen, wie dem Voice Over, der Korrespondenz und den von Max ausgesuchten filmischen Settings. Vielmehr ist es der Umgang Baudelaires mit dem Thema Abchasien und der Frage des Staates, durch das der Künstler ein Nachdenken über die beweglichen und sich ständig verändernden Ränder, ihre Unschärfen und die Grenzziehungen zwischen Staaten anregt. Die gezeigten, marginalen Orte inszeniert er einerseits als autarke Zonen; andererseits jedoch veranschaulicht er über die mit ihnen verbundenen Vorstellungen zugleich ihre Durchlässigkeit für Veränderung. Mit dem Protagonisten Max führt er die Person ein, die diesen Blick von der Peripherie aus vollzieht und die Rezipierenden dazu anhält, selbst Randgänge zu unternehmen und den Blickwechsel von der Rändern her auf das Eigene zu richten. Dabei greift Baudelaire die Unschärferelation dokumentaristischer Praktiken auf und hinterfragt sie, indem er dicht an die Objekte herangeht, gleichzeitig aber auch den alltäglichen Lebensfluss zu Hause, im Ministerium und auf der Straße vor Augen führt.

Baudelaire entfaltet in *Letters to Max* somit wirkmächtig die doppelte Denkfigur des *state*: Einerseits führt er den Staat als durch Wahrnehmung und Wissen, Geschichte und Vorstellung entstehendes, dynamisches Modell vor. Andererseits stellt er die Voraussetzungen für die kulturelle wie politische und geistige Verfassung („state of mind“) seiner Bewohner vor Augen, die teil am Wandel des Staates haben. Die Fotografien, der Film und die Ausstellung veranschaulichen über ihre Gesten und ihre Filmästhetik die Dynamik dieser Doppelfigur des Staates/Zustands in ihrer geopolitischen und kulturellen Bedeutung, die untrennbar mit dem Nachdenken über die Funktion der Ränder und des Marginalen verbunden ist.



## BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich‘*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.

Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).

Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, <http://bit.ly/1HtLgCh> (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Canis* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.

Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.

Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.

Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.

Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

### Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißern. Randbemerkungen zur Fotografie

- Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
- Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
- Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
- Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

### Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

- Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
- Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
- Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
- Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
- Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

### Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

- Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
- Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“  
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocolat und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*  
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:  
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*  
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The  
Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:  
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning ...“. Filmstill aus *The Grand  
Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums  
bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.

Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.

Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.

Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151.  
Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagut).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fik-  
tionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire  
Studio.

Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm.  
© Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.

Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire  
Studio.

Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire  
Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.

Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire  
Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der  
frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,  
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,  
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

- Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

### Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

- Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
- Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
- Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, <https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/> (letzter Zugriff: 24. November 2015).
- Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blue Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
- Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

### Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

- Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).