

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 Kameraschwenks	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

HEIDE BARRENECHEA

HYBRIDE SICHTBARKEIT. IRRITIERENDE UNEINDEUTIGKEITEN IN DER FRÜHEN PALÄSTINENSISCHEN BILDNISFOTOGRAFIE

Obwohl die Fotografiegeschichte und -forschung bis heute überwiegend vom ‚Westen‘ aus erzählt wird, wächst das Bewusstsein für die Existenz „anderer Geschichten der Fotografie“¹. So rückten in den vergangenen Jahren immer wieder Fotografien aus den sogenannten Peripherien in den Fokus, wodurch diese auch von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurden – sei es durch wissenschaftliche Auseinandersetzungen, in Ausstellungen oder als Teil des internationalen Kunstmarkts.² Während etliche der auf diese Weise in den Blick geratenen fotografischen Praktiken Formen einer visuellen Eigenständigkeit erkennen lassen, zeugen andere vom Rekurs auf tradierte Bildformate. Was sich damit andeutet ist, dass es *die* Geschichte der Fotografie nicht gibt, sondern dass die verschiedenen Geschichten vielmehr zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden müssen. Oder anders formuliert: Die verschiedenen „Geschichten der Fotografie“ stehen nicht als isolierte Größen nebeneinander, sondern überlappen und überkreuzen einander auf vielfältige Weise, sodass sich die dominanten und peripheren Geschichten letztlich immer schon gegenseitig unterlaufen oder affirmieren. Denn obwohl die Fotografie vom ‚Westen‘ erfunden und in die Welt gebracht wurde, erfolgte die Aneignung fotografischer Techniken und Traditionen in vielen Weltgegenden in einem rasanten Tempo. D.h. ungeachtet der Tatsache, dass die Fotografie zumeist als Macht- und Herrschaftsinstrument im Rahmen kolonialer Expansionen in die peripheren Gebiete gelangte und obgleich eine lokale fotografische Bildproduktion anfangs nicht existierte, sind die Geschichten des ‚Westens‘ und der Peripherie miteinander verflochten und bedingen einander als Resultat multipler Transfer-

1 So die deutsche Übersetzung eines Sammelbandes, der sich mit indigener Fotografie beschäftigt. Vgl. Pinney, Christopher / Peterson, Nicolas (Hg.): *Photography's Other Histories*, Durham u.a. 2003.

2 Vgl. exemplarisch Enwezor, Okwui (Hg.): *Events of the Self. Portraiture and Social Identity. Contemporary African Photography from the Walther Collection*, Göttingen 2010; Pinney, Christopher: *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, Chicago 1997; oder jüngst die Ausstellung *Zartrosa und Lichtblau. Japanische Fotografie der Meiji-Zeit (1868–1912)*, Museum für Fotografie Berlin, 03.09.2015–10.01.2016. Zu denken ist in diesem Zusammenhang ferner an das Interesse des Kunstmarkts an Arbeiten der beiden libanesischen Künstler Walid Raad und Akram Zaatari oder denjenigen der malischen Fotografen Malick Sidibé und Seydou Keita.

prozesse.³ Bezogen auf die Porträtfotografie, die hier im Zentrum der Analyse stehen soll, bedeutet dies, dass sich mit der Erfindung der Fotografie ein Kanon der Bildnisfotografie etablierte, der sich rasch auch über die Grenzen Europas ausbreitete. Auf diese Weise erfolgte gewissermaßen eine Internationalisierung der Porträtfotografie, sodass auch im Nahen Osten entsprechende visuelle Muster bzw. eine vom ‚Westen‘ etablierte Bildsprache adaptiert wurden.

In solch einem Kontext lassen sich auch die sechs Fotografien von Johannes Krikorian und Khalil Raad verorten, die Thema meines Beitrags sind. Mit dem armenisch-stämmigen Krikorian (1885–1950) und seinem arabischen Kollegen Raad (1854–1957) werden zwei Beispiele der frühen palästinensischen Bildnisfotografie in den Blick genommen, die 1997 als Schenkung in die Arab Image Foundation (AIF) gelangten.⁴ Die hier zur Diskussion stehenden Studiofotografien stammen überwiegend aus einer Zeit, in der Palästina britisches Mandatsgebiet war. D. h. die Aufnahmen wurden in einer Periode angefertigt, in der ein Austausch mit dem europäischen Mutterland unmittelbar gegeben war – sei es durch britische Soldaten und deren Angehörige oder durch Orientreisende, die die Region seit dem 18. Jahrhundert besuchten. Sie alle hatten westliche Vorstellungen im Gepäck und waren potenzielle Auftraggeber für die Fotografen vor Ort; ganz gleich, ob es sich bei Letzteren um in der Region tätige Europäer oder um lokale Fotografen handelte.

Wenngleich sich Krikorian und Raad hinsichtlich ihres Alters und ihrer fotohistorischen Bedeutung unterscheiden,⁵ existieren zwischen ihnen dennoch Berührungspunkte: So professionalisierten beide ihr Handwerk in Europa und waren bis zum Ausbruch des Palästinakrieges (1948) in Jerusalem tätig. Überdies ist ihr Tun eng mit dem des Fotografen Garbed Krikorian verbunden, der 1885 das erste Fotostudio Jerusalems eröffnete und das Fotografieren selbst noch von dem armenischen Patriarchen Yessy Garabedian erlernte.⁶ Als Vater des einen sowie als Lehrer

3 Vgl. etwa Dogramaci, Burcu (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013.

4 Bis auf eine Aufnahme gehören diese zu einem Konvolut von 66 Fotografien, das über Aida Krikorian Kawar (die Tochter Johannes Krikorians) in die AIF gelangte. Eine eingehende Beschäftigung mit der AIF erfolgt im Rahmen meiner Dissertation.

5 Während Johannes Krikorian in der Literatur meist nicht als eigenständiger fotografischer Autor, sondern lediglich als Sohn Garbed Krikorians Erwähnung findet, gilt Khalil Raad als „Palestine’s first Arab photographer“, dessen Bedeutung gleichermaßen seiner Tätigkeit als Porträtfotograf sowie als Chronist geschuldet ist. Vgl. dazu El-Hage, Badr: „Khalil Raad – Jerusalem Photographer“, in: *Jerusalem Quarterly*, Bd. 11/12, 2001, S. 34–39, hier: S. 35.

6 Garabedian gilt als Pionier der palästinensischen Fotografie. In Form von Workshops bildete er zahlreiche armenisch-stämmige Fotografen aus, die sich in den Provinzen des Osmanischen Reiches niederließen. Vgl. Nassar, Issam: „Early Local Photography in Jerusalem. From the Imaginary to the Social Landscape“, in: *History of Photography*, Bd. 27, Nr. 4, 2003, S. 320–332, bes.: S. 325; ders.: „Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers“, in: *History & Memory*, Bd. 18, Nr. 2, 2006, S. 139–155, bes.: S.145f.; sowie El-Hage, Badr: „Pioneer Armenian Photographers“, in: *Jerusalem Quarterly*, Bd. 31,

und Arbeitgeber des anderen prägte Garbed Krikorian die Praxis beider Fotografen. Die Verbindung zwischen den Krikorians und Khalil Raad manifestiert sich ferner darin, dass letzterer 1890 in Sichtweite des Studios seines Mentors ein eigenes Geschäft eröffnete und Johannes Krikorian 1913 eine Nichte Khalil Raads heiratete.⁷ Die familiären Banden finden sich sodann auch bei den in diesem Beitrag thematisierten Fotografien von Familienangehörigen oder gemeinsamen Freunden in traditionell orientalischer bzw. moderner westlicher Kleidung. Zugleich ermöglichen die hier zur Diskussion stehenden Aufnahmen ein Nachdenken über den Zusammenhang von Wissen und Sichtbarkeit, insofern sie nicht der polaren Logik von Wissen/Nichtwissen bzw. Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit entsprechen, sondern einen unscharfen Bereich markieren, in dem vermeintlich klare Grenzen ins Wanken geraten und die Metaphorik des Randes Berechtigung erfährt. Denn indem sich Krikorians und Raads Aufnahmen einer konkreten Verortung entziehen, widersprechen sie der Idee des Liminalen und betonen stattdessen ein limbisches Moment. Als ein solches lässt sich das Spiel mit tradierten Sehgewohnheiten sowie mit dem eigenen Vor- und Nichtwissen begreifen, welches durch die ambigue Semantik der Fotografien provoziert wird. Durch dieses oszillierende Spiel bilden sich Zonen des Diffusen und Konturlosen aus, wodurch eine präzise Zuordnung der Fotografien zwar erschwert wird, sich jedoch zugleich auch ein produktives Mehr an unterschiedlichen Sinnbezügen entfaltet.

I) Im Feld des Unsichtbaren – Verunsicherte Sichtbarkeit

Aspekte der Sichtbarkeit oder die Frage, inwieweit Evidenz und Wissen ineinander greifen, lassen sich in Bezug auf Krikorians und Raads Fotografien in vielfacher – zumindest aber in zweifacher – Weise thematisieren. Einerseits handelt es sich um Fotografien, die im Kontext einer vom ‚Westen‘ aus erzählten Fotografiegeschichte meist nicht ins Feld der Sichtbarkeit gelangen. Denn frühe Fotografien aus dem Nahen Osten fanden bisher in der Regel nur dann Erwähnung, wenn sie von Europäern geschaffen wurden. Dass daneben stets auch Fotografien lokaler Fotografen existierten, die vielfach einer ähnlichen Logik und vergleichbaren Blickkonstellationen verpflichtet waren, geriet dabei oft in Vergessenheit. Vor solch einem Hintergrund können die Fotografien als unsichtbar gelten, weil sie nicht Teil des vom ‚Westen‘ geführten Diskurses über Fotografie sind. Dabei wird deren symbolische Unsichtbarkeit zumeist von einer ganz realen Blindheit begleitet, indem die vermeintliche Nichtexistenz häufig mit einem Mangel an Wissen korreliert. Anders gewendet: Weil derartige Aufnahmen über anderthalb Jahrhunderte fast

2007, S. 22–26. Issam Nassar sei an dieser Stelle sehr herzlich für den Austausch gedankt, ohne den dieser Aufsatz nicht in dieser Form hätte entstehen können.

⁷ Vgl. Sheehi, Stephen: „Portrait Paths: Studio Photography in Ottoman Palestine“, in: *Jerusalem Quarterly*, Bd. 61, 2015, S. 23–41, bes.: S. 27–29.; El-Hage 2001 (wie Anm. 5) sowie besonders Nassar 2003 und 2006 (wie Anm. 6).

völlig aus dem (fotografischen) Diskurs ausgeschlossen bzw. ihre Existenz ignoriert wurde, konnte ein durch sie und mit ihnen generiertes Wissen nicht zirkulieren, liefen Erkenntnisse ins Leere und entsprechende Geschichten wurden erst gar nicht geschrieben.

Andererseits führt das Nichtwissen bildimmanent zu einer noch größeren Verunsicherung. Denn während obige Argumentation einer polaren Logik verpflichtet ist, insofern dort eine Ineinsetzung von Wissen und Sichtbarkeit bzw. Nichtwissen und Unsichtbarkeit erfolgt, wird diese klare Unterscheidung auf bildimmanenter Ebene aufgebrochen und die Evidenz des Gezeigten nachhaltig verunsichert. Verunsicherung entsteht deshalb, weil der Bildgegenstand mehrere, divergente Lektüren anbietet und klaren, gewohnten Lesarten eine Absage erteilt. So scheint der Umstand, dass einige Aufnahmen Personen in orientalischer Gewandung zeigen (Abb. 1–3, 6), zunächst einmal nahezulegen, dass Krikorians und Raads Fotografien eine Form der Orientalisierung betreiben, indem sie die kulturelle Spezifik des sogenannten ‚Orients‘ demonstrativ zur Schau stellen. Im Gegensatz dazu scheinen die Fotografien von Personen in zeitgemäßer Kleidung westliche Porträtbildnisse zu imitieren (Abb. 4–5) und als solche mitnichten kulturelle Alterität auszustellen, sondern moderne arabische Subjekte zu inszenieren, die sich (zumindest optisch) nicht länger vom europäischen Bildungsbürgertum unterscheiden. Bei beiden Darstellungsweisen – bei der Zurschaustellung orientalischer Alterität sowie der Inszenierung in der Tradition des bürgerlichen Porträts – handelt es sich um westliche Bildmuster. D.h. sowohl die Darstellung des ‚Fremden‘ als auch die im Stile westlicher Porträtbildnisse gehaltenen Fotografien rekurrieren auf etablierte porträtfotografische Konventionen. Oder anders formuliert: In beiden Fällen werden mit fotografischen Mitteln westliche Bildmuster zitiert, wobei durch den Rückgriff auf tradierte visuelle Codes ein Moment der Irritation provoziert wird und sicher geglaubtes Wissen sowie scheinbar klare Überzeugungen porös werden.

Während die Nichtexistenz nahöstlicher Fotografie im westlichen Diskurs somit als Unsichtbarkeit und insofern als ein Desiderat bzw. als ein Zuwenig beschrieben werden kann, verweist der Bildgegenstand demnach auf ein Zuviel. Allerdings resultiert aus dem Überschuss ebenfalls ein Mangel, indem die Dialektik der verschiedenen Lesarten zu einer Verunsicherung führt. Damit steht der Unsichtbarkeit eine irritierende Sichtbarkeit gegenüber, die dem eigenartigen Missverhältnis zwischen dem Bildgegenstand und dem (Vor-)Wissen über das Sujet entspringt, welches nicht so recht mit dem Seheindruck zusammengehen möchte. Dies lässt vermuten, dass die visuelle Repräsentation nicht nur durch das Sichtbare bestimmt wird, sondern auch Aspekte des Nichtsichtbaren oder Ungewissen die Semantik beeinflussen. Im Folgenden werde ich ausschließlich die zuletzt aufgezeigte Problematik verfolgen. D. h. nicht das Fehlen nahöstlicher Fotografie im fotografischen Diskurs, sondern die ambige Semantik von Krikorians und Raads fotografischen Inszenierungen ist Thema dieses Beitrags.

Bilder werden stets mit dem Vorwissen der jeweiligen Betrachtenden gelesen. Dieses bestimmt und leitet die Lektüre, produziert Verortungen und zementiert

mitunter sogar ‚Wahrheiten‘. Dass Wissen im Rückgriff auf bekannte Bilder entsteht und auch mentale Bilder miteinschließt, betont Aleida Assmann, wenn sie konstatiert: „Bilder treten [...] nicht in der Einzahl, sondern in der Mehrzahl auf. Das gilt nicht nur für Bilder in Büchern, Ausstellungen und im öffentlichen Raum, sondern auch für Bilder im Kopf.“⁸ Allerdings besteht die Gefahr einer einseitigen Lektüre, wenn der Seheindruck ausschließlich auf angestammtes Wissen rekurriert und die Bilder vorschnell in vertraute Kontexte bzw. Kategorien integriert werden. Darauf verweist Peter Geimer wenn er danach fragt, „ob die im Vergleich hergestellte Analogie tatsächlich in den Bildern angelegt ist oder möglicherweise eine nachträgliche und beliebige Zutat, ein freies Assoziieren des Rezipienten, darstellt.“⁹ Was sich damit andeutet, ist, dass das Vorwissen offensichtlich gerade dann zu falschen Annahmen verleitet, wenn der sichtbare Gegenstand eine leichte Verortung suggeriert, obwohl eine komplexe Verweisstruktur im Bild durchaus angelegt ist.

Dies trifft auch auf Krikorians und Raads Fotografien zu, deren Gefälligkeit und vermeintliche Vertrautheit dazu verleiten, diese an tradierte Bildformate und Wissensformationen rückbinden zu wollen. So können die Fotografien von Personen in traditioneller Gewandung beispielsweise als klassische Genre- oder Typenbilder aufgefasst werden, mittels derer meist westliche Fotografen die kulturelle Spezifik des imaginären ‚Orients‘ auszustellen versuchten. Überdies erinnert die klischeehafte Bildsprache an koloniale Bildpostkarten, wie sie zahlreich in die Heimat geschickt wurden. Genauso gut lassen sich die Fotografien auch als Inszenierungen von Europäern in orientalischer Kleidung lesen – vergleichbar jenen eines Francis Frith in türkischer Tracht oder Roger Fentons im Studio nachgestellten Genreszenen.¹⁰ In beiden Fällen bliebe allerdings die Frage, wie dann die Fotografien derselben Personen in westlicher Kleidung zu bewerten sind, ebenso unbeantwortet wie jene nach dem Zweck derartiger Bildschöpfungen. Denn einerseits wollen die fotografischen Inszenierungen als Vertreter eines traditionellen Orientbilds nicht so recht ins Bild passen. Und andererseits eignen sich die Darstellungen im Stil des urbanen, westlich orientierten Bürgertums nicht als Repräsentationen eines rückständigen Palästina, als welches dieses vor der israelischen Staatsgründung vornehm-

8 Assmann, Aleida: „Bilder im Kopf. Präfiguration, Prämediation, Resonanz“, in: Blum, Gerd u.a. (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 47–61, hier: S. 47.

9 Geimer, Peter: „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“, in: Bader, Lena / Gaier, Martin / Wolf, Falk (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 45–69, hier: S. 58.

10 Vgl. Bate, David: „Fotografie und der koloniale Blick“ (1993), in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2003, S. 115–134; Nickel, Douglas R.: „Self-Portrait in Eastern Costume“, in: ders.: *Francis Frith in Egypt and Palestine. A Victorian Photographer Abroad*, Princeton 2004, S. 149–169. Zu Fotostudios, die eine typische Kostümierung anboten vgl. Jacobson, Ken: *Odalisques & Arabesques. Orientalist Photography 1839–1925*, London 2007, bes.: S. 63–67.

lich skizziert wurde.¹¹ In diesem Sinne gilt das Interesse des vorliegenden Textes den divergenten Bildlektüren bzw. der palimpsestartigen Semantik von Krikorians und Raads Fotografien.

II) Die Fotografien zwischen Ernst und Spiel

Die Aufnahme, die Johannes Krikorian 1921 von seiner Frau Najla anfertigte, kann durchaus im Kontext der orientalistischen Fotografie verortet werden (Abb. 1). Wenn der Orientalismus „auf einer ontologisch und epistemologisch gesetzten Differenz zwischen Orient und Okzident [gründet]“¹², dann betreibt die orientalistische Fotografie diese Dichotomisierung mit visuellen Mitteln: Im Dienst kolonialer Expansionen stehend, schreibt sie die Dogmen des kolonialen Projekts fort und offenbart dabei, dass die Erschließung des ‚Orient‘ nicht nur militärisch, sondern auch durch Bilder erfolgte.¹³ In ihnen manifestierte sich, wie der ‚Westen‘ den ‚Orient‘ als Alter Ego darzustellen versuchte, diesen jedoch mittels stereotyper Zuschreibungen diskursiv überhaupt erst konstruierte. Insofern legen die Fotografien Zeugnis für die „hegemoniale Logik“¹⁴ ab, die den Orientdiskurs bestimmte und deren Ziel es war, Differenzen zu markieren, Fremdartigkeit zu fixieren und die eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Das Überlegenheitsgefühl bzw. die Vorstellung der westlichen Dominanz resultierten dabei insbesondere aus der gesetzten Unterscheidung zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘, die um die Gegensatzpaare weiblich-männlich, lasziv-sittlich, rückständig-modern, despotisch-zivilisiert erweitert werden kann. In der Imagination des ‚Orient‘ als weibliches Gegenstück zum ‚Westen‘ – Silke Förschler spricht von einer „Codierung des ‚Orient‘ als weiblicher, sinnlicher, formbarer Raum, den der männliche, westlich-europäische Geist mit Eroberungen und wissenschaftlichen Kategorisierungen durchdringen muss“¹⁵ – deutet sich indessen an, dass in der eurozentrischen Sichtweise auch eigene Wünsche und verdrängte Sehnsüchte kulminieren. Insofern zeugen die Anbindung sup-

11 Ein solches Bild resultierte aus Fotografien des 19. Jahrhunderts, die die Schönheit und Archaisik des Gelobten Landes in Form menschenleerer Darstellungen oder vermittels Typendarstellungen zur Schau stellten. Dass die Menschen dabei häufig als Stellvertreter für biblische Figuren fungierten, zeigen Betitelungen wie *Woman from Nazareth* oder *Fishermen at the Sea of Galilee*. Vgl. Nassar 2003 (wie Anm. 6), S. 323.

12 Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita: „Orientalismus und postkoloniale Theorie“, in: Attia, Iman (Hg.): *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Münster 2007, S. 31–44, hier: S. 33; sowie grundlegend Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt/M. 2010 [New York 1978].

13 Vgl. Behdad, Ali / Gartlan, Luke (Hg.): *Photography's Orientalism. New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles 2013; Woodward, Michelle L.: „Between Orientalist Clichés and Images of Modernization. Photographic Practice in the Late Ottoman Era“, in: *History of Photography*, Bd. 27, Nr. 4, 2003, S. 363–374, bes.: S. 363f.

14 Castro Varela/Dhawan 2007 (wie Anm. 12), S. 31.

15 Förschler, Silke: *Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin 2010, hier: S. 14.

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



primierter Obsessionen an das ‚Andere‘ sowie die Betonung der eigenen Überlegenheit davon, dass die Dominanz des ‚Westens‘ meist auch etwas über das eigene Selbstbild aussagt. Demzufolge enthüllen Darstellungen über den ‚Orient‘ implizit oder explizit vielfach (geheime) europäische Fantasien.

Ein offensives Verführungsmoment, wie dies für andere Repräsentationen des Weiblichen kennzeichnend ist – so etwa als Motiv kolonialer Postkarten¹⁶ –, fehlt Krikorians Darstellung seiner Frau. Denn während die verobjektivierten und fetischisierten Körper der Bildpostkarten ganz unverhohlen der Befriedigung des männlichen Blicks dienten, ist die Zurschaustellung Najlas als Lustobjekt weit weniger offensichtlich. Gleichwohl kann auch im Fall Najlas von einem „Objektstatus“¹⁷ gesprochen werden. Auch hier wird – durch den Blick in die Kamera sowie das den Körper umspielende tuchähnliche Gewand, das im Verhüllen auch das potenzielle Enthüllen andeutet – die „visuelle Lust“ des Mannes adressiert und eine „sexuelle Ökonomie des Blickens“ wirksam, die auf den Mann als blickendes Subjekt und die

16 Vgl. grundlegend Alloula, Malek: *Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg 1994 [Paris 1981].

17 Williams, Linda: „Pornografische Bilder und die ‚körperliche Dichte des Sehens‘“ (1995), in: Wolf 2003 (wie Anm.10), S. 226–266, hier: S. 229. Williams bezieht sich in ihren Ausführungen auf Solomon-Godeau, Abigail: „Reconsidering Erotic Photography. Notes for a Project of Historical Salvage“, in: dies.: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991, S. 220–237.



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

Frau als passives Schauobjekt verweist.¹⁸ Greifbarer wird dies in einer zweiten Aufnahme, die Najla in identischer Aufmachung, jedoch ohne Tonkrug und mit hinter dem Kopf verschränkten Armen zeigt (Abb. 2). Selbst wenn Krikorians Inszenierung seiner Frau keine offensive Erotik erkennen lässt, sind die beiden Aufnahmen zweifelsohne für den männlichen Blick bestimmt. Gleichwohl funktioniert die Verführung hier natürlich deutlich subtiler als bei dezidiert erotischen oder gar pornografischen Bilderzeugnissen.

Neben erotischen sind auch folkloristische und exotische Codierungen in den beiden Fotografien angelegt. So wird über das tuchähnliche Gewand samt Kopfbedeckung, den Schmuck sowie den Tonkrug kulturelle Alterität suggeriert. Dadurch rücken die Fotografien abermals in die Nähe der orientalistischen Fotografie, insofern diese versuchte, Exotik und Archaik im Bild auszustellen, um darüber den Unterschied zur Moderne zu markieren. Dabei fungieren Attribute wie Gefäße oder auffallende Schmuckstücke als Codierungen des Fremden, wobei mit dem Krug das sicherlich prominenteste und charakteristischste Attribut für die Kennzeichnung des vom ‚Westen‘ imaginierten ‚Orients‘ aufgerufen wird. Ein derartiges Gefäß findet sich in zahlreichen Typen-, Kostüm- oder Genrefotografien und steht dort als Chiffre des Authentischen. Auch Krikorians Inszenierung seiner

¹⁸ Solomon-Godeau spricht von einer „sexual economy of looking“ sowie der Frau als „object-of-the-gaze“ und dem Mann als „active subject-of-the gaze“. Solomon-Godeau 1991 (wie Anm. 17), S. 220. Die hier verwendeten Bezeichnungen stammen aus dem ins Deutsche übersetzten Text von Linda Williams. Vgl. Williams 2003 (wie Anm. 17), S. 229 f.



Abb. 3: Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut. Siehe Tafelteil, S. XII.

Frau, der jedwedes persönliche Moment zu fehlen scheint, erinnert an Typenfotografien, deren Interesse – im Sinne einer „physisch-anthropologische[n] Bestandsaufnahme“¹⁹ – der schematisch-verallgemeinernden Darstellung von Typen und nicht dem individuellen Porträtieren galt. Insofern zeigen die beiden Fotografien zwar die Frau des Fotografen, deren Porträt sie sind; gleichwohl können sie weniger als individuelle Bildnisse Najlas aufgefasst werden, sondern vielmehr als Darstellungen eines orientalischen Typus.

Dasselbe gilt für zwei weitere Fotografien Johannes Krikorians, die einerseits dessen Tochter Aida und andererseits Eva, Alfred und Fouad Merhej in traditionell orientalischer Kleidung zeigen (Abb. 3 und 4). Der Eindruck, es handle sich bei den kleinformatigen Bildchen um Typenbildnisse, resultiert nicht zuletzt daraus, dass diese hinsichtlich ihres Formats und in Bezug auf ihr Sujet an Visitenkartenporträts erinnern, wie sie seit den 1850er Jahren für das Sammeln in Alben produ-

¹⁹ Hempel, Paul: „Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter / Dietz, Bettina / Heidemann, Frank / ders. (Hg.): *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205, hier: S. 178.



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.

ziert wurden.²⁰ Die handkolorierte Fotografie Aidas aus dem Jahr 1938 zeigt ein junges Mädchen in traditioneller Gewandung, das samt Tongefäß und geflochtenem Korb – die Beigaben dienen wiederum als Indizien für das Originäre – vor einem Studiohintergrund posiert (Abb. 3). Neben den genannten Attributen sind es insbesondere die Verzierungen des Gewandes, die tuchartige Kopfbedeckung sowie der Schmuck, die den Eindruck des Orientalischen unterstützen. Ungeachtet der Tatsache, dass das Mädchen bekleidet ist, evoziert ihre Pose mit den überschlagenen Beinen, den lose über dem Knie gefalteten Händen sowie dem Blick zum Betrachter eine Nähe zu traditionellen Odaliske-Darstellungen. Vase, Korb und gemalter Studiohintergrund tauchen auch in der Fotografie der drei Merhej-Kinder von 1932 auf, wobei die typisierenden Beigaben hier um eine Schusswaffe, einen Dolch sowie einen orientalisches gemusterten Teppich ergänzt wurden (Abb. 4). Im Verbund mit den traditionellen, teils bestickten Gewändern, den Kopfbedeckungen und dem Schmuck wird so die Inszenierung als Beduinen komplettiert. Einzig die Mimik der Kinder verrät, dass es sich bei diesem Foto mitnichten um eine Genre- oder Kostümfotografie handelt. Das kindliche Lächeln und das erwartungsvolle Innehalten entlarven die Inszenierung vielmehr als Schauspiel für die Kamera.

²⁰ Vgl. grundlegend McCauley, Elizabeth Anne: *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven u.a. 1985. In der AIF finden sich etliche Genre- und Typenbilder von in der Region arbeitenden europäischen Fotografen – etwa von Marie-Lydie und Felix Bonfils, Pascal Sebah oder den Zangaki sowie den Abdullah Brüdern.

Abb. 5: Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.



Bekräftigt wird dieser Eindruck durch eine weitere Fotografie, die im selben Jahr entstanden ist und die drei Merhej-Kinder gemeinsam mit Krikorians eigenen Kindern zeigt (Abb. 5). Aufgereiht wie Orgelpfeifen stehen die sechs Kinder abermals vor einem Studiohintergrund, dieses Mal jedoch in zeitgemäßer westlicher Kleidung und mit modischen Haarschnitten: die Mädchen in hellen Kleidern, weißen Kniestrümpfen und dunklen Schnallenschuhen bzw. eleganten Pumps sowie mit Bubikopf-Frisuren; die Knaben in dunklen Anzügen mitsamt Krawatten, weißen Hemden und Seitenscheitel. Einzig der Teppich auf dem die Kinder stehen verweist noch auf das Orientalische. Ähnlich funktioniert eine Studioaufnahme Khalil Raads von 1931, die Aida Krikorian zusammen mit Raads Kindern Ruth und Georges beim Spiel mit Holzbauklötzen zeigt (Abb. 6). Auch auf dieser handkolorierten Fotografie – die geröteten Wangen verraten die Kolorierung – erkennt man die Kinder in zeitgemäßer westlicher Kleidung. Wie zuvor tragen diese weiße Kniestrümpfe und dunkle Schnallenschuhe, der Knabe ferner eine kurze Hose sowie ein Hemd mit Brusttasche und Schulterknöpfen, die Mädchen abermals helle Volant-Kleider und modische Kurzhaarfrisuren.²¹

²¹ Zu fotografischen Inszenierungen im Zusammenhang mit der arabischen Moderne vgl. Shaw, Wendy: „Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: an ‚innocent‘ Modernism?“, in: *History of Photography*, Bd. 33, Nr. 1, 2009, S. 80–93; sowie Sheehi, Stephen: „A Social History of early Arab Photography or a Prolegomenon to Archaeology of the Lebanese Imago“, in: *International Journal of Middle East Studies*, Bd. 39, Nr. 2, 2007, S. 177–208.



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.
Siehe Tafelteil, S. XII.

Gerade in der Gegenüberstellung mit derartigen Fotografien müssen die Darstellungen in orientalischer Kleidung zwangsläufig irritieren. Denn ungeachtet einer möglichen Kontextualisierung und letztgültigen Verortung der Fotografien ist der erste Seheindruck davon geprägt, dass hier eine koloniale Logik bzw. die plakative Ästhetik fotografischer Souvenirs fortgeschrieben wird. Oder anders formuliert: Sowohl das Sujet als auch dessen Zurichtung im Bild lassen den Schluss zu, dass Krikorian und Raad orientalistische Repräsentationen imitierten respektive perpetuierten. Denn analog zur stereotypen Bildsprache von Typen- oder Genredarstellungen wird hier das ‚Andere‘ als Gegenstück zum ‚Westen‘ inszeniert, wodurch das Bild eines imaginäreren ‚Orients‘ bedient und einer aus dem kolonialen Diskurs bekannten polaren Konstruktion Folge geleistet wird.²² Damit gleichen die Fotografien unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten solchen Bilderzeugnissen, wie sie millionenfach für den westlichen Markt geschaffen wurden und mittels derer eine Essenzialisierung des ‚Orients‘ sowie die Befriedigung westlicher Orientfantasien vorangetrieben wurden.

²² Vgl. Hall, Stuart: „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“ (1992), in: ders.: *Rassismus und kulturelle Identität*, hg. und übers. von Ulrich Mehlum u.a., Hamburg 1994, S. 137–179.

Allerdings bedarf die so ins Bild gesetzte visuelle Evidenz – die Festschreibung des orientalischen ‚Anderen‘ – einer Relativierung. Denn obwohl insbesondere Khalil Raad für das Aufgreifen bzw. die Aneignung biblischer und orientalisierender Motive samt des damit korrelierenden formelhaften Bildvokabulars bekannt ist,²³ kann bezweifelt werden, dass die Inszenierungen der Familienangehörigen derselben Logik verpflichtet sind, wie sie koloniale Bildordnungen vorgeben. So versuchten Letztere Realitäten zu erschaffen – wobei die hegemonialen Interessen zumeist unverkennbar zutage traten –, wohingegen das Vorgehen der beiden Fotografen eher einem Spiel mit kolonial konstruierten Wirklichkeiten gleicht. Insofern ist zu fragen, inwiefern es Krikorian und Raad tatsächlich um das Ausstellen von vermeintlichen Realitäten ging oder ob die fotografische Fixierung des Fremden nicht vielmehr einem Spiel mit der eigenen Identität gleichkommt. Anders gewendet: Müssen die fotografischen Inszenierungen in traditioneller Kleidung nicht eher als Maskeraden der urbanen, westlich orientierten Bevölkerung gelesen werden? Und ist der palästinensischen Mittel- bzw. Oberschicht das rurale Leben – denn ein solches wird durch die um Archaik bemühten Fotografien ja aufgerufen – nicht genauso fremd, wie den in der Region reisenden Europäern?

Auch wenn Krikorians und Raads orientalisierende Fotografien stilistisch zweifellos an koloniale Bildprogramme erinnern, können diese auf semantischer Ebene also weniger mit orientalisierenden Typen- und Genrefotografien westlicher Urheberschaft verglichen werden. Denn während den meist anonymen Modellen in der Regel der Status von Objekten zukam, wählten die Angehörigen und Freunde der Fotografen ihre Rolle als Orientale selbst, auch wenn sie dabei – wie etwa im Fall Najla Krikorians (vgl. Abb. 1 und 2) – zum Objekt der meist männlichen Betrachtung wurden. Demzufolge besteht der Unterschied in einer aufgezwungenen Passivität gegenüber einer selbstgewählten, im performativen Spiel hervortretenden Rolle.²⁴ Indem es den beiden Fotografen also weniger um die Festschreibung des ‚Anderen‘ als vielmehr um ein Spiel mit Essenzialisierungen bzw. mit dem Topos der kulturellen Identität ging, lassen sich ihre Fotografien eher im Kontext orientalistischer Spielereien verorten. Folglich wird über das spielerische Moment eine semantische Nähe zu fotografischen Maskeraden von Europäern geschaffen, die im performativen Spiel nicht nur eine kulturelle Andersartigkeit inszenierten, sondern im Differenzgestus auch Aussagen über die eigene Identität mitlieferten.

In orientalischer Gewandung fotografiert zu werden, war sowohl unter Orientreisenden als auch unter westlichen Gelehrten und Schauspielern eine beliebte

23 Vgl. Moors, Annelies: „Presenting Palestine’s Population Premonitions of the Nakba“, in: *The MIT Electronic Journal of Middle East Studies*, Nr. 1, 2001, S. 15–27, bes.: S. 21f.

24 Nassar spricht von „human figures whose identity as individuals was consistently ignored“, da „the choice of pose, setting, object, and subject was in the hands of the photographer“. Demgegenüber traten die nahöstlichen Klienten als selbstbestimmte Akteure auf: „[...] the object of the picture was in his or her own subject. In a sense, it was they who decided to get photographed and chose the kind of pose and image they wanted to appear in.“ Nassar 2003 (wie Anm. 6), S. 327.



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.

Praxis.²⁵ Dass auch lokale Fotografen derartige Inszenierungen schufen, beweist eine Fotografie Khalil Raads aus dem Jahr 1910. Diese zeigt westliche Touristen in Beduinenkostümen (Abb. 7) und sieht hinsichtlich ihres Bildaufbaus sowie ihrer Ästhetik der Aufnahme der drei Merhej-Kinder zum Verwechseln ähnlich (Abb. 4). In beiden Fällen wird ein Akt des Verkleidens ausgestellt, wobei die traditionellen Gewänder das Orientalische bezeugen sollen. Vermutlich von den Fotografen als Studiorequisiten zur Verfügung gestellt, waren diese im Grunde für die visuelle Inszenierung europäischer Reisender bestimmt. Doch während die Aufmachung in traditioneller Kleidung im Fall westlicher Touristen unverkennbar als Kostümierung zu identifizieren ist, kann auch bezüglich der Angehörigen oder Freunde der Fotografen von Verkleidung gesprochen werden. Denn gerade der Vergleich mit Fotografien derselben Personen in moderner Kleidung offenbart, dass es sich bei ihnen genauso um ein Spiel mit der eigenen Identität bzw. um eine Maskerade für die Kamera handelt.

Wenn David Bate die Fotografien von Europäern in orientalischer Tracht als „europäische Fetische“²⁶ bezeichnet, dann zeigen Krikorians und Raads Aufnahmen also gleichsam ein arabisches Pendant. Zudem können mit Einschränkungen auch Bates Hinweis auf die Lust am Verkleiden sowie seine Charakterisierung der

²⁵ Zu letzteren vgl. Holschbach, Susanne: *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, bes.: S. 208–228.

²⁶ Bate 2003 (wie Anm. 10), S. 131.

Fotografien als „Kolonialphantasien“²⁷ auf Krikorians und Raads fotografische Inszenierungen übertragen werden: Auch in ihnen manifestieren sich eine Lust am Spiel sowie Sehnsüchte, die „die Grenzen zwischen Fremdwahrnehmung und Selbstinszenierung“ betreffen und in der selbstbestimmten Aneignung bzw. Selbst-Orientalisierung der urbanen palästinensischen Bourgeoisie ihren sichtbaren Ausdruck fanden.²⁸ Issam Nassar liefert eine interessante Erklärung dafür, weshalb sich neben europäischen Touristen auch die urbane Oberschicht im Nahen Osten in Beduinenkostümen oder als biblische Figuren ablichten ließ. So seien die Verkleidungen Ausdruck dessen, dass insbesondere das wohlhabende Bürgertum westliche Lebensstile in solch einem Maße internalisiert hatte, dass selbst damit einhergehende Blickkonstellationen respektive ein orientalistisches Repräsentationsregime übernommen wurden.²⁹ Wenn in Bezug auf Krikorians und Raads Fotografien also von Selbst-Orientalisierung gesprochen wird, dann meint dies zum einen die Aneignung des westlichen Blicks bzw. die Übernahme kultureller Stereotype, wie diese aus dem kolonialen Diskurs bekannt sind. Ferner wird damit angezeigt, dass sich das urbane palästinensische Bürgertum zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf solch grundlegende Weise von den Wüstenbewohnern unterschied, dass die Beduinen das exotische ‚Andere‘ verkörperten bzw. als Platzhalter für das originär Arabische fungierten. Insofern berührt der Begriff der Selbst-Orientalisierung Zuschreibungs- und Selbstwahrnehmungspraxen gleichermaßen.

Auch hinsichtlich eines weiteren Aspekts existieren Parallelen zwischen Johannes Krikorians und Khalil Raads Fotografien und den Aufnahmen verkleideter Europäer. In beiden Fällen bestimmt nicht nur der westliche, sondern auch der männliche Blick die Inszenierung. Während Krikorian und Raad überwiegend Frauen und Kinder in orientalistischer Manier ablichteten, ließen sich Europäer beider Geschlechter in traditionell orientalischer Gewandung fotografieren, wobei bei den im Nahen Osten entstandenen Aufnahmen mehr Männer von dieser Praxis Gebrauch machten. Die Gründe hierfür bedingen einander: So handelt es sich bei den beiden Fotografen um Männer, die ihre Fotos in erster Linie für männliche Betrachter schufen. Und bekanntlich waren die Orientreisenden – folglich die Käufer und Rezipienten vor Ort – mehrheitlich Männer. Fern des zivilisierten Europa

27 Ebd., S. 125. Um koloniale Fantasien handle es sich demnach, weil in den Fotos sublimierte Sehnsüchte der Europäer zur Aufführung gebracht würden. „Wenn die primäre Funktion der Phantasie die Verbindung des Wunsches mit dem Verbotenen ist [...], kann man sagen, daß diese kolonialen Szenarien die Szenen, die *Mise-en-scène* des Wunsches sind.“ Ebd., S. 128.

28 Dogramaci, Burcu: „On the Orient Express with ...“ Zur (Selbst-)Orientalisierung türkischstämmiger Modedesigner“, in: *Querformat. Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur*, Nr. 6, 2013, S. 68–74, hier: S. 68.

29 „It appears that the newly emerging class of urban aristocracy had fully adopted European attire and style of life and with it adopted the perception of viewing peasants and Bedouins as exotic Orientals.“ Nassar 2003, S. 327; ferner ders. 2006 (beide wie Anm. 6), bes.: S. 147f. Das Archiv der AIF liefert hierfür mehrere Beispiele; so etwa Fotografien von Asma, der Frau des Beduinenforschers Jibrail Jabbur, oder Selbstporträts der libanesischen Amateurfotografin Marie el Khazen.

gaben sich diese durch die Kostümierung ihren Machtfantasien hin und ließen dabei eine vestimentäre Lust erkennen, die ansonsten hinter der bürgerlichen Fassade mitsamt ihrer konformen Kleidung verborgen blieb. Insofern gehorchen sowohl Krikorians und Raads Fotografien als auch die Aufnahmen europäischer Männer in orientalischer Tracht der Logik des männlichen Blicks, wobei die Inszenierung des Weiblichen sowie das Ausstellen einer exaltierten Virilität der jeweiligen Bestimmung der Fotos als kommerzielles Produkt bzw. private Erinnerung geschuldet ist.

III) Die Fotografien als Irritation des Blickregimes

Bleibt die Frage, welchem Zweck die Fotografien der Familienangehörigen und Freunde in traditionell orientalischer Kleidung dienen. Entstanden im Palästina des frühen 20. Jahrhunderts – genauer: im urbanen Jerusalemer Kontext –, zeigen Krikorians und Raads Fotografien Personen, die westliche Lebensentwürfe schätzten und neben dem Arabischen auch Französisch und Englisch als Umgangssprachen kultivierten. Es handelte sich folglich um Personen, die ein Wissen um die Ästhetik westlicher Konsumgegenstände besaßen – etwa von Postkarten oder Porträtfotografien auf dem heimischen Kaminsims. Überdies wurden die Aufnahmen von Fotografen angefertigt, die westliche Porträttraditionen kannten und diese in ihrer eigenen fotografischen Praxis zur Anwendung brachten.

Vor diesem Hintergrund scheinen zwei Verwendungsweisen in Betracht zu kommen: Einerseits ist denkbar, dass die beiden Berufsfotografen ihre Fotos an Touristen verkauften. Damit wären sie im Kontext solcher Fotografien zu verorten, die zwar von lokalen Fotografen angefertigt wurden, aber für den Handel bestimmt waren und deshalb westliche Bildfindungen aufgriffen und etablierte Konventionen fortschrieben. D.h. Krikorian und Raad könnten als kommerzielle Fotografen bewusst Inszenierungen geschaffen haben, die dem europäischen Geschmack entsprachen. Neben dem Warencharakter ist auch ein Einsatz als Bildvorlage denkbar; sprich, die Fotos könnten im Fotoatelier als Musterbilder für Touristen fungiert haben. Andererseits könnten die Fotografien auch für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen sein. In solch einem Fall wären sie vermutlich zur Aufbewahrung in das Familienalbum der beiden Fotografen gelangt. Eine solche Lesart würde die mimikryartigen Verkleidungen als (Rollen-)Spiele deuten, durch die – analog zu fotografischen Souvenirs westlicher Orientreisender – persönliche Erinnerungsstücke geschaffen wurden. Auch wenn der Ernst der Inszenierung eher für einen kommerziellen Einsatz spricht, lässt sich eine private Verwendung nicht ausschließen, sodass es sich bei den fotografischen Inszenierungen in traditionell orientalischer Kleidung durchaus auch um familiäre Erinnerungen bzw. private Andenken handeln kann. Allerdings ist damit noch nichts über die ambivalente Semantik der Fotografien gesagt. Dies wird im Folgenden mithilfe der Denkfigur des Randes sowie im Rekurs auf Kaja Silvermans Gedanken zum Blickregime versucht.

Der Topos des Randes lässt sich zum einen als geografische Kategorie auf Johannes Krikorians und Khalil Raads Fotografien beziehen. Denn aus der Perspektive einer aus dem ‚Westen‘ erzählten Fotografiengeschichte stammen diese zweifellos aus einer territorialen bzw. geopolitischen Randzone. Die Metaphorik des Randes erfährt indessen auch noch auf einer anderen Ebene seine Berechtigung. So wirken die Fotos – sowohl diejenigen, die die Abgebildeten in westlicher Kleidung zeigen, als auch diejenigen, die eine Form der Selbst-Orientalisierung betreiben – durch die Übernahme tradierter porträtfotografischer Codes wie hybride Wiedergänger der westlichen Bildnisfotografie. Überspitzt formuliert, existieren auf der Ebene der Sichtbarkeit keinerlei Unterschiede zwischen den von Europäern geschaffenen Fotografien und denjenigen ihrer nahöstlichen Kollegen. Damit provozieren Krikorians und Raads Fotografien eine irritierende, wohl aber kalkulierte Uneindeutigkeit. Kalkuliert deshalb, weil die Ambiguität in den Fotografien zumindest implizit angelegt ist. Im Sinne eines Palimpsests überlagern sich in ihnen mehrere Sinnbezüge, die die Bildlektüre bestimmen, welche sich „dynamisch durch Verdrängung, Austausch und Überlagerung von Bedeutungen entfaltet.“³⁰ Ihre palimpsestartige Semantik schließt Krikorians und Raads Fotografien also wiederum mit der Metaphorik des Randes kurz: So sind diese nicht das eine und nicht das andere; handelt es sich bei ihnen doch weder um bloße Kopien noch um kritische Negationen westlicher Porträttraditionen. Insofern können die Fotografien weder als orientalistische Repräsentationen noch als schlichte Affirmationen westlicher Lebensstile gelesen werden. Vielmehr verneinen sie einfache Lesarten, lehnen klare Zuordnungen ab und spielen mit dem Vagen und Undifferenzierten. Auf diese Weise werden sowohl bei den selbst-orientalisierenden als auch bei den ‚europäisierten‘ Fotografien angestammte Ansichten durchlässig, tradiertes Wissen löchrig und bereits gezogene und vermeintlich fixe Grenzen überschritten. D.h. die Fragen, wie die Fotografien zu lesen sind und inwiefern der Bildgegenstand evidente Aussagen offeriert und in bestehende Sinnzusammenhänge integriert werden kann, entzündet sich letztlich an der Uneindeutigkeit der Aufnahmen sowie einer damit korrespondierenden ambivalenten Semantik. Dies bedeutet, dass Krikorians und Raads Fotografien ein Feld des Unbestimmten eröffnen: Sie sind nicht irgendetwas zwischen orientalistischer Fotografie und westlicher Porträtfotografie; vielmehr sind sie keines von beiden und beides zugleich. Sie bewegen sich an den Rändern dieser Bestimmungen, wobei der Begriff des Randes auf den Zustand des Uneindeutigen bzw. des ‚In-der-Schwebe-seins‘ verweist, insofern offen bleibt, was diese Fotografien sind. So können diese – je nach Blickwinkel und abhängig von dem latenten oder manifesten Wissen der jeweiligen Betrachter – Verschiedenes sein.

30 Krüger, Klaus: „Das Bild als Palimpsest“, in: Belting, Hans (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 133–163, hier: S. 139. Von Roland Barthes’ Überlegungen zum Palimpsest-Begriff ausgehend, wendet Krüger den Topos auf rekursive Strategien der Gegenwartskunst an. Gleichwohl kann dessen Anregung, den Begriff als „operatives Denkmodell“ (S. 137) zu verstehen, aufgegriffen werden, um den Begriff für die hier zur Diskussion stehenden Aufnahmen fruchtbar zu machen.

Die hiermit skizzierte Ambiguität schließt auch den medialen Status der Fotografie mit ein. Denn ungeachtet ihres inszenatorischen Spiels bezeugen Krikorians und Raads Fotografien aufgrund ihrer Indexikalität eine einstmalige Präsenz; sprich: sie sind durch einen speziellen Wirklichkeitsbezug bzw. eine unmittelbare Anbindung an das Reale gekennzeichnet. Abermals den Begriff des Palimpsests bemühend, überlagern sich in ihnen die Behauptung fotografischer Evidenz mit der *Mise en Scène* respektive der offensichtlichen Gemachtheit für die Kamera. Insofern ist die Doppelnatur zwischen der indexikalischen Verfasstheit der Fotografie und ihrem Staus als Inszenierungsmedium *par excellence* zuallererst medial begründet. Oder, wie es Kerstin Brandes formuliert:

In ihrer spezifischen Medialität bleibt der Fotografie grundsätzlich [...] ein Changieren zwischen Sichtbarmachen und Unsichtbarlassen, zwischen Präsenz und Absenz, zwischen der Behauptung von Bedeutung und deren Infragestellung eingeschrieben.³¹

Durch das hiermit benannte medienspezifische Changieren regen Krikorians und Raads Fotografien zum Nachdenken an und irritieren etablierte Blickregime. Insbesondere durch den Einsatz einer formelhaften Bildsprache, die das Individuelle aushebelt und die Fotos weniger wie Porträts denn vielmehr wie stilisierte orientalische Typen erscheinen lässt, werden Fragen nach dem Blickregime und der Macht der Bilder respektive nach der Repräsentationsmacht des ‚Westens‘ sowie der Unmöglichkeit der Selbstrepräsentation durch den ‚Orient‘ aufgeworfen. Anders gewendet: Es wird danach gefragt, wer die Bilder produzierte oder in Auftrag gab, für wessen Augen sie bestimmt waren und welchen Zweck sie erfüllten. Zur Debatte steht folglich, wer Subjekt und wer Objekt ist. Wie der Beitrag aufzuzeigen versucht hat, lassen sich derartige Fragen nicht allein vom Bildgegenstand aus beantworten. Begründet liegt dies in dem Umstand, dass die Bildbedeutung durch Aspekte mitkonstituiert wird, die jenseits des Sichtbaren und Eindeutigen liegen. D.h. erst durch ein Wissen, das über die Ränder des Sichtbaren hinausgeht, Uneindeutigkeiten zulässt und Ambivalenzen mitdenkt, können alternative Lektüren entstehen, der Bildgegenstand mit anderen Augen betrachtet, das eigene Vorwissen relativiert und die Fotografien schließlich neu verortet werden. Als Rand im Sinne eines Übergangs wird hier also derjenige Bereich verstanden, in dem sich die Bilder wandeln, der Blick des Betrachters durch entsprechende Kontextualisierungen verändert wird und überkommene Vorannahmen neu bewertet werden müssen. Dies ist der Fall, sobald erkannt wird, dass das Sujet nicht länger mit dem eigenen Vorwissen zusammengeht und präzise Verortungen misslingen.

Wenn David Bate bezüglich der Aufnahmen von Europäern in orientalischer Tracht feststellt, dass diese irritieren, weil sie dem westlichen Machtanspruch widersprechen,³² dann kann bezüglich Krikorians und Raads fotografischer Inszenierungen der Familienangehörigen und Freunde in traditionell orientalischer

31 Brandes, Kerstin: *Fotografie und „Identität“. Visuelle Repräsentationspolitiken in den künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld 2010, S. 21.

32 Vgl. Bate 2003 (wie Anm. 10), S. 124f.

oder moderner westlicher Kleidung ganz ähnlich argumentiert werden. So wird auch bei ihnen die als essenziell begriffene Distinktion zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ aufgebrochen bzw. die orientalistische Konstruktion ins Wanken gebracht. Zugleich offenbaren die Fotos ein Spiel mit „Darstellungsparameter[n], die sich fast unvermeidlich aufdrängen.“³³ Denn indem sie etablierte Bildformate zitieren und auf bekannte Wahrnehmungsschemata rekurren, spielen die Fotografien mit dem, was Kaja Silverman als das „Vor-gesehene“³⁴ bezeichnet hat. Damit ist die kulturelle Codierung des Blicks gemeint, welche die Wahrnehmung sowie die Bedeutung bestimmt, die dem Sichtbaren zugeschrieben wird. Ungeachtet der Tatsache, dass uns Krikorians und Raads Fotografien vertraut erscheinen – durch ihren offensichtlichen Rückgriff auf tradierte porträtfotografische Parameter –, provozieren sie eine Unsicherheit gegenüber dem Sichtbaren, das sich nicht so recht in unsere Erwartungen und gewohnten Sehmuster einfügen will. Somit irritieren die Fotos das Blickregime, weil sie etablierte Visualisierungsformen imitieren, zugleich jedoch ein Verfehlen des Ideals erkennen lassen. Indem sie also nie ganz mit orientalistischen Repräsentationen oder europäischen Porträtfotografien übereinstimmen, entstehen kleine Brüche bzw. Leerstellen, wodurch sich Krikorians und Raads fotografische Inszenierungen dem Blickregime sowie den damit verbundenen Vorannahmen widersetzen. Auf diese Weise ermöglichen sie,

[...] aus einem veränderten Blickwinkel erneut hinzuschauen, und schaffen damit eine Situation, in der es möglich wird, sowohl den ursprünglichen Wahrnehmungsakt zu hinterfragen als auch das Objekt nach anderen Darstellungskriterien zu betrachten.³⁵

Resümierend kann festgehalten werden, dass sowohl die Fotografien der Familienangehörigen oder Freunde in moderner westlicher Kleidung als auch diejenigen in orientalischer Tracht zunächst zu einfachen Annahmen verführen. Man glaubt, diese Aufnahmen mühelos lesen zu können, weil der Modus ihrer Inszenierung von der westlichen Porträtfotografie sowie der Genre- oder Typenfotografie vertraut zu sein scheint. D.h. bei der Bildlektüre wird auf ein Erfahrungswissen zurückgegriffen und die Fotografien werden in bekannte Wissenskontexte bzw. den eigenen (westlichen) Wissenshorizont eingebunden. Das Ziel meines Beitrags war es demgegenüber aufzuzeigen, dass eine vorschnelle Verortung notwendigerweise scheitern muss, weil sich die Semantik dieser Fotografien nicht alleine aus dem darin Sichtbaren ableiten lässt. Insofern machen Johannes Krikorians und Khalil Raads Fotografien Wissen nicht per se sichtbar, sondern immer nur Versatzstücke einer Evidenz, die sich aus bekannten Verweiszusammenhängen speist. Folgerichtig lassen sich die Fotos nicht allein über den Bildgegenstand definieren; es bestimmt also nicht nur die konkret sichtbare Darstellung die Evidenz – obwohl dies

33 Silverman, Kaja: „Dem Blickregime begegnen“, in: Kravagna, Christian (Hg): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64, hier: S. 58.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 59.

durch das Paradigma der Sichtbarkeit gerne suggeriert und quasi zur selbstverständlichen Annahme erklärt wurde. Vielmehr existieren auch Bereiche des Unschärferen und Ausgefransteten, die auf das Bild einwirken und dessen Wirksamkeit mitbestimmen. Mit anderen Worten: Es kommen Episteme zum Tragen, die selbst nicht unmittelbar zur Darstellung gelangen, gleichwohl aber in die Fotografien eingelassen sind und deren Bedeutung mitkonstituieren. Dementsprechend resultieren der Reiz sowie die hybride Semantik von Krikorians und Raads Fotografien aus einem Zustand des Unbestimmten sowie einer damit korrespondierenden Ambivalenz. So wird der Wunsch nach einer distinkten Verortung permanent mit Momenten der Verunklärung konfrontiert, wodurch sich anstelle eines liminalen Entweder-oder ein potenzielles Sowohl-als-auch ausbildet: Denn die Fotografien greifen unzweifelhaft auf tradierte, europäische Darstellungskonventionen über den ‚Orient‘ zurück (und adressieren damit unser vermeintlich korrektes Vorwissen) *und* sie irritieren ebendiese Konventionen sowie das vorherrschende Blickregime durch ihren spezifischen Entstehungskontext und die möglichen Verwendungsweisen. Anders formuliert, ist das Interessante dieser fotografischen Inszenierungen die Verkettung von Vorwissen, Nichtwissen und Wissen, wodurch sich die Bildlektüre entspinnt, mäandert und immer wieder neu kontextualisieren lässt.

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 Flow-ers 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).