

ansatzpunkte von repräsentationskritik

Für die folgenden repräsentationskritischen Ansatzpunkte ist es wichtig, Bedeutungen nicht als gegeben zu betrachten, sondern Bedeutungsproduktion/Repräsentationsarbeit als soziale Praxis zu begreifen, die Macht entfaltet, indem etwas auf bestimmte Art und Weise bezeichnet und zu sehen gegeben wird. Grundlegend ist weiter, Repräsentationsprozesse als gerahmt zu denken, d.h. von unterschiedlichen Aspekten reguliert und mitgestaltet. In der Folge sollen die für eine repräsentationskritische Perspektive wichtigen Ansätze und Begriffe unterschiedlicher Theoretiker_innen skizziert werden.

wie Repräsentationen repräsentieren

Für eine Heranführung an die Analyse von Repräsentationen ist die Auseinandersetzung Michel Foucaults mit dem Gemälde Las Meninas (1656) des spanischen Hofmalers Diego Velasquez hilfreich. Foucault, welcher sich als Historiker, Philosoph und Soziologe mit dem Zusammenwirken von Wissen, Macht und Subjekt im Rahmen historischer Diskurse beschäftigte, leitet sein Buch *Die Ordnung der Dinge* mit diesem Beispiel aus dem Feld der Kunst ein (vgl. [Foucault 1999](#)).¹⁾ Um die Ausführungen Foucaults besser nachvollziehen zu können, ist es hilfreich zunächst **das Bild** zu betrachten und die Bildbeschreibung – bspw. von Stuart Hall ([>>](#)) – zu lesen, um einige Hintergrundinformationen zu bekommen.

Foucault analysiert im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Repräsentation gezielt dieses Gemälde, da es aus seiner Sicht explizit den Prozess des Repräsentierens zum Gegenstand macht und somit Wissen darüber produziert, wie Repräsentationen repräsentieren. Den Grundstein dafür legt Velasquez in der Konzeption des Bildes, wenn er statt einem gängigen Portrait des spanischen Königspaares die Situation der *Anfertigung* eines Portraits zum Gegenstand macht. Mit dieser Verschiebung weg vom direkten Porträtieren der Personen hin zum Festhalten des 'Drumherum' eröffnet sich zugleich die Möglichkeit, den Prozess des Repräsentierens aus einer anderen Perspektive zu sehen zu geben. Dabei werden bspw. die Gestaltungswerzeuge – wie Pinsel, Leinwand, Blicke, Licht, die zur Herstellung eines Gemäldes unablässig sind – selbst zum Bildgegenstand. Auch Subjekte, wie der Maler bei der Arbeit oder Betrachter_innen, werden ins Bild gerückt.

Repräsentationsarbeit wird so in ihren elementaren Teilen gezeigt. Diese Elemente können als konstitutiv - also grundlegend - für den Repräsentationsprozess betrachtet werden, bleiben jedoch meist im Unsichtbaren. Denn Portraits von Personen, wo zugleich die Produzent_in des Bildes und deren Arbeitsutensilien mit dargestellt werden, sind selten.

Dieser ‚blinde Fleck‘ – diese strukturelle Unsichtbarkeit – ist dabei laut Foucault zentrales Moment für das ‚Gelingen‘ von Darstellungen. Denn die Unsichtbarkeit der verwendeten Instrumente, der beteiligten Produzent_innen sowie der begrenzten Gestaltungsmöglichkeiten verdeckt das Gemacht-Sein der Repräsentation von etwas oder jemandem und vollendet damit dessen ‚Abbildung‘. Die Repräsentation kann somit zu sehen geben, kann etwas oder jemanden darstellen, ohne dass die zugrunde liegenden Konstruktionsprozesse, die vorgängigen Entscheidungen und Hilfsmittel wahrgenommen werden. Bei Velasquez‘ Gemälde weist Foucault bspw. auf die spezifische Strukturierung des Bildes durch seine Bildkomposition und auf die Existenz als Malerei (Medium) hin, welche eine immanente Rahmung und zugleich Regulierung des Zu-sehen-Gebens entwickelt, aber vom betrachtenden Auge nicht selbstverständlich als Teil des Repräsentationsprozesses wahrgenommen wird.²⁾

Ohne Produktion und Rezeption gibt es keine Repräsentation. So kann zugesetzt Foucaults Aussage bzgl. der Rolle der Produzent_innen und der Betrachter_innen gefasst werden. Und nicht zu vergessen

ist dabei die besondere Funktion des Modells – oder allgemeiner des Darzustellenden – welches in diesem konkreten Fall durch das abwesende Königspaar verkörpert wird. Gerade Velasquez' Gemälde wird von Foucault als ein Beispiel herausgestellt, wo diese wichtigen Funktionen – sprich Modell, Maler und Betrachter_innen – nicht nur gezeigt werden, sondern sich ein interessantes Spiel der Entfixierung und Verschiebung dieser Positionen entfaltet. Sichtbar und erlebbar wird dies, da wir als Betrachtende des Gemäldes selbst zu Betrachteten durch den Blick des gemalten Malers werden. Und so nicht nur in der Position der Rezipient_innen sind, sondern scheinbar auch in die Position des Modells einrücken. Wir werden auf den (imaginerten) Platz des Königspaares, der Herrschenden gestellt. In diesem Spiel mit Blickverhältnissen wird das Potential des Blickes offensichtlich, wodurch Subjektpositionen mit hergestellt und auch verändert werden können. Velasquez bringt die Fundamente der Repräsentation noch weiter in Unordnung, indem er uns als Betrachtende den Blick auf die vom Maler bearbeitete, aber abgekehrte Leinwand verwehrt. Velasquez scheint dabei mit einer weiteren Selbstverständlichkeit von Repräsentation zu spielen: mit dem Glauben der Betrachter_innen, dass diese alles erblicken können und alles zu sehen bekommen. Doch der verweigerte Einblick in die abgekehrte Leinwand scheint daran erinnern zu wollen, dass die Betrachter_innen eben nur das sehen können, was der Maler bzw. die Produzent_innen auch zu sehen geben.

Alle drei Aspekte – Produzieren, Betrachten und das Darzustellende – sind für Repräsentationen Voraussetzung und prägen den Repräsentationsprozess, sind aber eben nicht unmittelbar präsent. Die Abwesenheit des Darzustellenden – hier durch das indirekt über einen Spiegel ins Bild gesetzte Königspaar angedeutet – ist für Foucault das Grundprinzip, nach dem Repräsentation funktioniert. Die Grenzen des Repräsentierens – nämlich nie ohne Rest präsent machen zu können, nie unmittelbar zu sehen geben zu können – sind die Bedingungen von Repräsentation. Grundlegend ist eine existierende Leere, die durch „das notwendige Verschwinden dessen, was sie [die Repräsentation] begründet, desjenigen, dem sie ähnelt“ (Foucault 1999: 45) entsteht. Repräsentation ist somit immer der Versuch einer Vergegenwärtigung etwas Abwesenden.

Der zentrale Aspekt hinsichtlich dem Prozess des Repräsentierens ist für Foucault das Zusammenspiel von Sichtbarkeit *und* Unsichtbarkeit, das er exemplarisch an mehreren Stellen bei *Las Meninas* identifiziert und thematisiert. Im Rahmen einer repräsentationskritischen Analyse lassen sich mit der Offenlegung und Rekonstruktion der Rahmungen, Selbstverständlichkeiten und der 'blinden Flecke' von Repräsentationen – eben mit ihrem Spiel des Sichtbarmachens und Unsichtbarlassens – wichtige Erkenntnisse über das Gezeigte sowie die Art und Weise, wie es gezeigt wird, erarbeiten.

[repräsentation](#), [blinder fleck](#), [un-/sichtbarkeit](#), [las meninas](#), [blick](#)

Blick und kulturelles Bilderrepertoire

Der Blick spielt bei der Konzeptionalisierung des Begriffs *Blickregime* durch Kaja Silverman eine zentrale Rolle, welche als Filmtheoretikerin psychoanalytische und semiologische Ansätze bspw. von Jacques Lacan und Roland Barthes diskutiert und weiterdenkt (vgl. Silverman 1997). Silverman unterscheidet – im Anschluss an Lacan – hierfür Sehen als sinnlichen Akt (look) von Blicken/Erblicken (gaze). Dabei verweist sie auf die Wirkmächtigkeit kollektivierter Blickweisen und spricht aufgrund deren regulierender, normativer und kontrollierender Wirkung von einem *Blickregime* (gaze).³⁾ Denn der Blick verlangt spezifische Darstellungsweisen, um erblicken zu können. Im Umkehrschluss heisst das für jemanden, die_der erblickt werden will, sich diesem Diktat des *Blickregimes* zu unterwerfen, sich an die geforderten Darstellungsparameter zu halten oder zumindest sich dazu zu verhalten.⁴⁾ Beispielsweise muss eine Person, um als 'Mann' erblickt zu werden, auch männliche Attribute 'besitzen' oder besser zu sehen geben (können) – also die für Männlichkeit vorgesehenen Merkmale in Bezug auf den Körper, die Körperhaltung, die Frisur, die Kleidung, die Stimme etc. Das *Blickregime* reguliert Darstellungen nach seiner durch den gesellschaftlichen Kontext mitbestimmten Logik (vgl.

Silverman 1997: 58). Nicht erblickt zu werden, geht mit nicht erkannt und leider allzu oft auch mit nicht anerkannt zu werden einher. Die Macht und die Unzulänglichkeit des Blickregimes zeigt sich daran, dass nur das 'Vor-gesehene' leicht (an)erkannt werden kann (Vgl. dazu [Hey Hetero!](#)!). Der von Silverman angeführte Aspekt des 'Vor-gesehenen' kann dabei als ein besonderer Fall verstanden werden, welcher anhand des Feld der Vermittlungsarbeit in Museen weiter ausgeführt werden soll. Es ist in diesem Zusammenhang ein Versuch wert, einer Gruppe von Personen die Aufgabe zu stellen, ein Bild von musealer Vermittlungsarbeit zu skizzieren bzw. zu beschreiben. Dabei wäre vermutlich leicht festzustellen, dass unter den mit musealer Vermittlungsarbeit verknüpften (Vorstellungs-) Bildern einige sind, welche sich förmlich aufzudrängen scheinen – also bspw. eine Führungssituation mit einer auf ein Kunstwerk zeigenden Vermittler_in. Dieses dominante sich Aufdrängen von spezifischen Darstellungsweisen bezeichnet Silverman als das 'Vor-gesehene' und verweist dabei auf die Ordnungen und Dominanzen, welche innerhalb eines kulturellen Bilderrepertoires (Silverman spricht von *screen/Bildschirm*) herrschen. D.h. es gibt prinzipiell viele Möglichkeiten der Darstellung von Vermittlungsarbeit, aber es gibt eben solche, die für den Blick besonders leicht lesbar und normal erscheinen.⁵⁾ Der *screen* ist laut Silverman von uns als gesellschaftlichen Akteurinnen und Akteuren verinnerlicht und vergleichbar mit einer Sprache, die uns bestimmte Bezugspunkte an die Hand gibt, um jemanden oder etwas wahrzunehmen. Der *screen* ist die kulturelle Folie, auf der festgelegt wird, was und wie gesehen wird, wie Sichtbares bearbeitet und welche Bedeutung diesem zugesprochen werden kann (vgl. Silverman 1997: 58).⁶⁾ Radikal an dieser Konzeptionalisierung ist die Annahme, dass wir uns von der Vorstellung verabschieden müssen, alles sehen zu können. Stattdessen sehen wir nur das, was durch ein Repertoire an kulturell verfügbaren Bildern sichtbar werden kann. Silverman schlägt als eine mögliche Intervention und Umarbeitung gegen das bestehende Blickregime vor, kollektiv die unbeleuchteten Teile des *screen* in den Vordergrund zu rücken und die 'hellen', leicht sichtbaren, „heute als normative Darstellung auftretenden“ (Silverman 1997: 59) Teile dafür abzudunkeln.⁷⁾ In diesem Zusammenhang soll auch auf die Arbeit der Kunstvermittler_in Nanna Lüth verwiesen werden, welche in/mit ihren Vermittlungsprojekten versucht ein *ungehorsames Sehen* zu entfalten (vgl. [Lüth](#) 2011:77f.), sowie auf die edukativ-aktivistische Arbeit von *The Pinky Show* mit ihrem Comic *Shampoo Bottle Story*.

[blickregime](#), [screen](#), [blick](#), [vorgesehene](#), [kulturelles bilderverpertoire](#)

Institution und Ideologie

Repräsentationen sind von institutionellen Kontexten und ideologischen Strukturen geprägt. Dies gilt auch für Repräsentationen musealer Vermittlungsarbeit. Im Besonderen haben dort prekäre Arbeitsverhältnisse, schlechte Personalschlüssel, unzureichende finanzielle Ausstattung, geringe Anerkennung und kaum institutionelles Mitspracherecht der Vermittler_innen die Produktion, Gestaltung und Verbreitung von Repräsentationen der Vermittlungsarbeit in der Vergangenheit entscheidend beeinflusst (und tun dies in der Gegenwart immer noch). Diese Produktionsbedingungen können in der Rückschau als eine Praktik der Unsichtbarmachung von Vermittlungsarbeit gewertet werden, wovon die spärlichen Archivmaterialien, fehlende Dokumentationen und die seltenen offiziellen Präsentationen zeugen (vgl. [Fürstenberg/John 2011](#)). Diese Situation ändert sich langsam und Vermittlungsarbeit bekommt mehr und mehr einen höheren Stellenwert innerhalb der Institution Museum zugeschrieben. Der Wandel geht auch mit einer erhöhten Sichtbarkeit von Vermittlungsarbeit einher, jedoch wird die Repräsentationsarbeit der Vermittler_innen dabei nicht zwangsläufig selbstbestimmter oder unabhängiger. Die Frage, was wie von Vermittlungsarbeit zu sehen gegeben wird, gewinnt in diesem Zusammenhang grosse Relevanz, da oft nur öffentlichkeitswirksame Events gezeigt werden (sollen/können) und die entstehenden Repräsentationen sich bspw. an die immer häufiger anzutreffenden corporate design-Konzepte der

Museen anpassen müssen. Es kann in Anschluss an Oliver Marcharts Text „Die Institution spricht“ ([Marchart 2005](#)) konstatiert werden, dass die Institution Museum nicht nur durch die Vermittler_innen spricht, sondern auch durch die Repräsentationen von Kunstvermittlung. Zugespitzt kann behauptet werden, dass die dargestellten Personen – Vermittler_innen und Publikum – durch ein interessegeleitetes Auswählen und Sichtbarmachen mittels institutioneller [Autor\(ität\)en](#) zu 'Darsteller_innen der Institution' werden. Gezeigt wird dabei oft das 'Vor-gesehene', das 'Typische', was leicht als museale Kunstvermittlung wiedererkannt wird. Anhand dieses Beispiels kann deutlich gemacht werden, dass Institutionen mit ihrem strukturellen und ideologischen Kontext Einfluss auf Repräsentationsarbeit nehmen und damit regulieren, was in welcher Art und Weise repräsentiert wird. Dies kann als ein Art Rahmung verstanden werden, wobei einerseits die Praktiken der Akteure und Akteurinnen beeinflusst werden und anderseits diese Praktiken die rahmenden Bedingung mit herstellen. Andrea Fraser zitiert in ihrem Text *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* eine Aussage von Hans Haake, welcher bezüglich der Arbeit von Künstler_innen bemerkt: „They [the artists, S.F.] participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame and are being framed“ (Hans Haake zit. nach [Fraser 2005](#); Hervorhebung S.F.).

Den etwas sperrigen, aber in diesem Zusammenhang brauchbaren Begriff der *Ideologie* definiert Stuart Hall 1982 in Auseinandersetzung mit Massenmedien als „Summe der verfügbaren Wege, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu interpretieren, definieren, verstehen und zu erklären“ ([Hall 1998](#): 148). Wichtig ist für ihn, dass die Vielzahl der Wege begrenzt ist resp. systematisch begrenzt wird und sich dominante Formen dieser *praktischen Anschauung* herausbilden. Diese Ideen, so schreibt er weiter, sind dabei immer zu Erklärungsketten verknüpft, die „determiniert, in bestimmter Weise strukturiert, geformt und in der Gesellschaft verteilt“ (ebd.) sind. Vorstellungen ent- und bestehen somit nicht zufällig, rein individuell und sind auch nicht *frei fliessend* oder beliebig austauschbar, sondern sind historisch geworden und geformt. Die Ideen in den Köpfen der Leute – so Hall – sind durch soziale Praktiken und Institutionen vermittelt, sodass die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster von Realität bereits immer durch gewordene soziale Strukturen mitgeprägt werden.⁸⁾ Dieses ist aber kein statisches, passives Überstülpen oder Aufoktruiieren von Sichtweisen, sondern ein aktives, mitgestaltendes Erlernen, Zitieren und Variieren von sozialen Konventionen. Tom Holert bemerkt bezugnehmend auf Louis Althusser: Ideologie ist „nicht eine bestimmte politische Doktrin oder Denkweise, der die Menschen anhängen wie einer Religion, sondern die Art und Weise, mit der die Individuen sich ihr Verhältnis zu den eigenen Lebensbedingungen darstellen – und zwar wesentlich imaginär, mit Hilfe von Bildern (visuellen, sprachlichen, mentalen usw.)“ ([Holert 2005](#): o.S.). Die Rahmung von Repräsentationspraktiken durch Institutionen resp. ihren ideologisch-gesellschaftlichen Kontexten gilt es bei repräsentationskritischen Untersuchungen in den Blick zu nehmen und – wie [Wallis 1984](#) oder [Schade/Wenk 2005](#) bemerken – spielen dabei auch die Aspekte von Autorschaft, Autorität sowie Begehren und Interessen der Akteur_innen eine entscheidende Rolle.

[institution, ideologie, vorstellung, rahmung](#)

Mythos und Naturalisierung

In Anschluss an Roland Barthes' Mythos-Konzept können die Produktion von bestimmten Aussagen und Botschaften sowie die dabei zugrunde liegenden Prozesse der Naturalisierung näher in den Fokus gerückt werden (vgl. [Barthes 2003](#), [Schade/Wenk 2011](#)). Barthes erfasst mit seinem Konzept Mythos als *semilogisches System* das Phänomen, dass zum einen bestimmte Aussagen in Texten produziert werden und zum anderen der Herstellungsprozess dieser Aussagen verdeckt, ja unkenntlich wird. Daher gilt es laut ihm den Mythos zu entziffern, ihn als spezifische (De-)Formation von Bedeutung zu betrachten. Mittels Praktiken der Historisierung und Rekonstruktion von Bezeichnungspraktiken können diese Mythologisierungsprozesse offen gelegt werden und deren Naturalisierungseffekte

dekonstruiert werden – oder in den Worten Barthes' – die Umstände in den Blick genommen werden, die den Eindruck erwecken, als bedeuten die Dinge von ganz allein etwas bestimmtes.

Barthes selbst führt für einen solchen Mythologisierungsprozess folgendes viel zitierte Beispiel an:

„Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von Paris-Match. Auf dem Titelbild erweist ein junger N[...] in französischer Uniform den militärischen Gruss, den Blick erhoben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Das ist der Sinn des Bildes. Aber ob naiv oder nicht, ich erkenne sehr wohl, was es mir bedeuten soll: dass Frankreich ein großes Imperium ist, dass alle seine Söhne, ohne Unterschied der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen und dass es kein besseres Argument gegen die Widersacher eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer dieses jungen N[...], seinen angeblichen Unterdrückern zu dienen. Ich habe hier also ein erweitertes semiologisches System vor mir: es enthält ein Bedeutendes, das selbst schon von einem vorhergehenden System geschaffen wird (ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruss), es enthält ein Bedeutetes (das hier absichtlich eine Mischung von Franzosentum und Soldatentum ist), und es enthält schliesslich die Präsenz des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch“⁹⁾ (Barthes 2003: 95).

Diese Überlegungen bauen auf semiologische Ansätze auf, wobei Zeichen als konstruiertes Bedeutungsgeflecht aus der Verknüpfung von Signifikant (Lautbild) und Signifikat (Vorstellungsbild) entstehen. Wie Barthes es mit diesem Beispiel in aller Kürze selbst vor Augen führt, ist die Offenlegung von Mythen eine Form der Macht- und Herrschaftsanalyse, wo mittels der Benennung der „Umstände“ – also wie Bedeutungsproduktion im Rahmen eines historischen Kontextes mit seinen spezifischen kulturellen Zeichenrepertoires möglich wird – der Herstellung des Selbstverständlichen und Natürlicheren in Repräsentationen auf die Spur gekommen werden kann.

Barthes führt hinsichtlich der machtvollen Effekte von Mythologisierung an anderer Stelle weiter aus:

„Wenn ich die französische Imperialität feststelle, ohne sie zu erklären, so bedarf es nur eines Geringen, damit ich sie auch natürlich und selbstverständlich finde, und dann bin ich beruhigt. Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und lehrt ihnen die Einfachheit der Essenzen ... er organisiert eine Welt ohne Widersprüche ... Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein“ (Barthes 2003: 131f.).

[mythos](#), [naturalisierung](#), [botschaft](#), [barthes](#)

Produktion von Evidenz

Die Begriffsgeschichte von Evidenz schliesst sowohl Bedeutungen wie *Beweis*, *Zeugnis*, *Unzweifelhaftigkeit* als auch etwas, was als gesichert gilt oder fraglos akzeptiert wird, mit ein. Dass etwas als selbstverständlich, offensichtlich, unzweifelhaft – sprich evident – angesehen wird bzw. erscheint, ist nicht einfach gegeben, sondern muss hergestellt werden. Sichtbarkeit – so konstatierter Tom Holert – ist in diesem Zusammenhang eine wichtige Akteurin zur Herstellung von Evidenz. Denn das, was sichtbar ist, beansprucht Realität und Wahrheit. Mit medizinischen oder auch militärischen Instrumenten der 'Aufklärung' werden bspw. Dinge sichtbar gemacht, welche von Laien nicht ohne weiteres erkannt bzw. gelesen werden können. Deshalb erläutern Mediziner_innen ihren Patient_innen das mittels Röntgenbildern oder CADs Sichtbargewordene und legitimieren ausgehend von diesen Befunden ihre Entscheidung für und gegen spezifische Therapien. Um aus visuellem Material 'Tatsachen' werden zu lassen, bedarf es einem geschulten Blick, autorisierten Sprecher_innen und Vermittlungsarbeit. Holert arbeitet die Schaffung von 'Tatsachen' im Rahmen seines Textes *Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart* ([Holert 2000a](#)) auch anhand des Beispiels einer Pressekonferenz heraus, wo deutsche Politiker mit Hilfe von (sehr undeutlichen) Satellitenaufnahmen, welche angeblich irakische Waffensysteme zeigen sollten, einen Kriegseinsatz legitimieren. Es kann mit Roland Barthes argumentiert werden, dass bei dieser Situation dem Repräsentierten – also den angeblich sichtbaren Waffensystemen – seine Präsenz erst durch die

autorisierten Sprecher_innen gegeben werden musste; eine Präsenz, die ein „reiches, spontanes, gelebtes, unschuldiges, unbestreitbares Bild“ (Barthes 2003: 98) erst hervorbringen hilft. Die als Beweise herangezogenen Bilder (resp. -interpretationen) mussten nachträglich jedoch als falsch eingestuft werden, da keine derartigen Waffensysteme auf irakischem Boden gefunden werden konnten.

Auch im Zusammenhang mit Repräsentationen von Vermittlungsarbeit kursiert Evidentes. Darstellungen von Besucher_innengruppen, die durch Ausstellungen geführt werden, oder Kindern, die mit Malkitteln in Ateliers gestalten, repräsentieren scheinbar selbstverständlich und offensichtlich Facetten musealer Vermittlungsarbeit. Dazu braucht es aber ein Evidenz produzierendes Zusammenspiel unterschiedlicher Komponenten, wo bspw. die Pose der Vermittler_in, die Haltung und der Blick des Publikums, die Kunst und der Raum in der 'passenden' Art und Weise zusammen zu sehen gegeben werden.¹⁰⁾ Wie untrennbar Evidenz und Macht jedoch miteinander verknüpft sind, unterstreicht die folgende Beobachtung von der Medientheoretikerin Irmela Schneider aus dem Bereich der Filmproduktion:

„Produzenten und Beleuchter sprechen auch gerne von der Kunst des Ein- und Ausleuchtens, und diese Kunst besteht im Mainstream-Kino darin, dass der Zuschauer nicht sieht, dass eingeleuchtet worden ist. Das zeigt die Nähe zur Evidenz, die ja gerade auch nicht will, dass sie erkannt, bemerkt und ertappt wird. 'Evidenz' negiert den Zweifel. Evidenz übt Macht aus. Macht hell. Hellt die Macht auf. Stellt klar. Erlaubt keinen Widerspruch“ (Schneider 2008: 4).

John Rajchman betont in seinem Text *Foucaults Kunst des Sehens* die potentielle Veränderbarkeit des Evidenten, wenn er schreibt: „Wir beteiligen uns, wir leisten unseren Anteil an den Praktiken, die jene Sehweisen für uns selbstverständlich machen – eine Beteiligung oder Akzeptanz, die wir verweigern können“ (Rajchman 2000: 44f.).

evidenz

Differenz und Repräsentationsregime

Stuart Halls Ansatz des Repräsentationsregimes bringt die Aspekte Repräsentation, Macht und Differenzproduktion zusammen. Er fragt im Zusammenhang mit Repräsentationsregimen danach, welche Differenzen dar- und somit hergestellt werden sowie welche Differenzen wie, wo und wie oft zu sehen gegeben werden. Repräsentationen besitzen durch ihre Verwobenheit und ihren Bezug untereinander das Potential, Bedeutungen festzuschreiben und als Repräsentationsregime zu operieren. Aus analytischer Sicht sind dabei Repräsentationspraktiken und -figuren bedeutsam, welche in einem bestimmten Moment Differenz und Andersheit auf ähnliche Art und Weise repräsentieren. Dieses Bündel von Repräsentationspraktiken schreibt durch seine Macht der Wiederholung **Differenzachsen** fest und ist so in der Herstellung dominanter Wahrnehmungsmuster und Muster des Zu-sehen-Gebens von jemandem oder etwas verwickelt. (Vergleiche dazu auch das Beispiel **Othering**.) Stuart Hall schreibt: „[D]as gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das ‚Differenz‘ in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als **Repräsentationsregime** bezeichnet.“ (Hall 2004: 115) Wirkmächtig werden diese Differenzproduktionen, da sie Teil des *kulturellen Gedächtnis* (vgl. Schade/Wenk 2011: 120f.) bzw. des *common sense* werden können. Die Existenz kollektiv geteilter Ansichten, die für viele gesellschaftliche Akteurinnen und Akteure selbstverständlich sind, können mit Stuart Hall auch als *common sense* bezeichnet werden. Der *common sense* besitzt zwar einen spezifischen Kontext und eine spezifische Geschichte, aber: „Gerade seine ‚Spontaneität‘, Klarheit und ‚Natürlichkeit‘, die Weigerung seine Prämissen zu überprüfen, sein Widerstand gegen Veränderung oder Korrektur, sein Pochen auf dem als richtig Erkannten macht den *common sense* ... spontan, ideologisch und unbewusst. Durch den *common sense* lernt man nicht, wie die Dinge beschaffen sind: Man entdeckt nur, wie sie sich in die bestehende Ordnung einfügen ... Seine Selbstverständlichkeit macht ihn zu

einem Medium, dessen eigene Prämissen und Voraussetzungen ... durch seine scheinbare Klarheit unsichtbar wird“ (Hall zit. nach Morley 2003: 111f.).

Neben der Herausarbeitung und Benennung des Dominanten und Regulären der Differenzproduktion ist es aus analytischer Sicht auch produktiv auf Elemente von Repräsentationen zu blicken, wo diese von der gängigen Differenzproduktion abweichen und dabei evtl. dominante Praktiken des Othering oder der Stereotypisierung unterbrechen. Hilfreich für die Analysearbeit können dabei folgende, von Hall artikulierten Fragen sein:

„Durch welche Repräsentationspraktiken wird rassischer und ethnischer Differenz eine Bedeutung gegeben? Was sind die diskursiven Formationen [die Ordnungen von anerkannten Aussagen, S.F.], die Repertoires und Regime der Repräsentation, auf die die Medien zurückgreifen, um Differenz darzustellen? ... Und wie hängt die Repräsentation von Differenz mit Fragen der Macht zusammen?“ (Hall 2004: 116)

[repräsentationsregime](#), [differenz](#), [hall](#), [common sense](#)

Adressierung und Führung

Mit der Frage des Kunsthistorikers Hal Foster „what ideal subject does visual culture model and/or mirror?“ (Foster 1996: 116) rücken die von Repräsentationen ausgehenden Adressierungs- und Führungsprozesse in den Fokus. Repräsentationen entfalten Macht und schaffen Wirklichkeit, indem durch ihr Zu-sehen-Gegebenes bestimmte Existenzweisen für Individuen entworfen werden bzw. Individuen durch Entwürfe von 'idealen' Subjekten adressiert werden.

Ein anschauliches Beispiel aus dem Bereich musealer Vermittlungsarbeit stellt diesbezüglich ein Programmfolder des *design museum london* dar. Bei meiner Analysearbeit bin ich auf die Formulierungen *next generation of critical consumers and creative professionals* aufmerksam geworden, welche dort als Ziele von Vermittlungsarbeit mit Schüler_innen formuliert werden. In Rückbindung an Fosters Frage können die Figurationen *kreative Fachkräfte* und *kritische Konsument_innen* als eben solche idealen Subjekte gelesen werden, welche durch die Repräsentation dar- und hergestellt werden. Wird hier der Anschluss an das theoretische Konzept der [ideologischen Anrufung](#) des Philosophen Louis Althusser hergestellt, kann behauptet werden, dass damit nicht nur Schüler_innen adressiert, sondern potentiell alle Leser_innen angerufen werden. Denn Repräsentationen entwickeln „Führungskräfte“ (Holert 2002), indem sie (mögliche) Existenzweisen dar- sowie herstellen und damit auf das Verhalten, auf die Entscheidungen, auf das Feld der Möglichkeiten von Individuen Einfluss nehmen. Individuen können durch das Zu-sehen-Gegebene anleitet und geführt werden. Den Begriff der *Führung* arbeitet Michel Foucault im Rahmen seiner Studien zur Gouvernementalität aus, wobei durch die Verknüpfung der Begriffe Regieren ('gouverner') und Denkweise ('mentalité') die Verschränkung von Wissen, Macht und Subjektivität sowie von Prozessen der Fremd- und Selbstführung gefasst werden soll (vgl. Foucault 2010). Fremd- und Selbstführung bedeutet dabei soviel, dass das Geführtwerden von Individuen sowohl durch die Einflussnahme externer Kräfte geschieht (bspw. durch Gesetze, durch ökonomische Bedingungen ...), aber eben auch durch Formen der Selbstkontrolle und -disziplinierung, welche von den Individuen selbst ausgehen. Selbstführung entfaltet sich dort, wo das eigene Tun – also die Art zu essen, sich zu kleiden, sich zu unterhalten, zu arbeiten, soziale Beziehungen zu pflegen, zu wohnen, Zukunft zu planen ... – an möglichen Existenzweisen resp. [Subjektivitäten](#) ausgerichtet wird.

Eine einzelne Repräsentation bringt jedoch noch keine Subjektposition – also Existenzweise – hervor. Ebenso hat der Programmfolder des *design museum london* als einzelne Repräsentation wenig Kraft, Individuen in eine bestimmte Richtung zu führen. Aber da man_frau auch in vielen anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen als *kreativ* angerufen wird, kann diese Form der Subjektivierung, dieses ideale Subjekt als ein *Regierungsinstrument* verstanden werden. Indem an vielen Stellen diese bestimmte Existenzweise angerufen bzw. den Individuen auferlegt wird, wird die

Führungskraft dieses Subjektentwurfs verstärkt. Was Kreativsein dabei impliziert, kann anhand der abgebildeten Fotografie von Teilnehmer_innen des *design museum*-Vermittlungsprogramms rekonstruiert werden. Aus meiner Sicht produziert diese Visualisierung Konnotationen (Bedeutungen) wie *Kommunikation, Diversität, gemeinschaftliches Handeln in einer Gruppe, eigenständiges Arbeiten/Lernen, Betrachten und Diskutieren*. Attribute, die im Zusammenhang mit der Anrufung von kreativen Fachkräften in ähnlicher Form auch im Rahmen von Stellenausschreibungen, von Weiterqualifizierungsseminaren, von Schulstandards uvm. auftauchen. In diesem Fall kann von einer 'programmatischen' Subjektivität gesprochen werden, welche die Richtung zeigt, in die Individuen verändert werden bzw. sich verändern sollen (vgl. [Bröckling 2002](#): 179).

Von einer Repräsentation musealer Vermittlungsarbeit in dieser Form als Individuum adressiert zu werden, ist somit nicht zufällig oder belanglos. Sondern diese Anrufung kann in einem ideologischen resp. rationalen Kontext¹¹⁾ verortet werden, welcher diese zu einem Element von aktuellen Prozessen gesellschaftlichen Regierens von Bevölkerung macht.¹²⁾ Repräsentationen sind mit ihrer Macht zu führen in Regierungsarbeit involviert. Und können zugleich durch das Zu-sehen-Geben anderer Existenzweisen, anderer Subjektpositionen vorherrschende Führungsrichtungen durchkreuzen und einen Teil zur möglichen Umarbeitung herrschender Rationalitäten beisteuern. Oder wie Teresa de Lauretis programmatisch fragt und damit auch Repräsentationsarbeit adressiert „how to produce the conditions of visibility for a different social subject“ ([De Lauretis 1984](#): 8f)?

[Führung, subjekt, rationalität, adressierung, anrufung, gouvernementalität](#)

←

1)

In *Die Ordnung der Dinge* widmet Foucault sich der Aufarbeitung von unterschiedlichen Repräsentationskonzepten, wobei der Wechsel vom Repräsentationsmodus der Ähnlichkeit zu dem der Differenz aus seiner Sicht einen historischen Bruch zwischen zwei Weltbildern darstellt.

2)

Spannend ist in diesem Zusammenhang auch die philosophische Auseinandersetzung Jacques Derridas mit Rahmen und Rahmung in seinem Buch *Die Wahrheit der Malerei* mit einzubeziehen (vgl. dazu auch [Brandes 2010](#)).

3)

Diese gängigen Blickweisen stehen oft im engen Verhältnis zu bestehenden Normen und Normalitätskonstruktionen, also zu den Regeln und Gesetzen, die bestimmen, was bspw. als Familie oder als Ehepaar anerkannt wird. Die durch Normen unterschiedenen und ausgestalteten Kategorien können als regulierendes Ideal, als Richtwert verstanden werden, welcher auch das Blickregime prägt (vgl. [Hey Hetero!](#)). Der Blick erkennt, ordnet, schliesst ein/aus auf Grundlage dieser Gesetzmäßigkeiten und bestätigt bzw. bestärkt eine herrschende Normativität. Über das un-/absichtliche sowie notwendige Verfehlten von Normen siehe bspw. [Butler 1997](#).

4)

Hinsichtlich der Dekonstruktion des Blickregimes vgl. bspw. die Ausführungen Silvermans zur künstlerischen Arbeit [Untitled Film Stills](#) von Cindy Sherman und zu subversiven Möglichkeiten von (relativer) Unsichtbarkeit siehe [Phelan 1993, Schaffer 2008](#).

5)

Vor diesem Hintergrund ist vielleicht auch zu erklären, warum bspw. im Rahmen selbstreflexiver musealer Vermittlungsprojekte entwickelte innovative, nicht vorgesehene Darstellungen von Vermittlungsarbeit oft keinen Platz auf den offiziellen Webpages der betreffenden Institution finden, da diese Repräsentationen nicht so einfach als Darstellungen von Vermittlungsarbeit erkannt werden können. Und was Silverman hinsichtlich der Rezeption der Arbeit von Cindy Sherman bemerkt, scheint auch in diesem Zusammenhang nützlich: Ein Subjekt kann sich nur über ein Bild zu erkennen geben, das dem Fundus kulturell verfügbarer Bilder [screen] entstammt und dabei werden meist die attraktivsten und gesellschaftlich anerkanntesten Bilder aus diesem Fundus benutzt (vgl. Silverman

1997: 52).

6)

Hilfreich ist hier, das von Silverman aufgegriffene Schema des Psychanalytikers Jacques Lacan eingehender zu studieren, welches das Blicken mit/durch den Bildschirm und das gleichzeitige imaginierte Erblicktwerden thematisiert und visualisiert (vgl. [Lacan 1987](#)) sowie die anschauliche Auseinandersetzung damit bei Bartl (2012). Außerdem sei hier der Hinweis auf die Kritik von Schade/Wenk an Silvermans Auslegung von Lacans Schriften gegeben (Schade/Wenk 2011: 141).

7)

Als kritische Kommentierung zu Silvermans Entwurf einer kollektiven Umarbeitung des screen kann die Aussage Bartls gelesen werden, dass „[d]ieses Handlungsmoment [...] jedoch grundsätzlich jenseits der bewussten Kontrolle des Subjekts zu denken“ (Bartl 2012: 78) ist.

8)

Vgl. hierzu auch das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu.

9)

Zu den rassistischen Einschreibungen des N-Wortes vgl. [Arndt/Ofuatey-Alazard 2011](#): 653f.

10)

Vgl. dazu die Ergebnisse des Forschungsprojekts [Kunstvermittlung zeigen](#) sowie das Dissertationsprojekt von Stephan Fürstenberg .

11)

Foucault benutzt statt dem Konzept *Ideologie* das Konzept *Rationalität*, womit Weisen des Denkens gemeint sind, welche Wirklichkeit vorstellbar und damit handhabbar machen. Rationalität wird als „die Wurzel einer Vielzahl von Postulaten, von Evidenzen aller Art, von Institutionen und Ideen, die wir für gesichert halten“ ([Foucault 2005](#): 1014) konzeptionalisiert.

12)

Und sich mit Diskursen um *Wissensgesellschaft* sowie um *creative class* verknüpft (vgl. dazu bspw. die Ausstellung *Be Creative! Der kreative Imperativ* (2002-2003) am Museum für Gestaltung Zürich oder Raunig/Wuggenig (2007), Kritik der Kreativität, Wien: Verlag Turia+Kant.).

From:

<https://wiki.zhdk.ch/repraesentation/> - **Repräsentation und Repräsentationskritik**



Permanent link:

<https://wiki.zhdk.ch/repraesentation/doku.php?id=wiki:text:ansatzpunkte>

Last update: **2012/12/18 16:01**