



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit
Der Tausch von Aufmerksamkeit -
Der Körper als Träger von Stereotypen und Symbolen im
Spannungsfeld zwischen Orient und Okzident

Verfasserin/Verfasser

Sylvia Petrovic

Angestrebter akademischer Grad
Magistra/Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 6. August 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Ein herzliches Dankeschön gebührt meiner Diplomarbeitsbetreuerin AO. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall die durch ihr Interesse an meinem Thema dafür gesorgt hat, dass mein Durchhaltevermögen mich nicht im Stich ließ. Außerdem bedanke ich mich für ihre Hilfe mit einer absolut pro-studentischen Einstellung, welche nie zu ermüden scheint.

An dieser Stelle nütze ich auch die Gelegenheit, um mich bei all den Menschen zu bedanken, die mich über Jahre hindurch begleitet und unterstützt haben. Menschen, die Anteil an der Erinnerung haben, die mich prägt, aber auch Verlust und Neuschöpfung nie gescheut oder etwa verurteilt haben.

Ein ganz besonderes Dankeschön gilt Christine Haiderer, die weit über die Tätigkeit zahlreicher Korrekturen hinaus viel mehr noch als ‚Wesen in *meiner* Zeit‘ einen fixen Platz in meiner Welt eingenommen hat, was sich als unabhängig vom Ort und Zeit erwies.

Von ganzem Herzen danke ich Armin Majer, der mich seit Beginn meiner Diplomarbeit in jeder nur erdenklichen Form förderte und mich mit allen erforderlichen Mitteln unterstützte und unterstützt. Nun auch Vater meines Kindes – erfüllt es mich mit Stolz, an seiner Seite leben zu dürfen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
Kapitel 1: Der Tausch von Aufmerksamkeit.....	11
1.1. Selektion und Aufmerksamkeit in der Wissenschaft.....	13
1.2. Selektion & Innovation.....	18
1.3. Aufmerksamkeit als Währung und der Markt des Ansehens...	23
Kapitel 2: Die Reduktion von Komplexität und der Körper im Funktionssystem.....	27
2.1. Vom Symbol zum Stereotyp.....	30
2.2. Reduktion von Komplexität als Teil einer eurozentristischen Weltordnung.....	35
2.2.1. Die weibliche Rolle in diesem Wertesystem.....	41
2.2.2. Der Eurozentrismus und die Konstruktion von Orient und Okzident durch den Körper und seine Abbildungen.....	44
2.3. Der Beobachter erster und zweiter Ordnung.....	47

Kapitel 3 : Dichotomien oder Die Kunst in ihrer	
Verpflichtung des „worldmaking“	49
3.1. Das soziale Gedächtnis und der Körper als	
(Ab-)Bild in der Fotografie.....	51
3.1.1. Der Körper / Nicht-Körper im Spannungsfeld als	
Reflexion seines kulturellen Umfeldes	57
3.2. Körperbilder.....	60
3.3. Der Beobachter dritter Ordnung.....	63
Kapitel 4 : Das Lenken von Aufmerksamkeit.....	64
4.1. Shirin Neshat im Spannungsfeld.....	65
4.1.1. Körperbilder	67
4.1.2. Der Betrachter als Interpretant und Konstrukteur von Bedeutung	71
4.2. Narrativität der unbewegten Bilder	74
4.2.1. Plagiat oder Rezitation	76
Zusammenfassung	78
Anhang	
Shirin Neshat – Werksüberblick	81
Bibliografie	82
Bildnachweis	90
Abstrakt Deutsch und Englisch.....	95

Einleitung

„Der Körper ist das, was wir sind“ lautet die Überschrift in einem jüngst gedruckten Interview mit dem kanadischen Filmregisseur David Cronenberg im österreichischen Filmmagazin *ray*¹ über seinen zuletzt erschienenen Film „Eastern Promises“ (2007). David Cronenberg spricht darin über seine Auffassung zur Bedeutung des Körpers, der für ihn die eigentliche Identität eines Menschen ist, und diese Identität reicht nicht über den Tod des menschlichen Körpers hinaus. Das führt zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Körper, die Cronenberg sein „Körperkino“ oder häufiger sein als *body horror* bezeichnetes Genre erschaffen ließ. Der amerikanische Filmemacher steht mit seiner Auffassung zum Körper und seinem künstlerischen Schaffen ganz in der Tradition westlichen Denkens.

Es geht um die Zeichen, die auf dem Leib geschrieben sind. Dazu gehört auch, wie der Körper eingesetzt wird und wie damit umgegangen wird und auch welche Bedeutung dem Körper im Alltag und in der Religion zukommt. Die Wissenschaft beschäftigt sich sowohl mit Zeichen, die unbewusst benötigt und generiert werden, um Kommunikation im Alltag überhaupt zu ermöglichen. Als auch mit jenen Zeichen, die bewusst erzeugt werden und auch mit jenen Menschen, die sie verwenden, dass eine Kommunikation auf subtilere Weise möglich wird. Dazu zählen beispielsweise die Massenmedien. Dass diese Form der Manipulation auch durch die Kunst möglich ist und wie die möglichen Auswirkungen abzuschätzen sind, soll in der vorliegenden Arbeit verdeutlicht werden.

Die Verwendung verbaler und nicht-verbaler Kommunikation ist die Grundvoraussetzung für eine Kultur. Im alltäglichen Handeln funktionieren Zeichen und Körper in einem interaktiven Zusammenspiel. Was eine Kultur prägt, sind Symbole und Stereotypen, welche die Identität eines Individuums (wenn auch indirekt und nicht wie erwünscht) beschreiben und denen im Alltag als solche eine weitere Bedeutungsebene hinzukommt. Die Wechselwirkung dieses äußerst komplexen Systems kann nur erahnt

¹ Ausgabe: 12/07 + 01/08

werden, wie zerbrechlich und fast willkürlich dieses Konstrukt einerseits ist, aber auch gleichzeitig wie unflexibel und stabil es gegenüber manipulativer Eingriffe zu sein scheint.

Der Mensch lebt in einer Welt voller Bedeutungen.²

Die bewusste Verwendung von körperlichen Symbolen einer bestimmten Gruppe führt meist zu einer Stereotypisierung. Zeichen bekommen mehr und mehr einschlägige Bedeutungen, die die Aufmerksamkeit von dem Ursprung seiner Bedeutung ablenken können. Diese Manipulation wird unter anderem von den Massenmedien, der Werbung und der Künstlerin und dem Künstler betrieben, von allen, die mit der Vermittlung von Information arbeiten und eine bestimmte Intention verfolgen.

Die vorliegende Arbeit folgt hier Claude Lévi-Strauss mit der Annahme, dass vom Standpunkt der Semiotik heraus jedes Objekt eine Zeichen-Funktion in einer Kultur erhalten kann und damit zum Inhalt einer verbalen oder nicht-verbalen Kommunikation werden kann. Dem zugrunde liegt ein System, das Zeichen und Symbole ihre Rollen spielen lässt. Etwas Wahrgenommenes kann auf der Basis von sozialen Regeln, eines Codes, für etwas nicht Wahrgenommenes stehen.³

Diese Arbeit entsteht als Diplomarbeit an der Universität Wien im Bereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft, weshalb das Thema dem Körper in der Kunst gewidmet ist. Die mit Abstand bedeutendste Vermittlung findet in einer auf den leiblichen Körper basierenden Lebenswelt selbstverständlich nicht so sehr über verbale Zeichen, wie eben über den Körper statt. Non-verbale Kommunikation bedeutet komplexe Zeichensysteme innerhalb einer Kultur, welcher die Semiotik zugrunde liegt. Konditionen und Regulationen innerhalb des gewählten Themas werden überarbeitet. Der Körper als Medium zwischen Kultursystemen und die bewusste Manipulation des Bildes vom

² Diese Kulturinterpretation folgt Clifford Geertz, der sich auf Max Weber und Ernst Cassirer beruft. Entnommen wurde diese Parallelität aus der Einleitung bei Manfred Hainzl: „*Semiotisches Denken und kulturanthropologische Forschungen bei Claude Lévi-Strauss*“, Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main 1997, S.12

³ Vgl. Manfred Hainzl: : „*Semiotisches Denken und kulturanthropologische Forschungen bei Claude Lévi-Strauss*“, Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main 1997, S.11+16

Anderen mit Hilfe von aufmerksamkeitswirksamen Mitteln lässt uns einen Blick auf die Möglichkeiten von Macht dieser sozialen Systeme werfen.

Auf die Massenmedien und ihre Rolle in der Konstruktion und Wahrnehmung von dem Fremden wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, sondern nur auf die darstellerische Form von KünstlerInnen soll der Focus gesetzt werden. Obwohl diese Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen Orient und Okzident keineswegs nur einem bestimmten Genre zuordenbar ist, ist für diese Arbeit die Fotografie einer ausgewählten Künstlerin ein Beispiel, um die theoretischen Abhandlungen zu verdeutlichen. Diese Gegenüberstellung von Orient und Okzident bezieht sich auf die historisch etablierte Konstruktion vom Eigenen und Fremden, welche zum Thema Reduktion von Komplexität seine Erklärung findet. Die aus europäischer Sicht entstandenen Begriffe bezeichnen im Allgemeinen den Orient als „das Land der aufgehenden Sonne“ oder auch „Morgenland“ genannt und den Okzident als „das Land der untergehenden Sonne“ oder „Abendland“. Am Schluss dieser Arbeit soll jedoch für den Leser deutlich gemacht werden, dass der Dualismus als menschliches Streben für sich überwunden werden muss. Die bipolaren Denkstrukturen (welche in den religiösen Machtstrukturen in ihrer Einteilung von Gut und Böse wurzeln und noch immer die menschliche Konstruktion der Welt leitet⁴) sollen aufgehoben werden und darüber hinaus sollte diese Arbeit eine Vorarbeit zu späteren Versuchen sein, in welcher Form diese Entwicklungen sich zeigen könnten.

Für diese Arbeit wurde Shirin Neshat mit ihrer Fotoserie *Woman of Allah* als Demonstrationsbeispiel festgelegt, um zu zeigen, wie mit dem bewusst erzeugten und wahrgenommenen Fremdbild gearbeitet werden kann und Aufmerksamkeit erzeugt werden kann, um deren Bedeutung entgegenzuwirken. Die Relationen zueinander sind Gegenstand der Untersuchung.

Auf die kognitiven Erkenntnisse kann in den Erörterungen nicht näher eingegangen werden. In dieser Arbeit wird eine radikale Determiniertheit des menschlichen Handelns vorausgesetzt, was durch die Gehirnforschung auf materieller Ebene bewiesen wird, wie

⁴ Anmerkung der Verfasserin

in dieser besonders wachsamem Zeit am Rande der Recherche entnommen werden konnte.

Die Forschung bezieht sich auf einen vorwiegend analytisch theoretischen Teil. Eine neue Strategie ist die Theorie einer Ökonomie der Aufmerksamkeit mit der Kritik am Eurozentrismus zusammenzuführen. Zur Ökonomie der Aufmerksamkeit beziehe ich mich auf die gleichnamige Publikation von Georg Franck⁵. Ungefähr zur gleichen Zeit erschien auch eine Internet-Publikation von Michael H. Goldhaber⁶. Beide gelten als die Wegbereiter einer neuen Idee als einer Ökonomie der Medien und haben bereits auch auf die Kulturwissenschaften eingewirkt. Zum Beispiel widmen sich Aleida und Jan Assmann dem Thema mit einem Sammelband mit dem Titel *Aufmerksamkeiten*⁷ und beziehen sich dabei auf die Theorien Francks und Goldhabers. Für diese Arbeit habe ich Georg Franck als Grundlage zur Diskussion um die Ökonomie der Aufmerksamkeit gewählt, weil es die vorangegangenen Entwicklungen und Veröffentlichungen zusammenfasst. Die Kunst und speziell der Körper in der Kunst stellen ihre Bedeutung in dieser Diskussion unter Beweis. Die vorhandenen gesellschaftlichen Strukturen und Denkweisen mitsamt deren immanenter Macht können als Katalysator dienen, um jenseits einer Ökonomie des Geldes neue Bilder des Anderen zu schaffen.

Es gilt die Bipolarität von Ost und West, beziehungsweise Orient und Okzident zu entlarven. Anstatt sich an dieser Diskussion zu beteiligen und diese voranzutreiben, soll auf einer Metaebene die Mittel der Macht gezeigt werden, welche das Gedächtnis einer Masse formen. Es kommt zu einer weiteren Diskussion zum Thema bipolare Konstruktion, die von der Künstlerin Shirin Neshat durch ihre Fotografien aufgeworfen wird. Diese Macht stellt sich als eine männliche heraus, die das Weibliche nicht nur unterdrückt, sondern sogar ausklammert. Im Spannungsfeld zwischen Orient und Okzident spielt die Dualität von Männlich und Weiblich eine bedeutende Rolle. Im Sinne

⁵ Georg Franck: „*Ökonomie der Aufmerksamkeit*“, Carl Hanser Verlag: München 1998

⁶ Vgl. Michael H. Goldhaber: „*Die Aufmerksamkeitsökonomie und das Netz*“, Teil I und Teil II, Veröffentlicht 1997, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6195/1.html>

⁷ Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): „*Aufmerksamkeiten*“, Wilhelm Fink Verlag: München 2001

der Polarisierung gilt auch die Position der Geschlechter als eine Gegenüberstellung und kann als ähnliche Problematik, wie die der geografischen verstanden werden. Im Zusammenhang mit der Fotoserie *Women of Allah* wird die feministische Errungenschaft der Theorie in den letzten 20 Jahren beleuchtet und an den ‚Orientalismus‘ des postkolonialen Diskurses angegliedert.

Die theoretischen Abhandlungen dieser Arbeit werden aus der Sicht des Rezipienten erläutert, es kann als eine Theorie der Rezeption bezeichnet werden und bezieht sich nicht auf die Intentionen der Künstlerin.

Grundkenntnisse von philosophischen Ansätzen werden von der Autorin vorausgesetzt und werden nur so weit erörtert, wie es das Thema um die Aufmerksamkeit erfordert und wie sie sich auf den Körper in der Kunst beziehen. Die Wahrnehmung und die damit verbundene Selektion von Wahrnehmung beziehen sich ambivalent auf das Bewusste und das Unbewusste. Alle diese Prozesse sind ganz entscheidende Kriterien der Aufmerksamkeit und wie gleich zu Beginn deutlich wird, kommt es zu einem bestimmenden Einfluss der Aufmerksamkeit auf die Identität. In dieser Ausführung sollen die einzelnen Details der Aufmerksamkeit erläutert werden und noch klarer zum Verständnis des Gesamtbildes beitragen.

Welche entscheidende Rolle die Aufmerksamkeit nicht nur im Bereich der Kunst als Ästhetik, sondern besonders im sozialen und politischen Kontext spielt, soll dadurch gezeigt werden, dass als Beispiel vorwiegend das Spannungsfeld zwischen Orient und Okzident, dem arabischen Raum und der westlichen Welt dient. Die Relation des Westens auf den Nahen Osten und die Bewegungen und Veränderungen, die die Zeit mit sich bringen, geben uns Aufschluss darüber, wie die Zeichenstrukturen der derzeitigen Kultur funktionieren. In weiterer Folge wird uns bewusst, welche Macht diese Zeichenstrukturen auf unser alltägliches Leben ausüben.

Dabei bezieht sich die Auswahl des Beispiels auf eine Künstlerin mit sehr großer Popularität und der damit verbundenen Aufmerksamkeit. Shirin Neshat, die als iranische Künstlerin bereits vor circa 15 Jahren mit ihren Fotografien begonnen hat, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, soll die Denkansätze veranschaulichen. Ihre Bilder werden auf ihre semiotische Relevanz untersucht. Shirin Neshat behauptet weder eine Künstlerin des Westens noch des Ostens zu sein und dieser Behauptung soll auf den Grund gegangen und überprüft werden.

Kapitel 1

Der Tausch von Aufmerksamkeit

Aufmerksamkeit schenken ist zwar bei weitem ein geläufigerer Terminus in unserer Sprache, aber tatsächlich ist Schenken weit weniger im ökonomischen Denken des Menschen fundiert, als das Tauschen von Aufmerksamkeit, das als rationale Handlung erklärbar bleibt.

„Aufmerksamkeit braucht man für nicht nur fast, sondern restlos alles, was man erleben will. Man kann Aufmerksamkeit auch für restlos alles ausgeben, was es überhaupt zu erleben gibt. Die Aufmerksamkeit übertrifft in dieser Universalität das Geld. Zugleich ist ihre Verfügbarkeit schärfer begrenzt. Ihr energetisches Aufkommen ist nahezu konstant. Deshalb existiert ein Punkt, von dem an die Aufmerksamkeit dem Geld den Rang des überlegen wichtigsten Rationierungsmittels abläuft.“⁸

Geld wird im ökonomischen System bereits durch die Aufmerksamkeit von seiner Vorrangstellung abgelöst. Aufgrund der zugenommenen Reize, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen wollen, welche der Fortschritt der Technologien und die Bedeutung der Massenmedien mit sich bringen, wird sie zur immer knapperen Ressource. Informationen überfluten uns und eingepackt in reizbare Verkleidung, wie ‚schrill‘, ‚außergewöhnlich‘, ‚noch nie dagewesen‘, oder sonst in irgendeiner Form besonders, versuchen einzelne Informationen mehr Aufmerksamkeit zu bekommen als andere. Der Kampf um die Aufmerksamkeit bestimmt unseren Alltag und Informationen müssen selektiert werden. Die Selektion ist unbedingt notwendig und wird sowohl bewusst als auch unbewusst ununterbrochen vom Subjekt unternommen.

⁸ Georg Franck: „Ökonomie der Aufmerksamkeit“, Carl Hanser Verlag: München 1998, S. 51

Ein kurzer Blick auf die Wissenschaft als eine Disziplin im kulturellen Zusammenhang zeigt die ökonomischen Eigenschaften dieser, und ihre Position in der Diskussion. Indem das Thema sich mit Aufmerksamkeit der Aufmerksamkeit widmet, erhofft sich die Autorin ihrerseits selbstverständlich wiederum Aufmerksamkeit zu bekommen und daraus resultierend auch etwas Anerkennung. Das beeinflusst die Themenwahl ganz erheblich und mit etwas Glück wird sich herausstellen, dass die Mühe etwas an Gegenwert einbringt. In der Wissenschaft, die sich so gern der Objektivität rühmt, kommt es zu einem subjektiven Selektionsverfahren, um Aufmerksamkeit zu lenken und um Aufmerksamkeit zu bekommen.

1.1. Selektion und Aufmerksamkeit in der Wissenschaft

„Nun, das Phänomen des aufmerksamen da *Seins* ist das Ärgernis der wissenschaftlichen Objektivität. Es gelingt einfach nicht, diesem Phänomen mit den Mitteln objektivierender Erkenntnis beizukommen. Es ist in seinem Wesen subjektiv. Es hat keine vom erlebenden Subjekt unabhängige Existenz und keine Wirklichkeit, die empirisch und logisch zwingend nachgewiesen werden könnte.“⁹

Wie bereits erwähnt, muss im Zuge einer wissenschaftlichen Arbeit der Forschungsbereich ganz vehement selektiert werden, damit diese den verfügbaren Ressourcen entsprechend entstehen kann und einem angemessenen Umfang gerecht werden kann. Das geschieht unter ganz bestimmten Gesichtspunkten und einer aus einer subjektiven Motivation heraus. Wie Boris Groys in der Einführung seines Buches *Über das Neue*¹⁰ bereits behauptete, ist ‚der Glaube an die Beschreibbarkeit der Ökonomie eine Illusion. Jede Beschreibung der Ökonomie ist vor allem eine kulturelle Handlung, ein kulturelles Produkt, denn es ist nicht möglich, sich der Ökonomie zu entziehen und sie von außen als ein geschlossenes System zu beschreiben oder zu beherrschen.‘¹¹ Später geht er gezielt auf den Zusammenhang zwischen Kultur und Ökonomie ein, den er wie folgt beschreibt.

„Die Kultur ist wegen ihrer Dynamik und Innovationsfähigkeit der Wirkungsbereich der ökonomischen Logik par excellence. [...] die Ökonomie der Kultur ist somit keine Beschreibung der Kultur als Repräsentation bestimmter außerkultureller wirtschaftlicher Vorgänge, sondern der Versuch, die Logik der kulturellen Entwicklungen selbst als eine ökonomische Logik der Umwertung der Werte zu verstehen.“¹²

Die Wissenschaft ist ein wichtiges Instrument zur Befriedigung von Neugier und wie Georg Franck¹³ entwirft, sind Neugier und das Verlangen nach Zuwendung unermüdliche

⁹ Georg Franck: „*Ökonomie der Aufmerksamkeit*“, 1998, S. 15 ff.

¹⁰ Boris Groys: „*Über das Neue*“, 2004, S. 14

¹¹ Ebd.: S. 14 ff

¹² Ebd.: S. 15-16

¹³ Georg Franck, 1998, S. 11 ff

Antriebe, um das Begehren, welches sich von seiner physischen Präsenz losgelöst hat, zu stillen. Sie drehen sich nur um die Aufmerksamkeit, die einerseits gegeben wird und die andererseits einem selbst zugute kommt.

Die in der Einleitung bereits angegebenen Gründe sind in ihrer Initiation an die Verfasserin, ihre Intentionen, Erfahrungen und Möglichkeiten gebunden. Das produzierte Wissen bezieht sich jedoch immer auf bereits vorproduziertes Wissen und untermauert - einer Tradition folgend - die neuen Thesen, die aus der Neugierde heraus entstehen. Die Dialektik von objektiver Analyse und subjektiven Erlebens wird damit deutlich.

Diesen kritischen Blick auf die Wissenschaft wirft Georg Franck in seiner Publikation¹⁴ zur *Ökonomie der Aufmerksamkeit* (1998) bereits in der Einleitung und bezieht sich auf die Schwierigkeit der Objektivität. Dieses zum Zeitpunkt dieser Arbeit erst 10-jährige Werk von Franck gilt als eine Widerspiegelung unserer Gesellschaft und steht im Zusammenhang mit einer wissenschaftlichen Bewegung von vielleicht noch nicht ganz abschätzbarem Wert.

Die Bedeutung und die Diskrepanz von gleichzeitiger rational gelenkter Aufmerksamkeit und subjektiv sinnlicher Wahrnehmung, die Georg Franck bereits in seiner Abhandlung anklingen lässt, war auch das Thema eines Vortrags im Tanzquartier Wien von Jörg Huber mit dem Titel *Theorie und Forschung als ästhetische Praxis*, wobei er sich rein auf die Aufmerksamkeitsforschung im künstlerischen Bereich bezog und kritisierte somit die Selektion der Wissenschaft, den Begriff Aufmerksamkeit zu eingeschränkt zu behandeln und forderte, dass der Begriff geöffnet werden müsse.

¹⁴ Georg Franck, 1998

„Sie [die Wissenschaft] soll zu rational nachvollziehbaren Erkenntnissen führen, ohne dass sie das emphatische Effektgeschehen, durch das sie in Gang gesetzt wird, auslöscht. Ästhetische Erfahrung basiert nicht zu letzt auf lange Übung in Selbstaffektion und gleichzeitig auf der Arbeit an einer Theorie des Ästhetischen. Die Kompetenz, die dabei ausgebildet wird, ist die Aufmerksamkeit. [...] Aufmerksamkeit ist die Simultanität oder die ständige Fluktuierung von Geistesgegenwart und die gleichzeitige sinnliche Erfahrung.“¹⁵

Die sinnliche Wahrnehmung ist stark verbunden mit allen weiteren kulturellen Strukturen, die unsere Erlebniswelt geprägt haben und prägen und somit eine Reizreaktion unserer Synapsen auslösen. Die Reduktionen von Komplexität werden als lebensnotwendige Prozesse beschrieben.

Das verweist nun auf eine weitere Theoretikerin und Zeitgenössin, die im Zusammenhang mit der Frage über Selektion in der Wissenschaft erwähnt werden will. Aleida Assmann erkennt den neuzeitlichen Menschen als ‚Beobachter‘. Das Beobachten impliziert Distanz und Entkörperung zur Umwelt, um der Objektivität gerecht zu werden, welche in der Philosophie traditionell ein Heraustreten aus dem Fluss der Zeit ist. Doch mit den Theorien von John Locke, David Hume und William Wordsworth begründet sie durch die Bedeutung der Zeit auf das Gedächtnis den Menschen als ‚Wesen in der Zeit‘. Die ‚Recollection‘ von Wordsworth zeigt die Dynamik zwischen Objektivität und sinnlicher Wahrnehmung und wie der Beobachter sich seiner ‚Zeitlichkeit‘ bewusst sein muss. Der Speicher funktiniert nicht als ewig Nachhaltiges, sondern ständiger Verlust und Neuschöpfung gelten als die *conditio humana*.¹⁶

¹⁵ Jörg Huber in seinem Vortrag „Theorie und Forschung als ästhetische Praxis“ im Tanzquartier Wien am 20.4.2007, Medium: Mini-DV

¹⁶ Aleida Assmann: „IV. Wordsworth und die Wunde der Zeit“ in: ders.: „Erinnerungsräume“, 1999, S. 89 – 113

„In Wordsworth Drei-Phasen-Modell steht ebenfalls an erster Stelle die Wahrnehmungs-Phase, und zwar als <<das spontane Überfließen starker Gefühle>> (*the spontaneous overflow of powerful feelings*).⁽³¹⁾ [...] Mit der zweiten Phase kommen Zeit und Sprache auf. Der kreative Prozeß beginnt mit Rückwendung, mit Rückschau: <<Er nimmt seinen Ursprung von einer im Ruhezustand zurückgerufenen Erinnerung>> (*It takes its origin from emotion recollected in tranquillity*).⁽³²⁾ [...] In der dritten Phase wird auf der Basis der Erinnerung eine neue Emotion generiert: <<Die Empfindung wird so lange betrachtet, bis eine Art Reaktion eintritt, bei der die Ruhe allmählich abnimmt und allmählich eine neue Empfindung entsteht, die nun ihrerseits im Geist existiert und der ersten ähnlich ist, welche zuvor Gegenstand der Betrachtung war>> (*the emotion is contemplated till, by a species of re-action, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind*).⁽³³⁾¹⁷

Bedeutend ist, dass der Mensch als ‚Wesen in der Zeit‘ seine Identität ständig konstruiert. Bewusstsein, Selbstreflexion und Erinnerung begründen seit Locke das Individuum. Im Fluss der Zeit verändert sich sein Gedächtnis. Es ist der empfindlichste Sensor für die Zeit¹⁸, der sich erinnert oder vergisst. Woran man sich erinnert oder was man vergisst ist Teil der Aufmerksamkeit. Identität ist damit ebenfalls eine äußerst dynamische Angelegenheit, und keine fixierende Position.

Die Erforschung der menschlichen Aufmerksamkeit hat in der Wahrnehmungspsychologie schon lange Tradition, aber relativ neu ist das Denken, dass Aufmerksamkeit die Eigenschaften und Funktionen einer Währung besitzt und damit zum Angelpunkt einer neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsform geworden ist oder noch werden wird. Zu diesem Thema wird in den folgenden Kapiteln immer wieder auf Kristina Nolte und Georg Franck Bezug genommen, speziell letzterer hat laut Nolte einen entscheidenden Beitrag zur Entfaltung der Diskussion über diese Thematik geliefert.

¹⁷ Aleida Assmann: „Erinnerungsräume“, 1999, S. 105 (die originalen Fußnoten 31, 32, 33 von Assmann wurden von der Autorin in Klammer gesetzt, um Verwirrung zu vermeiden und beziehen sich auf William Wordsworth: „Preface to the Second Edition of the <Lyrical Ballads>, in: Poetical Works, vol. 2, 384-404)

¹⁸ Diess, S. 96

Die Kritik an der Objektivität der Wissenschaft soll wie ein Leitfaden diese Arbeit begleiten und bezieht sich somit auf die aktuelle Forschungsdiskussion zum Thema Aufmerksamkeit und deutet auf die eigentliche Thematik hin, nämlich Aufmerksamkeit als knappe Ressource zu erkennen, welche einen ökonomischen Umgang dieser Ressource erfordert.

1.2. Selektion durch Innovation

In jeder Diskussion ist der Begriff der Selektion als entscheidender Akt im Prozess der Aufmerksamkeit zu sehen.

„Die entscheidende Funktion der Selektion im Hinblick auf die Aufmerksamkeit ist, wichtige Reize von unwichtigen zu unterscheiden, um so das Überleben in einer komplexen Welt zu ermöglichen.“¹⁹

Die Selektion wird durch die Erschaffung und Anwendung von Symbolen vereinfacht, um das Überleben eines Menschen in seiner komplexen Umwelt zu sichern. Je nach Selektion ist die Wirklichkeit also nur ein Konstrukt aus Symbolen, das aufgrund von Manipulation von Außen und der Wahrnehmung durch die eigenen Sinne gebildet wird. Reize und Affekte lassen uns diese Symbole wahrnehmen und halten unsere Erinnerungen wach. Durch das ständige Wiederholen, das Einschreiben gewisser Handlungen und Zeichen bleiben diese in Erinnerung und treten so in ein kollektives Gedächtnis ein.

Der bewussten Selektion geht eine unbewusste Selektion voran, welche über die Sinnesorgane und den Wiedererkennungswert (kann bereits in ein bestehendes System eingeordnet werden) eine Vorauswahl trifft. Selektion bedeutet immer zuerst das Erkennen und damit ein Aufmerksamsein allem gegenüber, um dann daraus eine Auswahl treffen zu können. Erinnern und Vergessen beziehen sich aufeinander und bedingen einander.

Ob bewusst oder unbewusst spielt für diese Arbeit nur eine zweitrangige Bedeutung. Wichtig ist, dass die Information, die aus der Umwelt als Erfahrung in das Gedächtnis aufgenommen wird, als Gedächtnis funktioniert.

¹⁹ Kristina Nolte: „*Der Kampf um Aufmerksamkeit*“, 2005, Seite 56

„Maßgeblich für die kognitiven Fähigkeiten ist das Gedächtnis, also die Funktion des Erinnerns und Vergessens. Denn nur dadurch, dass bestimmte kognitive Ereignisse als Wissen gespeichert und bestimmte andere vergessen werden und somit Kapazitäten freigeben, ist das System in der Lage, bereits Erlebtes zu erkennen und an vorangegangene Handlungen anzuschließen. Aus diesem Erinnern und Vergessen entsteht eine kognitive Struktur, die die Auswahl von bestimmten Reizen wahrscheinlicher macht.“²⁰

Das Erinnern und das Vergessen sind Selektionsverfahren, welche das Gedächtnis mit der Zeit ständig verändern. Maurice Halbwachs²¹ erforschte das Gedächtnis im Zusammenhang mit Geschichte, um heraus zu finden, was den Menschen in der Gruppe zusammenhält. Er erkannte dafür die gemeinsame Erinnerung als wichtigsten Bezug für die Gruppe. Die Erinnerung festigt die Gruppe und die Gruppe wiederum stabilisiert ihre Erinnerung. Das Gedächtnis ist mit der Gruppe verbunden und wird durch sie in Erinnerung gehalten. Dieses ‚kollektive Gedächtnis‘ unterscheidet Halbwachs vom Gedächtnis der Geschichtswissenschaft, welches auf die Reaktion von Veränderungen spezialisiert ist, während das kollektive Gedächtnis Veränderungen ausblendet. Es sichert die Identität einer Gruppe und ist somit nicht die einzige, da es so viele Gedächtnisse wie Gruppen gibt, womit es sich von der Geschichte unterscheidet.

Vergessenes und Erinnerungen, Vergangenheit und Geschichte werden in der Regel als Erfahrungen gesammelt und ergeben ein kollektives Gedächtnis, oder auch Systemgedächtnis, dass durch die getroffenen und unterlassenen Entscheidungen über Reize im Hirn gebildet wird, genauso aber auch das Systemgedächtnis der Gesellschaft schafft. Die Geschichte des Systems, die aus den bisherigen und bereits abgeschlossenen Entscheidungen besteht, prägen laut Nolte die Art und Weise und die Wahrscheinlichkeit, wie zukünftige Entscheidungen getroffen werden.

Wir bleiben bei dem Gedanken zum Gedächtnis einer Gruppe. Wie Pierre Nora²² herausfand, gibt es Gruppen, die sogar über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg

²⁰ Kristina Nolte: „*Der Kampf um Aufmerksamkeit*“, 2005, Seite 58

²¹ Vgl. Aleida Assmann: „*Erinnerungsräume*“, 1999, S. 131

²² Vgl. diess.: S. 132

funktionieren können. Diese definieren sich, so abstrakt wie die Gruppe selbst gilt, über Zeichen und Symbole, welche in ihrer Eigenschaft wiederum abstrakt sind. Sie sind damit Teil einer anonymen Masse, welche über Medien als Gruppe funktionieren und kommunizieren. Kurz verwiesen sei hier über die Ergänzung der realen Welt durch die virtuelle Welt. Das Internet hat unseren Horizont von einer Vorstellung einer Erlebniswelt entschieden erweitert.

Ein kurzer Gedankensprung verdeutlicht, wie abstrakt Gruppen funktionieren können. Im 20. Jahrhundert entstand aufgrund der neuen Technologien eine virtuelle Welt, welche dem Subjekt eine neue Bedeutung verleiht. Ich ziehe hier nur kurz am Rande der Diskussion eine Parallele zu Wordsworths 3-Phasen-Modell *Recollection*, und vermute diese virtuelle Welt angesiedelt in der 3. Phase, welche die absolut menschliche Erinnerung darstellt, und als eine 2. Gegenwart wieder gespeichert werden soll. Wie immer wieder von WissenschaftlerInnen prophezeit wird, sei es aus einer philosophischen oder einer technischen Disziplin, werden körperliche Erfahrungen über die virtuelle Verbindung in Zukunft möglich sein. Das könnte einer von unbegrenzt vielen Versuchen des Menschen sein, sich einzuschreiben und zu verewigen. Die virtuelle Welt löst die Grenzen von Raum und Zeit auf, was der dynamischen Erinnerung, die sich mit Raum und Zeit arrangiert, entgegen gesetzt wird.

„Es wird unwichtig sein, an einem bestimmten Ort zu wohnen, wesentlich wird es hingegen sein, eine spezifische Position im Raum einzunehmen. [...] denn die Bilder haben mittlerweile sprechen gelernt, die medialen Inszenierungen sind zu aktiven Partnern geworden [...]“²³

Nicht mehr ein physisches Nebeneinander scheint unsere Gesellschaft zu prägen, sondern ein virtuelles. Traditionelle Medien²⁴ bedienen sich der, wie McLuhan²⁵ es nennt,

²³ Marie-Luise Angerer: „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen*“ in: ders.: (Hg.): „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen*“, 1995, S. 18

²⁴ Die Medien stehen im Artikel von Marie-Luise Angerer generell für die Fortsetzung der Sinnesorgane, wie zum Beispiel Prothesen, Brillen, aber auch das Flugzeug u.s.w. Zu den traditionellen Medien zählt sie Zeitung, Kino, Radio und Fernsehen, welche das Hören, Sehen und Fühlen zu einer „spezialisiert-ganzheitliche(n) Aufmerksamkeit“ verschmelzen. Vgl. Marie-Luise Angerer : „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen*“ in: ders.: (Hg.): „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen*“, Passagen Verlag: Wien 1995, S. 17 - 34

„ikonischen Aufmerksamkeit“, welche mit der Entwicklung der virtuellen Welt einhergeht. Die Medien vermitteln über Bilder Symbole und Zeichen, welche für eine Gruppe gedacht sind. Sie gelten sogar als so einflussreich, dass sie Gruppen aufgrund einer Symbolsprache formieren, anstatt als Gruppe die Symbolsprache erst entwickeln zu müssen. Bei dem Einzelnen schreiben sich die Bilder in ein kollektives Gedächtnis ein. Die (Vor-) Selektion wird bereits von den Medien getroffen.

Ganz auf die sinnliche Wahrnehmung fixiert arbeiten sie mit Reizen und Affekten, die sie auslösen und beanspruchen. Sie folgen dem Ruf nach Innovativen, dem, was als Neu gilt und doch mit Bekanntem spielt. Doch wie erklärt sich das Neue, das Innovative?

Das kollektive Gedächtnis versteht sich bei Boris Groys²⁶ als valorisiertes kulturelles Gedächtnis, welches durch Archive, wie Museen, Bibliotheken und Gepflogenheiten, Rituale und Traditionen mit den Archiven in Assmanns Theorie kommuniziert. Sinnlich Wahrgenommenes wird gespeichert und durch den Rückruf und die Vergegenwärtigung wird es wieder neu sinnlich wahrnehmbar.

Die Grenzen zwischen dem Valorisierten und der Wirklichkeit bleiben bestehen, zur Überbrückung funktioniert der Tausch. Tausch als Innovation und das Kunstwerk als Schauplatz des Tauschs. Groys beschreibt den Tausch als Innovation am Beispiel der Kunst des 20. Jahrhunderts. Als Paradebeispiel dafür steht das ‚Ready-Made‘. Auch gehen Verlust und Neuschöpfung wieder ineinander über. Die sinnliche Wahrnehmung wird durch den Affekt, das Neue in Gang gesetzt.

„Die Innovation besteht nicht darin, daß etwas zum Vorschein kommt, was verborgen war, sondern darin, daß der Wert dessen, was man immer schon gesehen und gekannt hat, umgewertet wird.“²⁷

²⁵ Marshall McLuhan, Medientheoretiker, vgl.: Marie-Luise Angerer : „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identitäten*“ in: ders.: (Hg.): „*The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identitäten*“, 1995, S. 21

²⁶ Boris Groys: „*Über das Neue*“, 2004

²⁷ Ders.: S. 14

Diese Umwertung der Werte beschreibt Groys als eine ökonomische Operation und gehört so zu den ökonomischen Zwängen, wo er sich wieder der Theorie Wordsworth anschließt, der von Verlust und Neuschöpfung als *conditio humana* spricht. Dinge des profanen Raums werden valorisiert und gelangen ins kulturelle Archiv, wobei hingegen bestimmte Werte der Kultur umgewertet werden und ins profane, in die Wirklichkeit gelangen.

„Der Wirklichkeits- oder Wahrheitseffekt eines kulturellen Werkes entsteht also aus seinem spezifischen Umgang mit der Tradition. Innovation ist somit ein Akt der negativen Anpassung an die kulturelle Tradition.“²⁸

Dieser Tausch, der zwischen dem Valorisierten und dem Profanen für Reizreaktionen sorgt, wird nicht nur von der Kunst praktiziert, sondern auch von den traditionellen Medien geprägt. Die Selektion hat bereits mit der Reizung der Sinne begonnen. Die sinnliche Wahrnehmung setzt ein und natürlich wird die Information gewertet, ob sie es Wert ist, sich ihrer zu erinnern oder sie zu vergessen. Die Erinnerung des Kollektivs wird in der Gruppe selbst aufrecht erhalten und jede Reizung der sinnlichen Wahrnehmung, die sich auf dieses Systemgedächtnis bezieht, wird sich vermehrter Aufmerksamkeit erfreuen.

Der innovative Tausch reizt die Wahrnehmung und selektiert dadurch schon vor, was Aufmerksamkeit erlangen wird. Diese Aufmerksamkeit kann dann wieder getauscht werden, was als Währung funktionieren soll, so behaupten anerkannte WissenschaftlerInnen, wie im folgenden Kapitel erklärt wird.

²⁸ Boris Groys, 2004, S. 19

1.3. Aufmerksamkeit als Währung und der Markt des Ansehens

Durch das immer größer werdende Angebot an Information driftet das Verhältnis von erreichbarer Information und verfügbarer Aufmerksamkeit immer mehr auseinander. Da die Aufmerksamkeit im Gegensatz zu Geld nicht vermehrt werden kann, gilt in Zeiten der modernen Medientechnologie, wo Informationen zu jeder Zeit in einer unendlichen Menge verfügbar sind, die Aufmerksamkeit als knappe Ressource. Zeitgenössische WissenschaftlerInnen sagen sogar eine neue Ära voraus, welche dadurch gekennzeichnet ist, dass die Aufmerksamkeit dem Geld den höchsten Rang als wichtigste Währung ablauft. Allein die Tatsache, dass Aufmerksamkeit begrenzt und eine knappe Gut ist, macht es noch nicht zur Währung, dazu muss es laut Georg Franck²⁹, dem wohl wichtigsten Vertreter dieser Theorie, drei Anforderungen erfüllen.

Zusätzlich zu einem bemessenden und belohnenden Gebrauchswert muss durch einen universellen Tauschwert die Währung marktgängig gemacht werden. Obwohl man Aufmerksamkeit nicht weitertauschen kann, so hängt der Wert der Aufmerksamkeit mit dem Wert der Person zusammen, die Aufmerksamkeit gibt.

Zweitens muss sein Tauschwert ein homogenes und allgemein verbindliches Maß annehmen. Die Aufmerksamkeit einer Person kann so unterschiedlich den verschiedensten Dingen oder Personen gegenüber sein, dass sie erst als homogen angesehen werden kann, wenn sie aus einer Masse heraus entsteht und kollektiv wird.

So lässt sich, wie die Person der gereiften Prominenz zeigt, Aufmerksamkeit als Beachtung und Anerkennung auch horten. Sie erhält einen Schatzwert und lässt sich über einen längeren Zeitraum ansammeln.

²⁹ Georg Franck: „*Ökonomie der Aufmerksamkeit*“, 1998, S. 72 ff.

Trotz der anfänglich als Unmöglichkeit angesehenen Erfüllung dieser Kriterien, scheint es bei genauerer Betrachtung von Georg Franck doch möglich zu sein, dass Aufmerksamkeit ökonomische Bedeutung als Währung einnimmt.

Dies wird auch durch einen Artikel über die Metaphorik des Kapitals aus wirtschaftswissenschaftlicher Annäherung bestätigt.

„Klar ist, dass ein Vermögen – in welcher materiellen oder ideellen Form auch immer – erst dann zum Kapital wird, wenn es (etwa als Produkt nach entsprechender Bearbeitung) verwertet, sprich getauscht wird, um seinen (durch die Bearbeitung) erhöhten Wert (der somit Mehrwert beinhaltet) zu lukrieren.“³⁰

Wie aber in der kurzen Zusammenfassung ebenfalls auffällt, trifft das nur zu, wenn zukommende Aufmerksamkeit das gesellschaftliche Teilsystem des privaten Raumes überschreitet und in das Teilsystem öffentlicher Beachtung von größerer Dimension übertritt. Auch hier spielt der intrinsische Wert der Zu- oder Abneigung eine Rolle. Jedoch im Vergleich zum Verfahren der Selektion, die eine generelle Beachtung voraussetzt, werden die qualitativen und quantitativen Momente erst zweitrangig von Bedeutung.

Wertschätzung und Austausch von Information und Aufmerksamkeit dienen der Steigerung des Ansehens. Dieses lässt sich also anhäufen und kann durch die eigene Aufmerksamkeit auf etwas anderes umgelenkt werden, was wiederum Beachtung findet. Direkte und indirekte Formen existieren nebeneinander. So kann Beachtung indirekt erfolgen, indem zweite und dritte über einen reden. Auch das macht Aufmerksamkeit marktfähig. Der Bekanntheitsgrad ist ein Schatzwert.

³⁰ Moeschl, Peter: „Schönes Reden und Sprachvollzug. Zur Metaphorik des Kapitals“, in: Wespennest, 2008, S. 49

Ruf und Prestige werden, umso weiter sich die Kreise erweitern und aus dem privaten Bekanntheitsgrad heraustreten, zu qualitative und quantitative Momente. Dies bringt nun das Anwachsen des Reichtums.

Durch das Arbeiten anderer Hände gelangt man zu Reichtum, weshalb man zu Gesprächsstoff Dritter werden muss. In diesem Zusammenhang können die Massenmedien verstanden werden. Sie verbreiten Information und je nach eigener Bekanntheit wird Aufmerksamkeit der anonymen homogenen Masse durch die Medien auf ein nicht beteiligtes Subjekt oder Objekt erzeugt.

Die Bedeutung des qualitativen beziehungsweise des quantitativen Elements, wie Georg Franck die Anerkennung durch Aufmerksamkeit in zwei Wertesysteme teilt, soll an dieser Stelle kurz erwähnt werden. Dazu benützen wir die Modelle der Systemtheorie nach Niklas Luhmann, indem wir je nach der Funktion und Aufgabe die jeweiligen Systeme unterscheiden. Diese Systeme unterliegen den jeweiligen Werten, die diese Systeme festlegen und bilden entweder ein System, dass qualitative Aufmerksamkeit ihren Subjekten zukommen lässt, oder quantitative Aufmerksamkeit erregt. Das die qualitative Aufmerksamkeit jene ist, die man von bestimmten Personen erhält, die man selbst schätzt und die quantitative durch Bearbeitung und Vermittlung von Dritte, wie den Massenmedien, sollte an dieser Stelle als Erklärung genügen. ‚Qualität ist also nur möglich durch Selektion, aber Selektion ist notwendig durch Komplexität‘.³¹

In den folgenden Kapiteln wird zu beobachten sein, wie qualitative beziehungsweise quantitative Anerkennung in den einzelnen Teilsystemen der Gesellschaft von Bedeutung sein können.

Wir verwenden ein Zitat dazu, um kurz zu beschreiben, was hinsichtlich der Entwicklungen zur massenpolitischen Aufmerksamkeit in Zukunft von Bedeutung sein sollte, wenn die Ökonomie der Aufmerksamkeit tatsächlich unser Weltbild bestimmen sollte.

³¹ Vgl. Niklas Luhmann: „*Soziale Systeme*“, 1987, S. 42

„In der Ökonomie der Aufmerksamkeit übernimmt das Niveau der allgemeinen Moral sogar die Rolle, die der Wohlstand in der materiellen spielt. Die Ökonomie der Aufmerksamkeit kann nämlich nur wachsen, indem das Niveau der zwischenmenschlichen Wertschätzung steigt. Das Quantum an Aufmerksamkeit, die es in einem Gemeinwesen zu verteilen gibt, ist mehr oder weniger konstant. Es kann umverteilt, es kann aber nicht wesentlich gesteigert werden. Was gesteigert werden kann, ist der Wert, den die Menschen auf die eingenommene Aufmerksamkeit legen.“³²

³² Georg Franck: „*Ökonomie der Aufmerksamkeit*“, 1998, S. 213

Kapitel 2

Die Reduktion von Komplexität und der Körper im Funktionssystem

Der Mensch kann nie die gesamte Information betrachten und daraus selektieren, dafür gibt es so genannte Selektionshilfen, welche die Bündelung von Aufmerksamkeit vornehmen. So kann in einer Teilgruppe der Bevölkerung Aufmerksamkeit beispielsweise auf das Thema Wirtschaft fokussiert werden, dass alle Entscheidungen nach diesem Aufmerksamkeitsbündel treffen lässt.

„Gesellschaftliche Teilsysteme können Aufmerksamkeit bündeln und auf ein Thema, zum Beispiel Wirtschaft, fokussieren. So wird Komplexität verringert, weil die Welt temporär oder dauerhaft nur in einer beispielsweise wirtschaftlichen Hinsicht betrachtet werden muss.“³³

Erfahrungen in dieser Umwelt können gespeichert werden und in einem anderen Kontext wieder erkannt werden. So bündelt der Mensch selbst seine Aufmerksamkeit. Symbole treten auf, um dem Menschen auf ein komplettes Aufmerksamkeitsbündel hinzuweisen, damit vom Symbol auf den weiteren Kontext geschlossen werden kann.

Die Komplexität der Umwelt gegenüber dem einfacheren Menschen hat sich zunehmend zum Problem entwickelt, seit die Informationsflut durch die Verbreitungsmedien enorm gestiegen ist und sich in seiner radikalen Form zeigt.

³³ Kristina Nolte: „Der Kampf um Aufmerksamkeit“, 2005, Seite 59

„Zur Erfassung und Verarbeitung der Komplexität in reduzierter Form dienen dem Menschen Symbole: Sinnkonglomerate, die einen vielschichtigen Zusammenhang in vereinfachter Form abbilden. Intelligenz ist die Fähigkeit, die Welt abstrakt zu erfassen und in Symbolsystemen abzuspeichern, diese abzurufen, zu verändern und mit neuen Zusammenhängen zu verknüpfen.“³⁴

Das System muss jedoch im Wandel der Zeit flexibel bleiben. Seine Stabilität darf nicht erstarren, denn die Umwelt ist komplexer als jedes System.³⁵

Dieses Symbolsystem kann also nie ein vollständiges Bild der Wahrnehmung sein, sondern immer nur eine subjektive Form und immer nur ein Teilergebnis, das nie als dauerhaft, sondern viel mehr als temporär gültiges System angesehen werden muss. Die subjektive Wahrnehmung darf allerdings nicht zu sehr von der gesellschaftlichen Wahrnehmung abweichen, um sein eigenes Wirklichkeitsbild durchzusetzen und die damit verbundene Aufmerksamkeit und Anerkennung, die als Grundbedürfnis zu verstehen ist, zu erreichen. Diese Anerkennung führt weiters wieder zur symbolischen Macht in einem Wertesystem, womit sich noch mehr Anerkennung anhäufen lässt. Diese Macht kann nun dafür verwendet werden, um Wahrnehmungsstrukturen im eigenen Sinne zu beeinflussen.

Weiters kann es zu einem Anhäufen und Umlenken von Aufmerksamkeit kommen, wie es schon im ersten Kapitel im Bezug auf Aufmerksamkeit als Währung beschrieben wurde und wie es gegen Ende der Arbeit anhand der Kunst demonstriert wird.

In der Einleitung wurde bereits auf Zeichen hingewiesen, die in 2 Gruppen eingeteilt werden. Einerseits die bewusst eingesetzten Zeichen, die wir sowohl den Massenmedien als auch der Kunst zugeschrieben haben und andererseits die Zeichen, die im Alltag generiert und interpretiert werden und meist in einem konventionellem Umgang im Alltag entstehen und daher unbewusst angewendet werden. Diese Definition von Zeichen deckt sich mit Umberto Ecos Definition der *Einteilung von Zeichen nach Intension und Bewusstseinsgrad des Senders*³⁶ und wird bei Eco in *kommunikative* und *expressive Zeichen* unterschieden. Wobei kommunikative Zeichen als bewusst gesendete gelten und

³⁴ Kristina Nolte: „Der Kampf um Aufmerksamkeit“, 2005, Seite 71

³⁵ Vgl. Niklas Luhmann: „Soziale Systeme“, S. 45 / Punkt 6 + S. 47,48

³⁶ Umberto Eco, „Zeichen – Einführung in einen Begriff und seine Geschichte“, 1977, S. 45-50

damit als kodifiziert, sind die expressiven Zeichen hingegen spontan verursachte und unbewusst gesendete, welche erst später von anderen interpretiert und zugeschrieben werden.

„Was für die Erinnerungen der Jugend der Affekt ist, ist für die Erinnerungen des Alters das Symbol. Affekt und Symbol sind Stabilisatoren von sehr unterschiedlicher Art. Die Erinnerung, die die Kraft des Symbols gewinnt, ist von der retrospektiven Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte erfasst und in den Rahmen einer bestimmten Sinnkonfiguration gestellt.“³⁷

In dieser Arbeit sollen Zeichen als Medium für die Lenkung von Aufmerksamkeit beachtet werden. Sie werben um Aufmerksamkeit und sie weisen dem Objekt auch einen Beiwert zu, durch den ein Symbol erst Aufmerksamkeit zuteil wird. Wie das Symbol zum Stereotyp wird, interessiert nun im folgenden Abschnitt.

³⁷ Aleida Assmann: „Erinnerungsräume“, 1999, S. 257

2.1. Vom Symbol zum Stereotyp

Der Mensch ist von seiner Umwelt abhängig, wobei es hier nicht um die objektive physikalische Realität geht, die durch die technischen Entwicklungen wie dem Internet immer weniger Aufmerksamkeit zukommt, sondern sich um eine Umwelt symbolischen Charakters handelt. Die Sprache und die ihr zugeschriebene Wissenschaft der Semantik ist beispielsweise eines dieser Zeichenstrukturen. Daneben, und damit folgen wir der Argumentation Claude Lévi-Strauss', gibt es zahlreiche komplexe Zeichenstrukturen wie Kunst, Mythologie und Poetik, aber auch Verhaltens- und Wertsysteme, wie die Etikette, in jeder Kultur.³⁸ Der Code wird von Umberto Eco als die kulturelle Regel beschrieben, die für die Korrelation von Elementen des Ausdrucks (Signifikant) mit den Elementen des Inhalts (Signifikat) notwendig ist. Das Erlernen dieser Symbole, Zeichensystemen und Codes ist ein Prozess, der den Menschen in seine Umwelt eingliedert und ihm seine Identität gibt. Es reduziert seine komplexe Umwelt auf ein Funktionssystem, welches durch den Code zu einer fassbaren Umwelt wird.

„Menschen sind also nicht nur Objekte in einer naturhaften Umwelt, sondern handelnde Menschen als Gesellschaftsmitglieder sind Produzenten und Schöpfer einer eigenen sozialen Welt fortwährend im handelnden Umgang mit dieser Welt, d.h. ihren Interaktionspartnern oder mit anderen sozialen und physischen Objekten, hervorbringen.“³⁹

Diese wechselseitige Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt findet Ausdruck in seinem kollektiven Gedächtnis, das durch diese Interaktionen fortwährend Bestätigung findet.

Das Eigene und das Fremde, das Selbst und das Andere und die Relation zueinander bestimmen die Systeme. Hierbei ist es für den Menschen notwendig Zeichen zu kennen und die Umwelt nach Symbolen zu untersuchen und zu unterscheiden.

³⁸ Claude Lévi-Strauss lehnte eine Ableitung der non-verbalen Zeichensysteme aus dem verbalen System ab und vertrat hingegen die Ansicht, dass die verbalen und non-verbalen Zeichensysteme paralleler Modalitäten entsprechen.

³⁹ Sabine Fuchs: „Vorurteilsbildung und die stereotype Darstellung von Menschen mit schwarzer Hautfarbe in Massenmedien anhand ausgewählter TV-Werbespots“, Diplomarbeit an der Universität Wien, 1991, S.43

Solche Symbole befinden sich eben nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern in jeder erdenklichen Form des menschlichen Handelns.

So lehnt sich beispielsweise auch Edward W. Said diesbezüglich an den Philosophen Claude Lévi-Strauss, wenn er das grundsätzliche Verlangen des Menschen nach einer von ihm geordneten Umgebung voraussetzt und die automatisch mit sich bringenden Folgen wie Ab- und Aufwertung, die an eine dadurch entstehende Reihung anknüpfen. Es kommt zu Einteilungen in Kategorien.

„[...]mind requires order, and order is achieved by discriminating and taking note of everything, placing everything of which the mind is aware in a secure, refindable place, therefore giving things some role to play in the economy of objects and identities that make up an environment.“⁴⁰

Das Schaffen von Strukturen in der Umwelt lässt den Menschen seine Position in diesem System erkennen und gibt ihm Identität. Er erkennt sich als ein Teil dieser Struktur wieder und nicht einer anderen. Was sind die Dinge, die diese Struktur auszeichnen und welche grenzen die andere von der seinigen ab? Das sind Fragen, die zur Identitätsbildung einen erheblichen Beitrag leisten.

Hier nun ein Versuch die Begriffe Symbol und Stereotyp genauer zu beschreiben.

Wenn man gängige Begriffsdefinition⁴¹ generalisieren möchte, so könnte man zu dem Schluss kommen, *Stereotyp* bezeichnet demnach das Abstrakte, welches durch verschiedenste `Abzüge` eine Form annimmt. Ein Symbol wird durch von außen – nicht der Gruppe zugehöriges – erhaltene Bestätigung gebildet. Erst die Wiederholung und die Attribute ergeben das Stereotyp.

Auch hier könnte man wieder Signifikat und Signifikant unterscheiden, wodurch die Begriffe neue Definitionen erhalten. Das Stereotyp beschreibt somit den Prototyp einer von außen zugeschriebenen Eigenheit auf eine Gruppe. Die Stereotypie bezeichnet die

⁴⁰ Edward Said: *Orientalism*, London (1978) 2003, S. 53

⁴¹ Vgl. Kodjo Attikpoe: „*Von der Stereotypisierung zur Wahrnehmung des ,Anderen‘*“, 2003

ständige Wiederholung von symbolischen Zuordnungen. Weiters wird der Begriff nach Bedeutungsform unterschieden und von verwandten Begriffen abgegrenzt.

Uta Quasthoff⁴² versucht das Stereotyp in seiner Anwendung, und nicht nur linguistischen Herleitung, in eine gefestigtere Position zu bringen. Damit verlagert sie den Versuch zur Definition auf die Seite der Rezeption. Genau wie ein Stereotyp wird auch das Image nicht von dem Träger allein erschaffen, sondern gerade die Interaktion zwischen dem Träger und seinem Beobachter führt zu in Köpfen erzeugten Bildern, die durch Kommunikation entstehen. Als etwas von Außen zugeschriebenes setzt sich der Stereotyp vom Image durch seine Form der Intention ab.

„I m a g e [...] bezeichnet in der Soziologie seit der Mitte der 50er Jahre, zuerst in den USA, die öffentliche Aura [...] einer Person, Gruppe, eines Verbandes, einer politischen Partei, einer Nation, Ware u.s.w. Im Gegensatz zum [...] Stereotyp, das als von der Umwelt auferlegtes, zugeschriebenes Image verstanden werden kann, wird beim Image zunächst ein Eigeninteresse des Imageträgers an der Schaffung, der Pflege, der Manipulation seines Image unterstellt.“⁴³

Dem im Eigeninteresse „durch das Außen“ erworbenen Image und dem „von Außen“ forcierten Stereotyp liegt, sowohl dem einen als auch dem anderen, die Eigenschaft einer Kategorisierung zugrunde. Zuteilung und Gruppenformierung sind das System, in dem beide Begriffe funktionieren. Diese kategorische Einteilung ist durchaus menschlich, nur sei sie bewusst mit großer Vorsicht gemacht.

Einstellung und Überzeugung sind noch zwei weitere Schlagwörter, auf die nun zurückgegriffen werden muss, damit sich das Stereotyp noch schärfer umreißen lässt.

⁴² Ute Quasthoff: „*Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*“, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer-Taschenbuchverlag Verlag, 1973

⁴³ Zitat von Schoeck, Helmut: *Kleines soziologisches Wörterbuch*, Freiburg in Breisgau, 1970; entnommen aus: Quasthoff, Uta (1973), S. 21

Einstellung, bezeichnet die affektive Haltung gegenüber dem Bezugsobjekt, und Überzeugung, spricht dem Gegenstand inhaltliche Qualitäten zu oder ab, differenziert Quasthoff.

Das Stereotyp kann, würde man es zu den Überzeugungen rechnen, nur durch seine Äußerungsformen erschlossen werden. Aus der Unterscheidung von *Stereotyp* und *Vorurteil*, welche oft mit gleicher Bedeutung genannt werden, kommt Quasthoff auf jenen Schluss, der für diese Arbeit am geeignetsten erscheint, wie eine genaue Eingrenzung des Begriffs vorgenommen werden kann.

„Ich schlage [...] vor, die verbale Äußerungsform von Überzeugungen, die sich auf soziale Gruppen beziehen, Stereotyp zu nennen.“⁴⁴ [...] „Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht.“⁴⁵

Wie sich zeigt, ist vor allem der Bezug auf eine Gruppe wichtig für eine ausführliche Definition. Letztendlich muss jedoch betont werden, dass es sich bei Stereotypen um die nach außen hin sich zeigende Form handelt. Durch die zunehmende Bedeutung der virtuellen Welt wird die Gruppe selbst immer mehr zu einer ‚abstrakten Form‘. ‚Abstrakte Orte‘ wie der ‚Orient‘ (darauf komme ich später noch zu sprechen) erhalten nach außen hin Stereotypen, die rein einer bestimmten Gruppe dienen. Sie werden einer anderen Gruppe auferlegt.

„Ein Stereotyp ist also ein Beurteilungsschema, ein Bewertungsklischee, das sich aus habitualisierten Urteilen und Gewohnheiten durch Abstraktion herausbildet. In der traditionellen Forschung über dieses Phänomen überwiegen die Untersuchungen der emotionalen Komponente. Als ‚Vorurteile‘ werden Stereotypen hauptsächlich aus pragmatisch-soziologischer Sicht untersucht.“⁴⁶

⁴⁴ Uta Quasthoff: „*Soziales Vorurteil und Kommunikation*“, 1973, S. 27

⁴⁵ Dies.: S. 28

⁴⁶ Christoph Rank: „*Unscharfe Grenzen semantischer Kategorien*“, 1997, S. 39

Nicht zu übersehen ist auch die Bedeutung des Konnotationsanteils von Stereotypen, der herangezogen werden muss. Zum Beispiel erfährt ein Student gleichermaßen das Adjektiv *faul*, oder gilt als Sozialschmarotzer. Derselbe Verfasser schreibt weiter:

„Das Stereotyp baut auf einer *'folk definition'* auf, die auch im Widerspruch zu der Expertendefinition stehen kann.“⁴⁷

Rank vergleicht die eben erwähnte Theorie Hilary Puntams mit der kritisierenden Behauptung G. Lakoffs.

„[Der] Begriff *'stereotype'* [gilt] nur als ein Unterphänomen von prototypischen Effekten [...], als *'social stereotype'*. In diesem Sinne ist ein Stereotyp im Gegensatz zu anderen kognitiven Phänomenen bei denen diese Effekte auftreten üblicherweise bewusst, ein Phänomen der öffentlichen Meinung und es unterliegt auch öffentlicher Diskussion.“⁴⁸

Nebenbei muss erwähnt werden, dass Rank auf Stereotypen in seinem Kapitel über die Unterscheidung von eben diesen und Prototypen zu sprechen kommt, worin er gleich zu Beginn feststellt, dass häufig eine ungenaue Übersetzung zur Verwechslung der beiden Bezeichnungen kommen kann. Denn aus dem Englischen wird das Wort *prototyp* meist mit *Stereotyp* übersetzt.

Stereotypen als Äußerungsformen werden von allen vorangehend erwähnten Wissenschaftlern in der verbalen Form beschrieben. Die korporalen Stereotypen haben sich aus den linguistischen Forschungen heraus entwickeln und zuletzt nicht nur durch die Tanzwissenschaften davon emanzipieren. Ausdruck von Vorurteilen und Überzeugungen kann demnach sowohl verbal als auch vom Körper gesendet werden.⁴⁹

Im letzten Kapitel dieser Arbeit werden korporalen Stereotypen anhand einer Fotoserie als Beispiel für die stereotypischen Darstellungen von Frauen islamischer Länder analysiert. Es wird versucht zu zeigen, welche Rolle Stereotypen bei der Ökonomie der Aufmerksamkeit spielen.

⁴⁷ Ders.: S. 40

⁴⁸ Ders.: S. 41

⁴⁹ Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger an der Universität Salzburg am Institut für Musik- & Tanzwissenschaften seien als Lehrende und Forschende auf diesem wissenschaftlichen Gebiet nur als Beispiel genannt.

2.2. Reduktion von Komplexität als Teil einer eurozentristischen Weltordnung

Symbole, Zeichen, Stereotypen sind notwendig, um die Komplexität der Umwelt für den Menschen erfassbar zu machen und ihm ein Handeln zu ermöglichen. Anhand des Spannungsfeldes zwischen Orient und Okzident soll im Folgenden zusammengefasst werden, welche Beweggründe damit verbunden sein können.

Wenn man sich mit dem Orient beschäftigt, auch wenn es nur im Zusammenhang mit dem eigenen westlichen Kulturkreis ist - auf welche Weise auch immer - so muss Edward W. Said ein wichtiger Bestandteil der Literatur sein. Sein Werk erschien erstmals 1978 unter dem Titel *Orientalism*. Er lieferte damit einen Beitrag zur Betrachtung des Begriffs Orient aus einem historischen Kontext und entfachte den Diskurs über die Kritik des Eurozentrismus.

Er lässt eine Entwicklung des geographisch Anderen aus der Kulturgeschichte erkennen und zeigt den Mythos, aus welchem heraus die Staaten (West-)Europas eine gemeinsamen Identität entwickelten und sich dem Orient gegenüberstellten, wonach der Westen als mächtig und artikuliert hervorgeht, der Osten hingegen als besiegt und distanziert.⁵⁰

Im Besonderen spricht Said die Gebiete des heutigen Nahen Ostens und dem nördlichen Staaten Afrikas an, welcher schon seit der Antike als dem Westen gegenübergestellt betrachtet wird. Im folgenden kann hier nur ein kurzer und sehr plakativer Umriss der wechselnden Mächteverhältnisse zwischen Ost und West gegeben werden, beginnend bei Alexander dem Großen, der in der Schlacht am Issos die Perser schlug und Phönikien, welches unter persischer Schirmherrschaft stand, eroberte. Die sich gegenüberstehenden Rivalen Alexander und Dareios sind die Personifizierungen der Hellenisierung, die in Zuge dieser Eroberung bis Ägypten geschah.⁵¹ Das Byzantinische Reich ging als Sieger hervor, bis die Araber sich unter Muhammad bekennend zu einer neuen Religion, dem Islam in wenigen Jahren das Byzantinische Reich zurückdrängten und Europa für fast

⁵⁰ Edward Said: „*Orientalism*“, 1978, S.57

⁵¹ Ilja Steffelbauer und Khaled Hakami (Hg.): „*Vom Alten Orient zum Nahen Osten*“, 2006, S. 80 ff

1000 Jahre bedrohten. Diese Bedrohung sitzt noch tief in den Knochen der Europäer, besonders der Osteuropäer, die während des europäischen Mehrfrontenkriegs den Osmanen zum Opfer fielen. Die Franzosen unter Napoleon eroberten im 18. Jahrhundert mit einem wissenschaftlichen Team in Begleitung des Militärs weite Teile Nordafrikas bis nach Ägypten. Diese Form der wissenschaftlichen Eroberung mit Hilfe der Landvermessung fand im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt durch die Fotografie von Lehnert & Landrock. Der dokumentarische Charakter förderte die romantische Sichtweise der Europäer vom Anderen. Die Wissenschaft „zivilisierte die Wilden“ und als die Mamluken die Franzosen zurückschlugen, setzten die Briten bald nach und mit der Erbauung des Suezkanals wurde die Region als Handelsweg für die Europäer von großer Bedeutung. Das Osmanische Reich dezentralisierte sich erst ab Beginn des 19. Jahrhunderts und schon ab Ende des 19. Jahrhunderts behielt Ägypten zwar formal seine osmanische Oberhoheit, aber unterstand indirekt britischer Herrschaft.⁵² Das schließt bereits auf die konkurrierenden Verhältnisse europäischer Mächte im Zeitalter der Kolonisation.

Europäische Werte wie Individualismus und Nationalismus waren maßgebend für die Erfindung „Orient“ und mit einem Hauch von Exotik konnte die Popularität noch gesteigert werden. Man kann also ohne weiteres von einer politisch erzeugten Strömung sprechen, die durch künstlerische Medien weiter entwickelt wurde und die die Identität der Europäer als Sieger und Eroberer zu bestätigen schien.

Das 19. Jahrhundert war von geopolitischen Entwicklungen geprägt und es entwickelte sich ein Zeitgeist von romantischer Träumerei. Diese Träumereien wecken das Interesse an fernen Ländern, was durch die Märchen von 1001 Nacht den Orient betreffend verstärkt wurde.

Der Diskurs um die Denkmalpflege, die aus der aufkommenden Verantwortung für Altes heraus entstand, trug einerseits mit dem Aufruf zur Pflege der Nationaldenkmäler bei, das jeweilig nationale Selbstwertgefühl zu bekräftigen, gleichzeitig aber der romantischen

⁵² Diess., S. 212 ff

Fantasie nachkam. Der Alterswert gewinnt an Bedeutung und fördert damit auch das Interesse an den antiken Stätten. Mythen über die fernen Länder entstanden und durch Darstellungsweisen der Forscher und Reisenden wurde diese auch mit Bildmaterial unterstützt und mit der Eroberung dieser Länder konnten dessen antiken Stätten, wie zum Beispiel der ägyptischen Pyramiden und Tempelanlagen, in die europäische Geschichte eingegliedert werden.

Die Ansprüche der europäischen Mächte auf Kolonialbesitztümer ließen die Macht Europas über den besiegten Orient praktisch durchführbar werden. Der Orient ist eine reine Konstruktion aus vereitelten Vorstellungen der Europäer.

Doch nach dem ersten Weltkrieg wurde vieles neu geregelt. 1941 erhielt Syrien von Frankreich (seit 1920 nicht mehr Groß-Syrien) seine Unabhängigkeit, schloss sich jedoch bald nach eigenem Wunsch Ägypten mit der Gründung der Vereinten Arabischen Republik an, um sich zu stabilisieren. Doch nur für kurze Zeit. In den 1960ern entstand aus der *Ba'th*-Partei heraus eine pro-sowjetische Bewegung der Alawiten, welche zu Beginn der 1970er die Führung übernahmen und eine neue Verfassung herausgaben, welche Religionsfreiheit versprach. Die sunnitischen Aufstände wurden niedergeschlagen. Seither ist Syrien fast stets an den Unruhen in der Region beteiligt, noch mehr, seit Israel die syrischen Golanhöhen 1982 besetzte.

Der Libanon wurde ebenfalls 1920 von Groß-Syrien abgetrennt, zum französischen Mandatsgebiet ernannt und zwar autonomer, aber doch Teil Syriens. Als Tor vom Osten zum Westen wurde er wegen seiner zahlreichen wie christlicher wie auch muslimischer Glaubensgemeinschaften, wie sie auch im Führungsapparat vertreten waren. Leider jedoch beruhend auf einer Volkszählung von 1932. Das tatsächliche politische Ungleichgewicht führte zu ständigen Unruhen.

Palästina hingegen wurde nach dem 1. Weltkrieg britisches Mandatsgebiet, und die Briten folgten den Aufforderungen der Zionisten, einen eigenen Staat für die jüdische Bevölkerung zu schaffen. Dieses Problem ist uns noch bis heute geblieben.

Jordanien gilt als die „arabische Schweiz“ aufgrund seiner Unabhängigkeit. Es ist eine britische Neugründung und wird seit seiner Unabhängigkeit von einem Monarchen geführt.

Der Irak war ebenfalls britisches Mandatsgebiet und erhielt bald die Unabhängigkeit, bis während des 2. Weltkriegs eine deutsch-freundliche Regierung an die Macht kam, was zur Besetzung Bagdads und Basras durch die Alliierten führte.

Die nordafrikanischen Staaten erhielten etwas später ihre Unabhängigkeit aus der französischen Regierung, welche sich nach wie vor wirtschaftlich in ihren ehemaligen Kolonialländern breit macht und sie dominiert.

Wie an der kurzen und sehr flüchtigen Schilderung der politischen Entwicklungen deutlich wird, ist die Eroberung des Ostens durch den Westen nicht ohne Spuren geblieben und versucht der Westen weiterhin seinen Einfluss zu halten. Es wurde schon seit jeher ein bewusstes Bild von dem arabischen Kulturkreis erschaffen, um die eigene Identität, die Identität des Westens, zu bestätigen und zu verfestigen.

Der Orient ist ein Bild, das nur als solches existiert, weil es vom Westen konstruiert wurde. Die unterschiedlichen Entwicklungen zeigen, dass selbst der Verlauf der Geschichte kein einheitlich zu bestimmendes Gebiet die Bezeichnung Orient verdient, sondern dieses Konstrukt ein rein abstraktes Gebiet bezeichnet. Dazu beigetragen haben die Geschichte der Antike und die Vermittlungen von Religion, aber auch die Mythenbildung war seit Anbeginn und ist auch jetzt noch ein ganz wesentlicher Faktor.

Babylon, die Sphinx, Kleopatra und tausende andere stehen in westlichen Augen für den Orient, weil sie seiner Masse entstiegen sind. Mit diesen Wesen in Form von tatsächlichen Personen, aber zu ideologisierten Charakteren weiterentwickelt, werden wir tagtäglich auch im 21. Jahrhundert noch versorgt, was durch die Medien ein unentwirrbares Netz geworden ist.

In der jüngsten Vergangenheit entwickelte sich das Bild des „Arabers“⁵³ von einer dunklen Gestalt mit verhüllender Kopfbedeckung auf einem Kamel reitenden Nomaden zu dem Ölmagnaten mit Hackennase, was Said als schleichende Form der Umwandlung des Judentums auf das Volk im Nahen Osten sieht.⁵⁴ Seine wichtigsten Attribute sind noch bis heute in unseren Köpfen, aber was Said in seinem 1978 erschienenen Werk noch nicht berücksichtigen konnte, ist die weitere Verwandlung des betuchten Öllieferanten in einen `verhüllten Waffenträger und Selbstmordattentäter`.

Der Terrorist, wie das neuzeitliche Bild des Arabers aussieht, ist ein Männliches, doch die lauten Diskussionen im Westen über die Bedeckung von muslimischen weiblichen Körpern lassen darauf schließen, dass die Verschleierung eine potentielle Quelle von Angst ist und als nicht unähnlich den vermuteten Ziele der Terroristen gilt.⁵⁵

Diese neue Rolle der Frau im Bild des Westlichen vom Osten kommen wir dann gesondert im nächsten Absatz zu sprechen.

Doch wie bereits angesprochen wird die (Um-)Welt konstruiert und natürlich müssen auch geographische Bezugssysteme geschaffen werden. So entwickelte sich der Begriff „Orient“ aus einem eurozentristischen Weltbild heraus – das Land, in dem die Sonne aufgeht. Wie schon besprochen, müssen Systeme offen bleiben und nicht durch Starrheit an Glaubwürdigkeit verlieren. In dieser Arbeit soll daher versucht werden zu zeigen, dass dieser Begriff nicht mehr haltbar ist und es auch keinen Ersatz dafür geben kann. Es muss eine gänzlich neue Symbolik und Identität angestrebt werden, welche die Grenzen von Ost und West auflöst. Neue gesellschaftliche Werte müssen über die bisherigen gestellt werden und ein differenzierteres Weltbild im jeweiligen Genre anerkannt werden.

⁵³ Der Begriff des Arabers wird hier einerseits der Verdeutlichung und andererseits der Vereinfachung wegen verwendet. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Edward W. Said den Begriff Oriental nicht einheitlich auf alle traditionelle Disziplinen gleichermaßen angewendet sehen kann, denn soweit man eine Definition in diesem Sinne machen kann, muss man sie für alle Gebiete wie die Philologie, Theologie, Historie und andere im Speziellen definieren. Dies bestätigt seine Behauptung, dass sich nur die Quelle ändert, nicht aber die Methode.

⁵⁴ Zitat aus: Rank, Christoph: *„Unschärfe Grenzen semantischer Kategorien – Zur lexikanischen Anwendbarkeit der Prototypentheorie“*, 1997, S. 286

⁵⁵ Dadi Iftikhar: *„Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories“*, in: Mary Hawkesworth (Hg.): *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, 2008, Volume 34, Issue 1, The University of Chicago Press, S. 125-150

Diese Bemühungen, das eurozentristische Weltbild aufzudecken und zu zerstreuen, finden natürlich wieder aus einem Blickwinkel des Westens heraus statt, was der Strömung seit den 1970-ern entspricht. Ich beziehe mich in dieser Arbeit nur auf das Fremdbild, das dem arabischen Raum zugeschrieben wird. Symbole und Stereotypen die als das Andere, das Fremde bezeichnend gelten und uns, die wir diese Symbole nicht mit unserer Identität verbinden, dadurch zu einer gemeinsamen Identität verhilft, die sich unter determinierten Werten wie Liberalismus, Demokratie, Menschenrechte, Säkularismus, Glaubens- und Redefreiheit zusammenschließt.

Indem wir uns dieser Werte verschrieben haben, haben wir damit gleichzeitig eine gewisse Verantwortung übernommen.

Dass die Völker, die unter dem Islam zusammengefasst werden, mindestens genauso differenziert zu sehen sind, wie das unter nicht muslimischen Glaubensgemeinschaften der Fall ist, soll an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden.

Kurz erwähnen möchte ich einen Artikel von Sadik J. Al-Azm, der in einem Magazin zum Thema Islam erschienen ist.⁵⁶ In diesem Artikel übt der Autor Kritik an der Verwendung von Klassikern des arabischen Nationalismus in der arabischen Politik.

„Diese Klassiker belegen, wenn auch nur implizit, dass das alles erschöpfende Ziel nicht der Kampf gegen Kolonialismus, Imperialismus und fremde Besatzung ist oder der Kampf um Freiheit, Wohlstand und soziale Gerechtigkeit, sondern die Wiederherstellung der großen umma (islamische Gemeinde, Nation) als politischer Einheit mit globaler Führungsrolle entsprechend ihrer Natur und Mission.⁵⁷

Als einzigen Weg diesem ständigen Gegenüber endlich mit neuen Werten ein Ende zu machen, sieht der Autor dieses Artikels nur in einem völligen Bruch mit den alten Bezugssystemen. Wir werden auf diese Forderung nochmals zurückkommen.

⁵⁶ Sadik J. Al-Azm: „Die Zeit aus den Fugen – Westliche Vorherrschaft, islamistischer Terror und die arabische Vorstellung“ in: *Wespennest*, 138, 2.Quartal, 05. März. 2005, Wien, S. 36 - 40

⁵⁷ Ders.: S. 39

Obwohl in der vorliegenden Arbeit der eurozentristische Blickwinkel im Zentrum der Kritik steht und anhand der Ökonomie der Aufmerksamkeit ein neuer Ansatz zur Bewältigung dieser gedanklichen Barrieren zur Diskussion gestellt werden soll, so kann dieses Prinzip des Lenken von Aufmerksamkeit, welche hier explizit auf die Verantwortung der Kunst angewendet ist, jedoch auch auf andere sozialen Gesellschaftssysteme angewendet werden.

2.2.1. Die weibliche Rolle in diesem Wertesystem

Es gibt in Folge der entstandenen Polarisierung in der postkolonialen Theorie die Figur des „heterosexuellen Euro-Amerikaners in den klassischen Männerrollen des Eroberers, Abenteurers, Entdeckungsreisenden, Künstlers, Ethnologen, Fotografen, Autor usw.“⁵⁸[...] der plündernd und vergewaltigend durch die Welt zieht und die Natur, die Frau, die Dritte Welt schändet und ausbeutet [...]⁵⁹. Erst die jüngsten Bewegungen des Feminismus führten dazu, dass der Blick von der Entrüstung über Frauenbilder, die ja eigentlich patriarchalischer Natur waren, sich davon abwandte und sich der Konstitution der „Männlichkeit“ zuwandte. Erst damit konnte sich die Emanzipation von dieser Dichotomie lösen und erkannten die „Weiblichkeit“ als Untermauerung der „Männlichkeit“. Die Frau wurde als das Andere, das Fremde konstruiert, um den Mann seine Gruppe der Männlichkeit zugeben. Ein Dualismus, der noch öfter als Konstruktion demonstriert wird.

Dieses europäische Ungleichgewicht der Geschlechter wurde auch auf das Spannungsverhältnis von Orient und Okzident umgelegt. Der Orient wurde zur Untermauerung des Westens konstruiert und dazu gehörte ganz besonders das Bild der Frau aus dem Orient, das von Reisenden, genauso von Männern wie auch von Frauen aus dem europäischen Ländern, gezeichnet und verfälscht wurde.

⁵⁸ Schmidt-Linsenhoff: „*Weißer Blicke*“, 2004, S. 9

⁵⁹ Diess.: S. 9

Berichte lieferten ein bewusst überzeichnet exotisches Bild vom Osten, dass die Fantasien von KünstlerInnen beflügelte und die Bevölkerung entsetzte.

Einer der bedeutendsten war Ingres⁶⁰, der Maler, der selbst nie auch nur in der Nähe eines der ‚orientalischen Ländern‘ gewesen war. Er malte selbst nur nach den Schilderungen, die anhand von Texten als Briefe und Tagebücher getarnt, den Orient schilderten. Meist wurden diese Schilderungen von Frauen gemacht, da diese Zugänge zu Orten hatten, die dem Männlichen verboten waren. Sie schilderten, im vollen Bewusstsein die Sehnsüchte und Fantasien einer züchtigen männlichen europäischen Gesellschaft zu befriedigen, das Treiben im Hamam oder im Harem.

Wie eben erwähnt wurde, fanden diese Polarisierungen Ausdruck im visuellen Material, und kann hier speziell an der erotischen Fotografie demonstriert werden. Diese wurden nicht nur im Orient – also vor Ort – aufgenommen, sondern auch in Europa und von Künstlern, die dieses Wissen über den Orient nur aus zweiter Hand hatten, transferiert. Den Erfolg dieser Vermittlungen aus den fernen Ländern kann man sehr gut an den in Europa entstandenen Malereien und Fotografien erkennen. Frauen wurden mit Attributen des Orients fotografiert, um mit etwas Exotik den Fotografien eine heimliche Erotik mitzugeben.⁶¹

Der Orient wurde stark stilisiert und es entwickelten sich Symbole, um den Orient in den Bildern zu simulieren. Es wurde das Land der Träume suggeriert und dazu benötigte es die konstruierten Mythen, die als Code jedem Europäer geläufig waren.

Die Mittel für diese Täuschung wurden aus diesen frühen Reiseberichten entnommen und stiegen zu Symbolen für den Orient auf – es kam zu einer Idealisierung des Orients. Die Fotografie stärkte diese Kraft noch, indem sie damals den Ruf hatte, Realität unverfälscht wiederzugeben und als Dokument, als Abbildung von Wahrheit galt. Dazu vermittelte das Medium Fotografie selbst den

⁶⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867, Frankreich), sein wohl berühmtestes Bild in diesem Zusammenhang ist *Das türkische Bad* von 1863, derzeit im Besitz des Louvre, Paris.

⁶¹ siehe Anhang: Bild 1 und Bild 2 im Vergleich.

Eindruck, der Fortschritt des Westens stellt sich im Akt des Fotografierens dem primitiven Osten gegenüber. Die Symbole schrieben dem Orient Eigenschaften zu und die Stereotypen wurden erschaffen.

Um diesen bereits erschaffenen Dualismus zu betonen, wurde eine Symbolik mit Bezug auf diese Gegensätze geschaffen und Fantasien oder Träume in das Fremde hinein projiziert.

Das verschlossene des Harems wurde zum Sinnbild für private Intimsphäre. Bei erotischen Darstellungen in der Fotografie und der Malerei stößt man daher immer auf einen Hintergrund, der immer auf einen Innenraum deutet, was noch immer der arabischen Frau zugesprochen wird. Der Harem wurde aufgrund seiner Rezeption zu einer Entität, auch von politischem Interesse und zu einem „Gebrauchsartikel“, dem man sich bedienen konnte, wie das zum Beispiel Zeitungen taten.

Prinzipiell war während der gesamten Phase der Kolonisation der geistige Zugang zum Harem aus europäischer Sicht ambivalent. Einerseits galt der Harem als „primitiv“ und aber gleichzeitig verband man den Harem mit vielseitigem Genuss, der sich aufgrund der vielen versammelten Frauen anbot. Repräsentationen des Harems wurden zu einem notwendigen Gegenpart zur politischen, sozialen und psychosexuellen Identität der Europäer. Das Primitive sollte sich genauso wie der Genuss von den moralischen Ansichten des Westens deutlich unterscheiden. Erst als die Kolonialstaaten ihre Unabhängigkeit erlangten, begann die Wissenschaft sich nicht mehr der Korrektur der verzerrenden Fremdheits-Stereotypen zu widmen, sondern begann, die eigene Ethnizität in Frage zu stellen und den weißen Blick zu kritisieren. Das führte zu einem entscheidenden Kurswechsel.⁶²

⁶² Viktoria Schmidt-Linsenhoff: „*Weißer Blicke*“, 2004

Man erkannte in folge die Darstellungen des Anderen damals wie heute in Zusammenhang mit Erscheinungen der Mode, Wirtschaftskrisen, Überzeugungen. Im jeweiligen Kulturkreis sind solche Bilder oder Schilderungen ein Mittel, um mit dem Fremden die eigene Identität immer wieder neu zu stiften.

2.2.2. Der Eurozentrismus und die Konstruktion von Orient und Okzident durch den Körper und seine Abbildungen

Identität wird also durch den Körper oder seine Abbilder geschaffen. Auch die europäische Identität wurde durch Körperbilder geschaffen, wie sie durch den Orientalismus transformiert wurden. Der Körper ist ein Produkt der Gesellschaft in der jeweiligen Kultur.

Die Orientalisten waren sich mit Sicherheit über das „exotische Bild“, das sie zu dieser Zeit in Europa verbreiteten, bewusst, aber die romantischen Vorstellungen des gehobenen Bürgertums mussten befriedigt werden und es entstand ein Paradox.

Die Exotik muss als ein sich ständig verändernden Prozess angesehen werden, der den Parametern Raum und Zeit unterworfen ist und so von den lokalen wie temporären Umständen beeinflusst ist. Der Begriff der Erotik ist ein kaum zu definierendes Phänomen, welches sich aber mit Sicherheit rasant mit dem jeweiligen Blick der Zeit verändert und dieser Blick unserer Zeit wird als ein vergangener aufgedeckt. Es geht bei Exotik nicht um ‚*transmission*‘, also einer reellen Übertragung, sondern eindeutig um ‚*transformation*‘ und unterzieht sich einer Umsetzung, um die gewünschten Bedürfnisse zu befriedigen.⁶³

Diese Transformation ist ständig Veränderungen ausgesetzt, darf also nie als ein sich fortsetzendes Bestehendes betrachtet werden.

⁶³ Frederick N. Bohrer: „*Exoticism as System*“, 2003, S. 12

Bei der fotografischen Eroberung des Orients durch den Westen kann auch wieder dieser besiegte Blick des voyeuristischen Fotografen über seine Objekte erkannt werde. Das Nackte, das auch mit Schwäche verbunden werden kann, und natürlich mit Weiblichkeit, ist dem männlichen Überlegenem ausgeliefert.

Malek Alloula⁶⁴ interpretiert im ersten Kapitel seines Buches die moderne Phantasie der Enthüllung durch den Blick des Fotografen. Er geht davon aus, dass der Fotograf sich durch die alltägliche Gewohnheit des Schleierns provoziert fühlte, weil ihm das, was seinen Beruf ausmacht, verwehrt wurde – der Voyeurismus. Er machte sich den doppelten Regelbruch zur Aufgabe: *das Verschleierte entschleiern* und *das Verbotene darstellen*.

Leider gibt es in der Fotografie nicht diesen Austausch des Blicks, den Entgegengesetzten. Die Kolonialisierten fotografierten nicht diejenigen, die als Fremde in ihr Land kamen. Posen, die bereits aus der bisherigen europäischen Aktfotografie bekannt waren, wurden auf die exotischen Modelle in den orientalischen Ländern übertragen und somit die männliche Fantasie über die Verfügbarkeit der orientalischen Frauen angeregt.

Während Fotografien der Erotik die Fantasien des Betrachters anregen sollen, verbreiten terroristische Bilder Schrecken. Der Anziehung der Erotik kann Terrorismus als Gegenpol gegenübergestellt werden. Was durch Erotik zur Sexualität und damit zur Reproduktion führt, wird durch den Terrorismus bedroht und zerstört. Die Dualität erregt Aufmerksamkeit und gibt dem Bild Öffentlichkeit.

⁶⁴ Malek Alloula ist einer der postkolonialen Kritiker des Orientalismus, der vom Westen männlicher Eroberer konstruiert wurde. Malek Alloula's Buch nennt sich „*The Colonial Harem*“, 1994

Die Bilder von Frauen in Verbindung mit dem Terrorismus wurde erst in den 1960ern durch beispielsweise dem Film *The Battle of Algier* (Italien, 1966, s/w) nach Europa transportiert und spätestens durch die Iranische Revolution der 1970er Jahre wurden Bilder von verschleierten Frauen an die breite Masse geliefert. Seit dieser Zeit, so Melani McAlister, ist der Terrorismus als ein visuelles Phänomen ein Konzept der Massenmedien.⁶⁵ Diese erkannten den Wert der Innovation, indem Frauen in religiösen schwarzen Kleidern als Uniformen abgebildet wurden und gleichzeitig durch die Beteiligung an einem weltlichen Krieg hervorgehoben wurden.

Anhand des Orientalismus ist sehr gut zu erkennen, dass Abbildungen (in der Kunst) nicht nur passiv an den Rezipienten vermittelt werden, sondern dieser als Rezipient aktiv am Entstehen beteiligt ist und damit formgebend und bestimmend auf die Kunst einwirkt.

Die soeben erarbeitete Form des Dualismus benutzt auch Shirin Neshat, um Aufmerksamkeit zu erlangen und kritisiert gleichzeitig diese Verfahrensweise, die Medien täglich benutzen, um einem Betrachter ein vereinfachtes Bild über das Andere, das Fremde zu liefern.

⁶⁵ Iftikhar Dadi: „*Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories*, 2008, S. 126

2.3. Der Beobachter erster und zweiter Ordnung

Die Verantwortung jedes Systems liegt auch beim Betrachter, also jeden einzelnen, der Darstellungsformen von anderen Kulturkreisen ausgesetzt ist. Dass für das Publikum Bildmaterial hergestellt wurde, um Aufmerksamkeit zu bekommen und Werte zu transportieren, konnte im Zusammenhang mit der Darstellung von Frauen bereits im geografischen Spannungsfeld dieser Arbeit nachgewiesen werden.

„Das neuzeitliche Subjekt ist wesentlich Beobachter. Der Mensch, der zum Beobachter wird, objektiviert ebenso seine Umwelt wie sich selbst. Beobachten impliziert Distanz, Entkörperung. Der Ertrag solcher Disziplin ist kognitive Sicherheit und rationale Kontrolle.“⁶⁶

Niklas Luhmann spricht vom Beobachter erster Ordnung, wenn er von der Operation spricht, die Umwelt auf Symbole reduziert und damit die Komplexität erfassbar macht. Das Erschaffen von Strukturen und das Bezeichnen ist die Eigenschaft, die der Beobachter erster Ordnung vornimmt.

„Man könnte daher, etwas vereinfachend, auch sagen, daß erst der Beobachter zweiter Ordnung sieht, daß der Beobachter erster Ordnung >Komplexität reduziert<; und das heißt zugleich, daß es keinen Sinn macht, ihn aufzufordern, Komplexität zu reduzieren. Oder nochmals anders gesagt: die Welt des Möglichen ist eine Erfindung des Beobachters zweiter Ordnung, die für den Beobachter erster Ordnung notwendig latent bleibt.“⁶⁷

Erst der Beobachter zweiter Ordnung beobachtet das Beobachten. Es geht immer um ein Problem des Beobachtens zweiter Ordnung, nämlich *wie* beobachtet wird.

Das beobachtet wird, ist Voraussetzung für die Beobachtung zweiter Ordnung. Doch das *Wie* ist bestimmend für die moderne Gesellschaft. Im 20. Jahrhundert begannen sich die

⁶⁶ Aleida Assmann: „*Erinnerungsräume*“, 1999, S. 95

⁶⁷ Niklas Luhmann: „*Die Kunst der Gesellschaft*“, 1997, S. 104

Funktionssysteme auf der 2. Ebene zu etablieren, wozu es zu einer überschätzten Objektivität der Wissenschaft kam.

Man kann also kurz zusammenfassen, dass das Bild des Orients an Rezipienten vermittelt wurde, welche als Beobachter erster Ordnung eingestuft werden können. Das europäische Publikum war auf die Symbole angewiesen, die von den Reisenden geliefert wurden, und reduzierten so die Komplexität ihrer Umwelt unbewusst auf etwas Anderes, als das, auf was der Orient reduziert wurde. Erst durch die Postkolonialisten wurde dieses Reduzieren beobachtet und als solches kritisiert.

Die Kunst, die der Beobachter dritter Ordnung beherrscht, wird am Ende des nächsten Kapitels deutlich.

Kapitel 3

Dichotomien oder Die Kunst in ihrer Verpflichtung des „worldmaking“

Auch im Kapitel 3 werden wir noch einmal die Ebenen vom Beobachter erster Ordnung und zweiter Ordnung betrachten und ihre Abhängigkeiten erläutern. Den Beobachter dritter Ordnung zu etablieren, ist das Ziel dieser Arbeit.

Im Besonderen interessiert mich der abgebildete Körper, womit ich mich für die Fotografie entschieden habe, welche als mit dem „Orient“ zeitgleich entstandenes Phänomen ein noch schärferes Bild von der Konstruktion von Wirklichkeit und der Manipulation von Wahrnehmung zeichnen lässt.

An dieser Stelle möchte ich nochmals das Zitat am Ende des ersten Kapitels in Erinnerung rufen, wo Georg Franck über die wesentliche Bedeutung der Moral in der Ökonomie der Aufmerksamkeit hinweist. Das Niveau der allgemeinen Wertschätzung zwischen den Menschen zeichnet das Niveau der kulturellen Gesellschaft und steigert die Ökonomie der Aufmerksamkeit, wodurch sich eine Bevölkerungsgruppe auszeichnet. Nicht mehr der materielle Wohlstand gilt als erstrebenswert, um eine Ökonomie der Aufmerksamkeit zu fördern, sondern das allgemeine Niveau der Moral. Denn nicht die Zeit der Aufmerksamkeit kann gesteigert werden, jedoch Wertschätzung die man einer Sache entgegenbringt.

Bisherige Untersuchungen ergaben, dass in der Vergangenheit immer das Eigene mithilfe des Fremden konstruiert wurde. Bipolare Gegensatzpaare wie Mann/Frau, stark/schwach, West/Ost wurden gebildet und dementsprechende Funktionssysteme wurden für abstrakte Gruppen (geografisch ebenso abstrakt angesiedelt) konstruiert.

In der postkolonialen Kritik blieb man in dieser Konstruktion und versuchte aus diesem Ungleichgewicht Dichotomien zu machen, also gleichgewichtige Teile. Die Feministinnen bemühten sich um einen gleichen Stellenwert. Weitere kritische Stimmen werden uns eine neue, innovative Richtung der feministischen Theorie aufzeigen, welche durchaus konform geht mit den Intentionen dieser Arbeit.

3.1. Das soziale Gedächtnis und das (Ab-)Bild in der Fotografie

Der Körper gibt dem Menschen Identität. Seine Erfahrungen, seine Umwelt und sein Denken spiegeln sich in der Leiblichkeit wider. Innen und Außen erfahren somit eine gemeinsame Projektionsfläche. Durch das Abbild des Körpers wird der Mensch im Bild, beziehungsweise in der Darstellung verkörpert. Kommunikative Zeichen werden bewusst eingesetzt, um Information durch das Bild zu vermitteln. Die Information ist die bereits auf Zeichen reduzierte Erfahrung. Der Code bestimmt das Bild.

Erfahrungen sind Informationen, die, bereits selektiert, als Erinnerung gespeichert werden und man nur noch ergänzen braucht. Das soziale Gedächtnis, welches von der Abgrenzung zum anderen bestimmt wird, wird vom Medium gelenkt. Massenmedien bestimmen zum größten Teil dieses Bild vom anderen Kulturkreis. In der Verantwortung des Künstlers liegt es nun, dem Anderen gesteigerte Wertschätzung entgegen zu bringen und das soziale Gedächtnis mit Information zu füttern, welches die Moral der Gesellschaft erhält und damit seinen Wert steigert.

Walter Benjamin ersetzte im 20. Jahrhundert die Gedächtnis-Metapher der Schrift durch die Fotografie. Indem er ‚Geschichte wie einen Text sah, in den die Vergangenheit wie auf einer lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat. Erst die Zukunft besitzt die Chemikalien, die nötig sind, um dieses Bild in aller Schärfe zu entwickeln‘.⁶⁸ Er erkennt die Bedeutung, die der Fotografie in Zusammenhang mit Erinnerung zukommt.

Fotografie wird noch mehr als ‚Spur‘ gelesen, als im Sinne von Zeichencodes. Diese Tradition bestätigt auch Roland Barthes, welcher bemerkt, dass Fotografie nie von seinem Bezugsobjekt zu trennen ist. Im Unterschied zu anderen Bildformen, wie zum Beispiel der Malerei, ist die Fotografie durch die Art und Weise belastet, in der der Gegenstand simuliert wird.⁶⁹ Dieser Ansicht folgt auch Susan Sontag.⁷⁰

⁶⁸ Vgl.: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*“, Rolf Tiedemann (Hg.), Suhrkamp: Frankfurt am Main 1989, Bd. 1, 3, 1238, entnommen aus: Aleida Assmann: *„Erinnerungsräume“*, 1999, S. 156 ff.

⁶⁹ Vgl.: Roland Barthes: *„Die helle Kammer“*, 1985, S. 13

⁷⁰ Vgl.: Susan Sontag: *„Über Fotografie“*, 2008

„In der Tat können sich solche Bilder der Realität bemächtigen, weil eine Fotografie nicht nur ein Bild ist (so wie ein Gemälde ein Bild ist), eine Interpretation des Wirklichen, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.“⁷¹

Diese Sichtweise des Gedächtnisses als Spur und Speicher wandelt sich, parallel zur Entwicklung vom analogen zum digitalen Bildträger, zu einer Auffassung von Gedächtnis als einer plastischen Masse, die durch den Perspektivenwechsel der Gegenwart immer wieder neu geformt wird.

Ein Charakteristikum der Fotografie unterscheidet sie ganz markant von anderen Bildformen. Es handelt sich dabei um den Bezug zur Wirklichkeit, den Roland Barthes⁷², wie schon auf der vorhergehenden Seite kurz erwähnt, in der Bestimmtheit des anwesenden Korpus sieht. Es wird durch die Fotografie bestätigt, dass dieses Objekt nur einmal und nur so in Erscheinung trat. Die abgebildete Wirklichkeit setzt er dem buddhistischen *sunya*, des Leeren, oder besser noch *tathata*, dem so und nicht anders Beschaffenen gleich. Erst die Anziehungskraft, die ein Foto auf den Beobachter ausübt und ihm ein Abenteuer verschafft, ‚beseelt‘ ihn und macht die Fotografie existent. Und gleichzeitig gilt das Umgekehrte: ‚ohne Abenteuer kein Foto‘.⁷³

Es gibt demnach zwei Eigenschaften, die eine Fotografie als solche ausmachen. Erstens die tatsächliche Präsenz eines oder mehrerer Objekte vor der Kamera. Es bleibt unbestritten, dass diese abgelichtet wurden und auf das jeweilige Material fixiert wurden. Und zweitens das Interesse durch den Betrachter, das das Foto zu der Attraktion macht, die es tatsächlich ausübt und eine Interpretation auf einer Metaebene anregt.

So spricht Barthes weiter von den beiden Komponenten, die eine Fotografie ausmachen können. Einerseits bezeichnet er das Charakteristikum, das als Präsenz vor der Kamera Gültigkeit hat als *studium*, welches meist eine *einförmige Photographie* hervorbringt.⁷⁴

⁷¹ Dies.: S. 147

⁷² Vgl.: Roland Barthes: „*Die helle Kammer*“, 1985, S. 12

⁷³ Ders.: S. 28 ff.

⁷⁴ Sofern es nicht durchkreuzt, gegeißelt, durchzackt wird. Es benötigt kein *punctum*. Fotografie ist einförmig, wenn sie die Realität transformiert, ohne sie zu verdoppeln oder sie ins Wanken zu bringen. Vgl.: Roland Barthes: „*Die helle Kammer*“, 1985, S. 50

Dem gegenüber stellt er das *punctum*, welches der Fotografie einen höheren Wert gibt und das Auge des Betrachters anzieht. Das was die Fotografie so besonders macht, wird einerseits durch die Form, die sie als externen Speicher hat, bestimmt und andererseits durch das *punctum*, das die Aufmerksamkeit des Beobachters auf sich zieht. Beide Begriffe sind in einer unbestimmten Koexistenz miteinander verbunden. Das *punctum* kann einerseits in einer Auffälligkeit der Objekte aber auch im Detail liegen. Anhand der ausgewählten Beispiele aus Shirin Neshats Fotoserie wird das *punctum* am konkreten Beispiel erklärt werden.

Seit der Renaissance gab es einen Wettstreit zwischen dem Bild und dem Text, die sich um Qualitäten wie Lesbarkeit und Transparenz drehten. Dieser Wettstreit ist bei dieser Arbeit nicht von Bedeutung, wesentlicher ist die Bilddominanz, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts durchgeschlagen hat.

„Medienumbrüche bedeuten immer auch den Zusammenbruch der etablierten symbolischen Ordnung, gehen einher mit der Verunsicherung der eingeübten Wahrnehmungs- und Denkmuster und legen eine neue Einrichtung in Raum und Zeit nahe.“⁷⁵

Die Fotografie wurde zum so genannten Leitmedium und formte so die gebräuchlichen Codierungsvorschriften der Gesellschaft. Medien und Mediensysteme transformieren diese Botschaften nicht nur, sondern bestimmen Form und Inhalt auch mit. Sie legen Muster als Orientierung in Raum und Zeit fest, welche die Gesellschaft dominieren. Als Teil einer Gesellschaft wird man von diesem Muster geprägt und muss dieses Muster erlernen, um mit seiner Umwelt kommunizieren zu können. Eine spezifische Form der kulturellen Kommunikation in diesem Sinne ist der Prozess der Bildung.

In diesem konkreten Fall soll an dem Beispiel gegen Ende der vorliegenden Arbeit auch aufgezeigt werden, dass Denkstrukturen durch ein Medium festgelegt werden, welche als so ein Muster erkennbar werden müssen. Dieses Muster soll als flexibles System zur vorübergehenden Orientierung dienen und damit überzeugen, dass neue Parameter dieses

⁷⁵ Götz Grossklaus: „Der mediale Sinn der Botschaft“, 2008, S. 30

Muster verändern und neue Wege eingeleitet werden müssen. Bisher galten Dichotomien als solche Parameter, doch bei genauerer Betrachtung muss erkannt werden, dass zur Erhaltung der Moral der Gesellschaft diese Dichotomien fallen müssen. Neue Formen zur Bildung neuer Muster und Systeme müssen geschaffen werden.

Wie Bilder als Träger funktionieren und welche Wirkung sie damit haben, sollen nun die folgenden Textpassagen erläutern.

„Im Gegensatz zu Texten sind Bilder stumm *und* überdeterminiert; sie können sich ganz verschließen oder beredter sein als jeder Text. Die Inkommensurabilität der beiden Medien, die sich in wechselseitiger Unübersetzbarkeit verbunden mit dem unverminderten Anspruch auf wechselseitige Übersetzung ausprägt, hat ihr physiologisches Substrat in einer sprach- und einer bilderverarbeitenden Gehirnhälfte. Diese Struktur der Doppel- und Intermedialität ist nicht zuletzt auch verantwortlich für die Komplexität und Produktivität des individuellen und kulturellen Gedächtnisses, das sich beständig zwischen Schichten des Bewussten und des Unbewussten bewegt.“⁷⁶

Die Entwicklung der Bedeutung des Bildes als zugleich Metapher und Medium des Gedächtnisses, wie es auch die Schrift war, ist wesentlich für ein weiteres Verständnis des Bildes als Träger von Stereotypen und Symbolen. Als solches wird es Teil semiotischer Untersuchungen. Die Gesellschaft hat immer schon symbolische Güter weitergegeben und vermittelt und einen medialen Speicher angelegt, um dieses Wissen längerfristig zu transportieren.⁷⁷

In einem Vortrag auf der Universität Kassel hieß es, „Semiotik ist die Lehre von Zeichen, von den sprachlichen Zeichen, aber auch von den anderen symbolischen Formationen, wie Wahrnehmungszeichen und der körperlichen Einschreibungen (Spuren) von Erinnerungen und soziokulturellen Prägungen. In diesen symbolischen Formationen bilden sich die lebensgeschichtlichen und sozialen Widersprüche und Leidenserfahrungen des Subjekts in seiner kulturellen Lebenswelt ab und werden darüber in einem

⁷⁶ Aleida Assmann: „*Erinnerungsräume*“, Beck Verlag: München 1999, S. 220

⁷⁷ Vgl.: Götz Grossklaus: *Der mediale Sinn der Botschaft*“, 2008, S. 45 ff.

intersubjektiven Prozess der Verständigung gleichsam hörbar, sichtbar, spürbar und fühlbar.’⁷⁸ Die Semiotik des Körpers, wie sie im Alltag unbewusst entsteht und Anwendung findet, wird in vielen Bereichen bewusst eingesetzt, um den Menschen in seiner Kultur darzustellen.

Der Begriff der Kultur wird nun aus der Diskussion der Kulturwissenschaft beschrieben, welche nach Terry Eagleton (*The Idea of Culture*) und in Anlehnung an T.S. Eliot (*Notes Towards the Definition of Culture*, 1984) in „*Culture*“ and „*culture*“ unterscheidet.

„Kultur umschließt dabei alle jene Habitualisierungen, Mentalitäten und Gefühle, die uns größtenteils unbewusst an eine Form des Lebens binden. So wird ‚Culture‘ ganz im Sinne der berühmten Definitionen von Raymond Williams zur gelebten Kultur, während ‚culture‘ gleichsam die Spitze des Eisberges bildet, die aus dem Meer des Unbewussten sichtbar herausragt. ‚culture‘ hat vornehmlich zwei Bedeutungen: zum einen ist sie ein spezialisiertes, ausdifferenziertes Subsystem, zum anderen aber repräsentiert sie eine bewusste(re) Form von Kultur, die eine Selbstreflexion der ‚Culture‘ ermöglicht.“⁷⁹

Dabei spiegeln sich einerseits die Unterscheidungen des Bewusstseinsgrades des Senders nach Eco wider und andererseits macht sie ‚culture‘ zum Beobachter zweiter Ordnung von ‚Culture‘.

In der Werbung werden beispielsweise bewusst Symbole in Bildern eingesetzt, um die gewünschten Signifikate⁸⁰ zu vermitteln. Das Ziel der Werbung ist es, vorwiegend akustisches beziehungsweise visuelles Material zu erzeugen, welches Information vermittelt und in Bezug auf eine Sache dient. Zugegebenermaßen ist das eine eher dürftige Beschreibung der Funktion des Bildes in der Werbung, aber an dieser Stelle sollte sie ausreichend sein, um zu erklären, wie denn die Inszenierung des Bildes im künstlerischen Bereich zu sehen ist. Roland Barthes hat sich der Rhetorik der Bilder in

⁷⁸ Siehe PowerPointPräsentation/download file zu Rolf-Peter Warsitz, *Zeichen der Unruhe. Semiotische Zugänge zu Körper, Geschlecht und Sozialität*. Seminar an der Universität Kassel, Wintersemester 2007: www.uni-kassel.de/fb4/download/dokumente/warsitz/Zeichen%20der%20Unruhe.ppt

⁷⁹ Müller-Funk, Wolfgang: „Culture and culture. Anmerkungen zu den Antinomien eines zeitgemäßen Kulturbegriffes“, in ders.: *Die Kultur und ihre Narrative*, Springer-Verlag Wien 2002, S.11

⁸⁰ Signifikat und Signifikant sind Begriffe, die von Ferdinand de Saussure geprägt wurden. Das Signifikat steht für das Bezeichnete, die Vorstellung und ist somit die Bedeutungsseite, wobei der Signifikant für das Bezeichnende, die Ausdrucksseite steht.

seinem gleichnamigen Text gewidmet.⁸¹ Diese Analyse von Roland Barthes, die sich ebenfalls auf die Werbung bezieht, wird später auf Darstellungen angewandt, welche im Bereich der Kunst angesiedelt sind.

Er beschreibt in diesem Kapitel die Ebenen der Symbolik von bewusst erzeugten Informationen in Bildern. Auch die Kunst dient einer Sache und egal ob bewusst oder unbewusst, dient sie doch der Gesellschaft und ihrer Kultur, aus der sie entstanden ist. So trägt sie Mitverantwortung für Entwicklungen und Gesinnungen, welche sich mit dem Begriff der Moral zusammenfassen lassen, was sich von der Werbung mit dem Ziel des Gewinns unterscheidet.

Die Werbung genauso wie die Kunst folgt ihren Ambitionen, wenn sie auch unterschiedliche Beweggründe auszeichnen, die ich jedem Künstler und jeder Künstlerin prinzipiell unterstellen möchte. Selbst wenn behauptet wird, dass Kreativität auch Willkürlichkeit impliziert oder sogar pure Willkürlichkeit unterstellt wird, dann sind Menschen immer ein Produkt der Gesellschaft.

„Jede Persönlichkeit und jedes historische Faktum wird schon bei seinem Eintritt in dieses (i.e. soziale, A. A.) Gedächtnis in eine Lehre, einen Begriff, ein Symbol transportiert; es erhält einen Sinn, es wird zu einem Element des Ideensystems der Gesellschaft.“⁸²

Roland Barthes erkennt drei Botschaften im Bild und unterteilt sie in eine sprachliche, eine kodierte bildliche und in eine nicht-kodierte bildliche Botschaft. Er stützt sich in seiner Analyse auf das Verhältnis von Signifikat und Signifikant. Schrift ist in unserer Kultur kaum wegzudenken, seit es das Buch gibt und so wird jedes Bild mit einer sprachlichen Botschaft versehen, sei es als Titel, Name des Künstlers, Bezeichnungen oder Sprechblase. In Bezug auf das Bild gibt es zwei Funktionen der sprachlichen Botschaft. Die *Verankerung* oder die *Relaisfunktion*. Bei der Verankerung fixiert die inhaltliche

⁸¹ Roland Barthes: „*Rhetorik des Bildes*“, 1990, S. 28 - 46

⁸² Maurice Halbwachs: „Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“, Frankfurt am Main 1985, 389 f., entnommen aus Aleida Assmann: „Erinnerungsräume“, 1999, S. 255

Bedeutung die bildlich vermittelbaren Signifikate und betont die Botschaft. Die Relaisfunktion hingegen erweitert somit die Bedeutung auf eine zusätzliche Ebene der Diegese⁸³. Beim unbewegten Bild findet man laut Barthes seltener eine Relaisfunktion als im bewegten Bild.

„[...]wenn das Wort einen diegetischen Relaiswert besitzt, so ist die Information aufwendiger, da sie das Erlernen eines digitalen Codes (der Sprache) erfordert; wenn es einen Substitutionswert (der Verankerung, der Kontrolle) hat, so besitzt das Bild den Informationsgehalt und ist die Information, da das Bild analogisch ist, gewissermaßen »müßig«[...]“⁸⁴

Die kodierte bildliche Botschaft weist auf ein Signifikat hin, dass eine Aussage auf höherer Ebene trifft, was meist einer Transformation entspricht. Eine nicht-kodierte bildliche Botschaft hingegen zeigt die Objekte als Signifikate und Signifikante.

3.1.1. Der Körper / Nicht-Körper im Spannungsfeld als Reflexion seines kulturellen Umfeldes

Das westliche Europa und der arabische Raum zeigen sich unterschiedlich in ihren Sichtweisen und Praktiken zum Körper, aber beide haben auf andere Weise ihre Kultur der Nicht-Präsenz des Körpers erschaffen. In Anlehnung an die außereuropäische Sichtweise der kurdischen Künstlerin Nigar Hasib⁸⁵ soll diese Parallelität gezeigt werden.

Der Körper wird im islamischen Kontext, wie Hasib Nigar erklärt, als das Organ angesehen, indem der Geist wohnt, und um den Geist zu befreien, muss der Körper verletzt und letztendlich vernichtet werden. Mit dem Körper werden im

⁸³ Frei zusammengefasst, entnommen aus Roland Barthes: „*Rhetorik des Bildes*“, 1990, S. 34 ff.

⁸⁴ ders.: S.36

⁸⁵ Vgl.: Nigar Hasib, Dissertation Wien 2006

modernen Islambestimmten Staat Sündhaftigkeit, Freiheit, Selbstbestimmung und Glück verbunden, was dem Gläubigen an seinem eigentlichen Ziel eines Leben nach dem Tod hindert, denn der Gläubige erfüllt im irdischen Leben seinen Dienst an der Erhaltung des Islams und in weiterer Konsequenz der politischen Verhältnisse in den einzelnen Ländern und der unterschiedlichen Staatsgewalten mehr oder weniger auch der Imame und politischen Systeme.

„Der Körper im Islam ist zum ersten Religion, zum zweiten Kultur, zum dritten Gesellschaft und dann – ganz zuletzt – vielleicht auch er selbst.⁸⁶ [...] Der nichtgefragte und ausgelöschte Körper ist die beste Gewähr für die Ausübung der verschiedenen Formen von symbolischer, aber auch realer Gewalt. Der Körper wird vergessen, dadurch wird das Individuum vergessen. Er ist ständig ein Opfer der ideologischen Strategien, und er ist in den Diskussionen überall und immer als Abwesender anwesend.“⁸⁷

Der Körper in seiner Verbindung mit der Sünde und der Lust hat damit auch in der muslimischen Weltanschauung seine Wurzeln im Sündenfall von Adam und Eva, welche wegen der List und der Verführung, also der Lüge des Teufels und der Schwäche des Körpers aus dem Paradies verbannt wurden.

Das Theater ist daher in den Ländern, die vom Islam geprägt sind, als Raum der Illusion eine Lüge und an den Sündenfall gebunden. Musik, Tanz und Gesang dürfen nur in der familiären Umgebung stattfinden und nicht öffentlich gestellt werden. Schauspielerei gilt als Hurerei.

Nigar Hasib beschreibt in ihrer Arbeit die Rituale und ihre Körperlichkeit der kurdischen Bevölkerung im irakischen Landesgebiet und welche Auswirkungen der Islam auf die Gebräuche hatte oder auch nicht.

Das Ritual wurde besonders durch die Theaterbewegungen der 1960er in Europa wieder zur Bedeutung im Theater. Daher unterstützt die Forschung von Nigar

⁸⁶ Siehe Hasib Nigar, 2000, S. 20

⁸⁷ diess.: S. 21

Hasib die Forschungen von Lamice El-Amari⁸⁸, welche die Auffassung, arabisches Theater habe mit Marun El-Naqqash⁸⁹ 1848 mit dem Import von europäischem Theater begonnen, mehrfach widerlegt, wie in einem Vortrag über die „*Bemerkungen zu den Theaterkünsten in der arabischen Welt*“ in Berlin⁹⁰ ausgeführt wurde.

Demnach gab es bereits davor örtliche Traditionen des Schauspiels und die These, der Islam verbiete Theater, muss wegen Mangel an Beweiskraft, da im Koran auch nicht eine Silbe nur davon erwähnt wird, zurückgewiesen werden. Statuen dürfen nicht verehrt werden, aber sehr wohl geschaffen werden, was oft falsch interpretiert wurde. Die Kunst wird also nicht verboten, wie auch an den gut präsenten visuellen Künsten, die Bildhauerei und die Malerei zu sehen ist.⁹¹

Sie beweist die körperlichen Traditionen, die der Islam verleugnet genauso, wie sie an der Kultur des Westens eine Entkörperung feststellt.

Das spiegelt sich in der feministischen Theorie beispielsweise wider, indem das biologische Geschlecht als gegeben angenommen wurde und das soziale Geschlecht allein als konstruiert diskutiert wurde. Der Dualismus bildete auch hier eine Weltanschauung, wie sie vom Beobachter erster und zweiter Ordnung gesehen wird.

⁸⁸ Lamice El-Amari ist Professorin für Theaterwissenschaft in Deutschland und im Irak. Sie äußert sich in ihren zahlreichen Vorträgen und Publikationen zum Thema des Eurozentrismus, speziell zum Arabischen Raum.

⁸⁹ Diese Schreibweise unterscheidet sich von der im Text des Sammelbands siehe Anmerkung 7, wo der Name als Maroun El-Naqqash geschrieben wird. Da diese Schreibweise aber häufiger zu finden ist, habe ich mich dafür entschieden

⁹⁰ Dieser Beitrag wurde am 26. Juni 1999 von Lamice El-Amari als Vortrag beim Symposium „Die Bühne der Anderen“ – Theater der Welt“ in Berlin gehalten. Abgedruckt wurde dieser Vortrag mit dem Titel: „*Bemerkungen zu den Theaterkünsten in der arabischen Welt*“, in: Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer, Monika Wagner (Hrg.): „*Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*“, 2000, S. 323 - 341

⁹¹ Lamice El-Amari: „*Die Bühne der Anderen*“, 2000, S. 327

3.2. Körperbilder

Als Körperbilder können sowohl die Bilder jedes Einzelnen gelten, die im Gedächtnis individuell abgespeichert werden, als auch alljene Darstellungen, welche durch visuelle Verkörperung Formen erhalten. Jedes Körperbild beinhaltet die Kodierung einer Identitätsgruppe und steht daher nie nur für sich allein. Ein Mensch steht nie für sich allein, ohne seine Kultur.

Dieser Überzeugung folgt auch Judith Butler. Gemeinsam mit Michel Foucault ist sie der Auffassung, „dass die Produktivität diskursiver und sprachlicher Macht das fundamentale Konstruktionsprinzip von Wirklichkeit ist.“⁹² Ganz radikal behauptet Butler, Körper seien konstruiert, womit sie sich vielen Kritikern aussetzt.

„Der als dem Zeichen vorgängig gesetzte Körper wird immer als *vorgängig gesetzt* oder *signifiziert*. Diese Signifikation produziert als einen *Effekt* ihrer eigenen Verfahrensweise den gleichen Körper, den sie nichtsdestoweniger zugleich als denjenigen vorzufinden beansprucht, der ihrer eigenen Aktion *vorhergeht*. Wenn der als der Signifikation vorgängig bezeichnete Körper ein Effekt der Signifikation ist, dann ist der mimetische oder darstellende Status der Sprache, demzufolge die Zeichen als zwangsläufige Spiegelung auf die Körper folgen, überhaupt nicht mimetisch. Der Status der Sprache ist dann vielmehr produktiv, konstitutiv, man könnte sagen sogar *performativ*, insoweit dieser signifizierende Akt den Körper abgrenzt und konturiert, von dem er dann behauptet, er fände ihn vor aller und jeder Signifikation vor.“⁹³

Neu ist bei Butler, dass sie nicht die Materialität des Körpers voraussetzt, sondern will ihn nur aus seinem Kontext der Macht nehmen. Die Begriffe müssen immer wieder verwendet und in einen neuen Zusammenhang geschoben werden. Die „Naturalisierung“ des Körpers dekonstruiert sie als Machtwirkung.⁹⁴ Natürlichkeit wird mit Historismus gleichgesetzt und kann in diesem Zusammenhang aufgebrochen werden. Der Körper

⁹² Bublitz, Hannelore: „Judith Butler zur Einführung“, 2002, S. 8

Mit dieser Interpretation lehnt sich Bublitz an Butler's „Körper von Gewicht“ (1995) an.

⁹³ Judith Butler: „Körper von Gewicht“, 1997, S. 56

⁹⁴ Dies.: S. 44 ff

entsteht unter Zwang. Ständige Wiederholung des Normativen verleiht dem Körper performative Eigenschaften, jedoch fügt er sich nie völlig den Normen. Butler kritisiert die Ausübung von Macht durch eine ‚scheinbare‘ Überlegenheit gegenüber dem Körper mit seinen Zeichen von Kultur.

„Im Habitus, der durch die Funktionsweise von Performativität hervorgerufen wird und als >>Speicher einer verkörperten Geschichte<< (HS: 216) zu betrachten ist, fällt, so Butler, beides zusammen. Er repräsentiert als körperlicher Stil >>die stillschweigende und materiale Funktionsweise von Performativität<< (HS: 217).“⁹⁵

Der Körper als ‚Speicher der Geschichte‘ muss daher aus seinem historischen Kontext genommen und neu positioniert werden.

Judith Butler bezieht sich auf Irigaray, wenn sie deren spekulative These einführt, dass binäre Einheiten, wie Natur und Kultur, das Männliche und das Weibliche, selbst in ihrer ausgesöhnten Form, Teil einer phallogozentrischen⁹⁶ Ökonomie sind, die das ‚Weibliche‘ als ihr konstitutives Außen erzeugt.⁹⁷ Selbst die bisherigen Ansätze, welche das biologische Geschlecht als gegeben angenommen haben und so aus der Diskussion zur Konstruktion von Geschlechtern ausgeschlossen haben, gelten als Erhaltung dieser binären Strukturen, geprägt von einem phallogozentrischen Weltbild. Diesem Heraustreten aus der alten Struktur, um endlich in neue Strukturen eintreten zu können, schließe ich mich mit dieser Arbeit an.

Der Beobachter dritter Ordnung bekommt so seine Bedeutung, indem er aus der gewöhnlichen Reflexion austritt und die alten Strukturen zurück lässt.

⁹⁵ Bublitz, Hannelore: „*Judith Butler zur Einführung*“, 2002, S. 76 (Die Vermerke in Klammern geben jedes Mal das Werk und Seite an, wo diese Interpretationen zu finden sind. In diesem Fall stehen sie für „*Hass spricht*“).

⁹⁶ Butler beschreibt den phallogozentrischen Begriff in Zusammenhang mit den binären Oppositionen. Diese sind für sie verbal und männlich konstruiert.

⁹⁷ Judith Butler: „*Körper von Gewicht*“, 1997, S. 63

Der Hersteller dieser Körperbilder bedient sich automatisch der Transformation, um Signifikate zu vermitteln. Diese Signifikate fügen sich zu einer Botschaft, welche auf der Ebene der Diegese übermittelt werden. Die Diegese im bewegten Bild ist allgemein bekannt. Seltener finden wir eine Diegese auch beim unbewegten Bild, wie der Fotografie, welche uns im Anschluss beschäftigen wird.

3.3. Der Beobachter dritter Ordnung

Für Hans-Robert Jauss und Walter Benjamin, welche sich beide mit der Theorie der Rezeption beschäftigten, gilt, dass die Rezeption als ein dynamischer Prozess verstanden werden muss, in welchem die Bedeutung nicht nur als ein passiv empfangen gesehen werden darf, sondern auch als aktiv produzierend - die Interaktivität ist bestimmend.⁹⁸

Auch bei Roland Barthes hat der Rezipient seine Bedeutung. ‚Der Betrachter *rezipiert gleichzeitig* die perzeptive und die kulturelle Botschaft‘ und so wird es seiner Funktion als Massenbild gerecht.⁹⁹

Entgegen der vielen Stimmen wissenschaftlicher Relevanz können noch immer genügend Beispiele genannt und immer wieder erkannt werden, welche die alt hergebrachten Symbole des Ostens auch heute noch verwenden. Der Dualismus wird so lange erhalten bleiben, solange diese Wertsysteme existieren. Indem sie kritisiert werden, bleiben sie weiter bestehen, weil noch in ihnen gedacht wird. Erst ein Heraustreten macht es möglich, diese Dichotomie zu überschreiten. Meiner Beobachtungen zu folge konnte die Theorie diesen Weg schon einschlagen, jedoch noch nicht in der Praxis. Wir bewegen uns noch in der Beobachtung erster Ordnung und zweiter Ordnung, wie es schon Luhmann in den 1980ern als den Charakter der modernen Gesellschaft beschrieben hat.

Durch die Bewegungen der feministischen Wissenschaft wurde die Ära des dritten Beobachters bereits eingeleitet. Das folgende Zitat soll dieses Kapitel vorläufig schließen und gleichzeitig zum nächsten Kapitel überleiten.

„Was wir in der Betrachtung des Orients anstreben können, sind keine anderen Symbole, keine andere Metaphysik, keine andere Weisheit (wenngleich diese doch recht erstrebenswert erscheint), sondern die Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme.“¹⁰⁰

⁹⁸ Frederick N. Bohrer: „*Exoticism as System*“, 2003, S. 5

⁹⁹ Roland Barthes: „*Das Reich der Zeichen*“, 1990, S. 32

¹⁰⁰ Ders.: S.41

Kapitel 4

Das Lenken von Aufmerksamkeit

Dieses Kapitel gibt uns nun die Möglichkeit bisherige theoretische Erkenntnisse an Beispielen der Fotografie zu betrachten.

Die Fotografien Shirin Neshats, ins Besondere ihre Fotoserie *Women of Allah*, wird uns Aufschluss darüber geben, wie Aufmerksamkeit im Spannungsverhältnis zwischen dem arabischen Raum und dem Westen funktioniert. Sie stellt sich durch ihre Fotografien der Verantwortung als Künstlerin, um Aufmerksamkeit auf neue Werte zu lenken und damit die Moral der Gesellschaft möglichst nachhaltig zu beeinflussen.

Das *punctum*¹⁰¹, das den Betrachter einfängt, bestimmt die Fotografien Neshats. Die Studioaufnahmen sind relativ einfach konstruierte Bilder ohne große technischen oder formellen Details und trotzdem haben diese Bilder einen ungleich höheren Bekanntheitsgrad, der ihnen und ihrer Künstlerin auch einen gewissen Erfolg zuspricht. Besonders die Dichotomie, die die Künstlerin auf eine provokante Weise einsetzt, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und gibt ihnen ihr Abenteuer, wie in den folgenden Abschnitten erklärt werden soll.

¹⁰¹ Der Begriff wurde durch Roland Barthes bestimmt und in der vorliegenden Arbeit auf S. 55 erklärt.

4.1. Shirin Neshat im Spannungsfeld

Die Künstlerin bezeichnet sich trotz ihrer persischen Herkunft nicht als Iranerin. Aber auch nicht als Amerikanerin, obwohl sie dort ihre Ausbildung erhielt. 1957 im Iran geboren, verließ Shirin 1975 aus politischen Gründen das Land, um in den USA Kunst zu studieren. Der von den Amerikanern eingesetzte Shah Reza Pahlavi wurde 1977 im Zuge der iranischen Revolution durch Ayatollah Khomeini ersetzt, und machte es für sie unmöglich, wieder in den Iran zurück zu kehren. Erst nach dessen Tod reiste sie 1990 wieder in den Iran ein, und war so von dem veränderten Land erschrocken, dass sie nach langer Pause wieder begann, sich künstlerisch zu betätigen.

Als Fremde im Land ihrer Geburt und Migrantin in dem Land, indem sie zurzeit lebt, begann sie mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem Westen und dem muslimischen Osten zu arbeiten. Die Fotoserie *Women of Allah* entstand zwischen 1993 und 1997, der sie ihren Erfolg verdankt und womit sie die meiste Aufmerksamkeit erregte. Sie wurde als Champion westlicher Ideale, wie Individualität, Weltlichkeit und sexuelle Gleichberechtigung bezeichnet.¹⁰² Bild 3, 4, 5 und 6 im Anhang sind Beispiele dieser Fotoserie, die wir genauer betrachten werden. *Women of Allah* kann als Neshats erste Schaffensperiode bezeichnet werden.

Diese Künstlerin auf eine Interpretation ihrer Arbeit auf der Ebene der Stereotypen zu beschränken passiert sehr häufig. Leider, denn die wesentliche Bedeutung als Künstlerin kann ihr vielmehr durch den generellen Symbolismus und die anschließend zunehmende Narrativität zugesprochen werden. In den Jahren nach der Fotoserie produzierte die Künstlerin vorrangig Videos, welche im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden können.¹⁰³ Ein kleiner Ausblick aber auf die allgemeine Entwicklung des künstlerischen

¹⁰² Eleanor Heartney: „*Shirin Neshat: Living between Cultures*“, 2007, S. 233

¹⁰³ Eine vollständige Liste ihrer bisherigen Werke befindet sich im Anhang.

Schaffens Neshats macht auf die eigentliche Bedeutung aufmerksam, die dem Gesamtwerk zukommen muss.

„[...] my photographic as well as my film and video works are becoming more and more narrative. I no longer seem to try to express my ideas through single images but rather through a choreographed sequence of images that may tell a complete story. This is a major development in my recent work. The narratives in my work are usually based on reality, yet they are fictional as they are slightly exaggerated, abstract and ambiguous in their representation of reality.“¹⁰⁴

Ich werde später noch einmal auf ihre zunehmende Narrativität kurz zurückkommen.

Die Reaktionen auf ihr Werk beweisen, wie sehr die Interpretation des Beobachters hier eine wesentliche Rolle spielt. Wobei wir hier gar nicht bewusst die Aufmerksamkeit auf wesentlich andere Kriterien lenken müssen, als nur auf diese Bipolarität von Ost und West. Wir begegnen Shirin Neshat nicht als einer muslimischen Künstlerin, sondern vielmehr einer Foto- und Videokünstlerin mit einem Reichtum an Symbolen.

„When I began to focus on the traditional and philosophical ideas behind Islam, particularly in relation to woman, I decided to remain within the framework of the social, cultural and religious codes, to maintain the given boundaries, as I believe to have done otherwise would have been disrespectful and simply reactionary. Once I had established this pattern, I was faced with an incredibly reduced number of elements of representation. This reduction offered me a sense of clarity, of simplicity, that seemed to imply the possibility of penetrating more deeply into the subject.“¹⁰⁵

Die von ihr beschriebene Reduktion auf Elemente der Repräsentation ist Ansatzpunkt internationaler Kritik. Für mich ist dieses Zitat ein gutes Argument, dass die Künstlerin sich bewusst der vorhandenen Struktur bedient hat, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die Bewegungen der Kunst der 1980-er und 1990-er aus anderen Kulturen zu schöpfen, sowie politische Entwicklungen führten Neshat zum Erfolg.

¹⁰⁴ Shirin Neshat im Gespräch mit Gerald Matt (Kunsthalle Wien) zu einer Frage über ihre Produktionsweisen, im Katalog zur Ausstellung (siehe Anhang), S. 19

¹⁰⁵ Shirin Neshat im Gespräch mit Gerald Matt (Kunsthalle Wien) zu einer Frage über kulturelle Grenzen und Beschränkungen, im Katalog zur Ausstellung (siehe Anhang), S. 13

Ifthikhar Dadi verteidigt die Arbeit Shirin Neshat's im Zusammenhang mit den Entwicklungen, die seit dem 11. September 2001 diese Konzepte zum Bild der Massenmedien unterstreicht.

„This body of photographic work is important for understanding the post-September 11 scenario in two ways: as articulating the relationship between terrorism and the gendered body and as foregrounding the threat of terrorism in its current globally imminent and dispersed reach rather than as localized to a nation such as Iran proper.“¹⁰⁶

In ihrem Beitrag geht Dadi auf den Begriff der Allegorie ein. Aus der gegensätzlichen Diskussion über Allegorie und Nation heraus, entwickelt sie eine Definition über die Allegorie in den Arbeiten Neshats, welche gleichzeitig Metapher und Metonymie impliziert. Allegorie habe mehr die vielseitige Mehrdeutigkeit eines Traumes, als die homogene Repräsentation von Symbolen, wie sie den Kritiker Fredric Jameson zu Wort kommen lässt.¹⁰⁷ Im folgenden Absatz soll das genauer betrachtet werden.

4.1.1. Körperbilder

Die Fotoserie *Women of Allah* besteht aus 38 Fotografien und weist durchgehend bestimmte Charakteristiken auf. Die Bilder stellen weibliche Körper oder Körperteile dar, durch ein Gesicht oder auch nur eine Hand, aber immer eindeutig weiblich. Wobei immer nur ein Teil des Körpers zu sehen ist und der Rest von einem schwarzen Stoff verhüllt ist. Auf einigen der Bilder ist auch noch eine Schusswaffe abgebildet. Die Fotos sind teilweise mit einer Schrift bedruckt, die in ornamentaler Form auf den freiliegenden Körperteilen wie aufgemalt zu sehen ist. Diese Schrift nennt sich *Farsi* und sind Übersetzungen von Gedichten persischer

¹⁰⁶ Ifthikhar Dadi: „*Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories*“, 2008, S. 127

¹⁰⁷ Fredric Jameson: „*Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*“, *Social Text*, 15, 1986: S. 65-88, entnommen aus: Ifthikhar Dadi: „*Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories*“, 2008, S. 135

literarischer Persönlichkeiten, wie Forough Farokhzad und Tahereh Saffarzadeh, mit Inhalten von Erklärungen zu weiblichen Verlangen und Ängsten bis hin zu militanten Aufforderungen an Frauen an der Iranischen Revolution teilzunehmen. Vier Arbeiten sind ohne Titel, alle anderen tragen allegorische Titel wie *I Am Its Secret*.

Shirin Neshat hat keines der Fotos selbst gemacht, sondern arbeitete mit Fotografen zusammen, um die Bilder zu verwirklichen. Die Schrift ist sehr gut gemachte Kaligrafie, kommt jedoch nicht an die komplexen Ausführungen der Henna-Künstlerinnen heran. Laut Iftikhar Dadi verweigert Neshat bewusst die Annäherung an ästhetische Meisterwerke, um die Fotografien den Allegorien zuzuordnen. Die Bilder haben alle ein vergleichbares Thema, doch beziehen sie sich nicht aufeinander, sondern stehen alle für sich. Genauso wenig sind Affekt und Tiefe in diesen Bildern zu sehen. Sie sind alle als Studioaufnahmen zu sehen und obwohl sie Portraits abbilden, können sie nicht als Porträtfotografien gelten, da Licht nicht den ästhetischen Affekt erfüllt.

Dadi interpretiert ihre Bilder vielmehr so, dass sie versucht durch die ganz klaren Standbilder einen Dokumentarismus der Revolution zu entlarven und eine propagandistische Verwendung von Bildern zu kritisieren.

„He [the allegorist] does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image.[...] the result, however, is not dynamic, but static, ritualistic repetitive“¹⁰⁸

Die Allegorie erfährt ihre Bedeutung meist aus der Information außerhalb des Bildes. Doch die persische Schrift wird nicht übersetzt, weshalb man von der Rolle des nicht-persischen Beobachters aus, sagen kann, dass die Schrift, als handgeschriebenes und nicht maschinelles wieder als ein Signifikant für das Andere, den Osten gilt.

¹⁰⁸ Craig Owens: „*The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*“, October 12, 1980a, S. 67-86, entnommen aus: Iftikhar Dadi: „*Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories*“, 2008, S. 141

Das entspricht wieder den Henna-Ornamenten, welche aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte¹⁰⁹ als eine Metaphorik für den utopischen Raum des Orients gedeutet werden.

Schon im Kapitel über das Gedächtnis und das Abbild in der Fotografie wurde auf den Medienwechsel hingewiesen, zu dem es im 19. Jahrhundert kam, wodurch sich die symbolische Wahrnehmung veränderte. Bei Shirin Neshat ist die Bedeutung der Schrift als Bild wichtig. Eben nicht der Inhalt der Schrift ist dazu gedacht, dem Betrachter mehr Informationen zu geben, sondern einfach die Tatsache, dass die Schrift auf das Bild projiziert wird, ist von Bedeutung. Die Suggestion, dass die Schrift auf die Haut an den freien Körperstellen aufgemalt sei, unterstützt ihre Bedeutung als bildliches Symbol. Sie steht für das Fremde, das Andere und fügt sich in den Gesamtkontext, den die Fotos für die westliche Welt haben.

Die frontal aus dem Bild schauenden Gesichter nehmen den Blick mit dem Beobachter auf und stehen so für eine Abwendung vom passiven Erotikobjekt der Vergangenheit, hin zu einer aktiven konfrontativen Art.

Im Sinne Roland Barthes' könnte man diese als eine nicht-kodierte bildliche Botschaft bezeichnen, oder vielleicht auch den Plot, wenn man sich eines Ausdrucks aus der Filmsprache bedienen möchte.

Auch die Anordnung der Objekte vor der Kamera gehört zu dieser Form der Botschaft. Die kodierte bildliche Botschaft dieser Fotografien liegt in der globalen Verständlichkeit der gewählten Signifikanten. Der schwarze Stoff gilt als eindeutig religiöses Zeichen für den Islam, die Frau, die ihn trägt und ist somit eine

¹⁰⁹ Die Ornamente bezeichnen (meist kunstvolle) Bemalungen des Körpers, vorwiegend der Arme und Beine mit Henna, dem Wurzelsaft eines Strauches. Man weiß nicht genau, woher diese Form der Bemalung kommt, geht aber von Nordafrika aus.

Muslimin, der Gesichtsausdruck entspricht der westlichen Vorstellung von der Pein einer religiösen Doktrin.

Die Waffe, die im Großteil der Fotografien abgebildet ist, symbolisiert die vom Westen erwartete Bereitschaft zur Gewalt.

„In *Allegiance with Wakefulness*, 1994 [Bild 3] a gun appears from between a pair of vulnerable feet whose surface is covered in a script that is inaccessible to the majority of us. Naked flesh is juxtaposed with the weapons of death alluding to the notion of the femme fatale. Other works like *I am ist Secret* [Bild 5] also play on the allure of the veiled woman. The swirling text that is overlaid adds to the feeling of being drawn into a hypnotic and captivating space.“¹¹⁰

Die Schrift ist selbst für jemanden, der die persische oder arabische Sprache beherrscht, kaum zugänglich. Man kann daher darauf schließen, dass nicht der Inhalt der Schrift von Bedeutung ist, sondern der Schriftzug selbst und ist somit als eine bildliche und keine sprachliche gemeint.

Die sprachliche Botschaft des Bildes beschränkt sich auf die Betitelungen. Schon der Titel der Serie *Women of Allah* ergänzt die plakative Fotomontage zu einem noch klareren Statement in Richtung Stereotypie. Es geht um Frauen, die Allah, dem einzigen Gott, gehören und ihm unterwürfig sind. Einige der Bilder sind ohne Titel andere besitzen noch einen eigenen Titel, wie *Allegiance of Wakefulness*, was übersetzt Gehorsam zur Wachsamkeit bedeutet. Die sprachliche Botschaft untermauert hauptsächlich die Bedeutung der bildlichen Botschaft, somit unterstützt sie durch die Verankerung der symbolischen Darstellung die leicht erfahrbare Botschaft, die jedes Bild treffen möchte.

Alle abgebildeten Objekte verweisen auf Signifikate, die dem muslimischen Osten, egal ob arabisch oder persisch, vom Westen zugeschrieben werden, wie gefangen

¹¹⁰ Tina Sherwell: „*Bodies in Representation: Contemporary Arab Women Artists*“ in: Fran Lloyd (Hg.): *Contemporary Arab Women's Art, Dialogues of the Present*, Women's Art Library: London 1999, S. 65+66

unter dem Schleier, Aggressivität, Bereitschaft zu Töten, Unterwürfigkeit der Frau, ein koranbestimmtes Leben. Mit der Betonung und Klarheit mit der Shirin Neshat diese Stereotypen verschärft, konfrontiert sie den westlichen Betrachter. Dazu kommt noch die frontale Position, die die Figuren auf den Bildern einnehmen. Immer suchen sie Kontakt mit dem Betrachter, als wären sie nur deswegen zu diesen Figuren geworden, weil der Betrachter es von ihnen erwartete.

Die offensichtliche Pressung in den Rahmen der Stereotypie eröffnet jedoch schon wieder eine weitere Ebene im dem Diskurs, nämlich den des eurozentristischen Blicks. Sowohl mit der kodierten bildlichen Botschaft wie auch der sprachlichen verleiht sie den Bildern eine diegetische Relaisfunktion, und impliziert eine lange Tradition von kulturellen Konstrukten. Dies widerspricht der Auffassung von Kritikern, die Bilder der Fotoserie seien nicht diegetisch.

Neshat bleibt bewusst innerhalb der Grenzen des religiösen, kulturellen und sozialen Codes und seinen Grenzen. Sie erreicht den Betrachter genau deshalb, weil sie die interkulturellen Codes in ihren Fotografien aufgreift und damit globale Aufmerksamkeit erreicht.

4.1.2. Der Betrachter als Interpretant und Konstrukteur von Bedeutung

Der Betrachter wird durch *Women of Allah* fixiert, was wieder mit einschließt, dass Shirin Neshat ganz bewusst für ein globales Publikum gearbeitet hat, indem sie genau diese Stereotypen und Symbole verwendete, welche es einem globalen Betrachter erlaubt, diese Zeichen so eindeutig zu interpretieren.

In ihren späteren Arbeiten arrangiert sie Videoinstallationen noch viel deutlicher in Bezug auf den Betrachter. Beispielsweise stehen sich zwei Videoleinwände gegenüber und der Betrachter dazwischen. Er muss also ständig seinen Blick wechseln.

„Additionally, unlike the audience of a movie theatre that stays passive while watching a film, people that are confronted with one of my installations have to get physicaly involved and can hardly remain neutral in the dialogue between the two opposite sides.“¹¹¹

Eine mir sehr wichtig erscheinende Eigenschaft ihrer Arbeiten ist die immer wieder betonte Einbeziehung des Beobachters.

Bereits in Arbeiten der zweiten Phase, wie in *Turbulent* (1998) und *Rapture* (1999) sind von einem ausgeprägtem Dualismus bestimmt, dem hinzukommt, dass der Beobachter durch die Anordnung der beiden Videoleinwänden, welche rechts und links von seinem Standpunkt angeordnet sind, seine Aufmerksamkeit selbst lenken muss und so seine Rolle ein Instrument der Installation wird. Hier drängt sich förmlich eine Vermutung auf, dass Neshat den Betrachter als Beobachter zweiter Ordnung kritisiert und in der Installation seine Unfähigkeit oder Schwierigkeit, aus der vorhandenen Struktur herauszutreten, vorführt.

Boris Groys beschreibt in seinem Essay zur Fotografie¹¹² unter anderem die Beziehung des Künstlers zum Werk und des Betrachters zur Fotografie. Während der Künstler seine körperliche Präsenz im Werk nicht ausüben kann, sondern die Position des Betrachters einnimmt, gibt es gleichzeitig ein Streben aus der Rolle des Betrachters den Künstler in seiner Betrachtung nachzuahmen. Für ihn wird es wichtig *Wie* Kunst konsumiert wird. Der Künstler wurde zum vorbildlichen Betrachter, Konsument, Verbraucher.¹¹³

„Demgemäß besteht die Funktion des Künstlers in unserer Gesellschaft nicht mehr darin, dem Geschmack anderer durch seine Kunstproduktion zu entsprechen. Vielmehr besteht diese Funktion jetzt darin, den Geschmack zu haben, zu formulieren und zu verändern. Der innovative Künstler ist heute

¹¹¹ Shirin Neshat im Gespräch mit Gerald Matt (Kunsthalle Wien) zu einer Frage über ihre Produktionsweisen, im Katalog zur Ausstellung (siehe Anhang), S. 19

¹¹² Boris Groys: „*Das Versprechen der Fotografie*“, 1998, S. 28 - 33

¹¹³ Ders.: S. 31

nicht einer, der neue Dinge produziert, sondern einer, der bestimmte, immer schon bekannte Dinge ästhetisch reizvoll und interessant findet.“¹¹⁴

Weiter definiert er Künstler wie folgt:

„Die Autoren dieser Bilder [unserer Zeit] verstehen sich offensichtlich als Verwalter des Blicks und seiner jahrhundertealten Geschichte – und nicht als Bildproduzenten im traditionellen Sinn.“¹¹⁵

Jeder Mensch impliziert zugleich Skopophilie und Skoptophobie, was dem Traum der Menschheit Ausdruck verleiht, seinen Körper zu verlieren und sich in einen reinen Blick zu verwandeln.

„Aber jeder Betrachter der Fotografie ist – zumindest potentiell – selbst ein Fotograf oder ein Fotomodell.“¹¹⁶

¹¹⁴ Ders.: S 31 + 32

¹¹⁵ Ders.: S.32

¹¹⁶ Ders. S. 33

4.2. Narrativität der unbewegten Bilder

An dieser Stelle soll nochmals aufgegriffen werden, was bereits theoretisch in vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit erarbeitet wurde und jetzt konkret demonstriert werden kann.

Wie Neshat schon selbst geäußert hat, verwendet sie bewusst den Code unserer Kultur und Gesellschaft, um nicht allzu sehr von der gesellschaftlichen Wahrnehmung abzuweichen. Sie spielt bewusst mit den bisherigen Symbolen eines „abstrakten Orients“, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. In allen angeführten Beispielen der Fotoserie ist ein schwarzes Tuch zu erkennen, das den Körper bis auf gezielt ausgelassene Stellen verdeckt. Der Betrachter schließt auf den *Tschador*, der aus dem persischen Raum bekannt ist und für politische Radikalität durch religiösen Vorschriften steht. Im Vergleich zu vielen anderen Varianten der muslimischen Kopfbedeckung, wie beispielsweise der *Abbaya* in Teilen der Arabischen Halbinsel ist der *Tschador* die wohl bekannteste Form der muslimischen Bedeckung. Für den Europäer wird damit eine Dualität von Religion und Politik in dem Bild eingeschrieben, was die Bedeutung und Strenge der Verbindung von Religion und Staat bezeichnet. Eine weitere Dualität zeigt sich an den Beispielen von Bild 3 und Bild 4 durch die Darstellung einer Frau mit einem männlichem Attribut, der Schusswaffe, welche im Zusammenhang mit dem übrigen Kontext wieder die Grenzen zwischen profan und säkular verschwimmen lässt.

Durch die projizierte Schrift, die eben als bildliche Botschaft verstanden werden kann, findet im Betrachter eine Verankerung der bildlichen Inhalte statt. Sie fixiert in ihrer Erscheinung die inhaltliche Bedeutung und betont die Botschaft. Eine Relaisfunktion kommt nur dem jeweiligen Titel der Bilder zu, falls dieser vorhanden ist.

Durch die auf den Betrachter direkt zugewandte Haltung konfrontiert sie den Betrachter bewusst mit der von seiner (westlichen) Gesellschaft produzierten Bipolarität. Die extreme Gegenüberstellung von Objekt und Betrachter, zeigt auf, wie das Andere reduziert wird. Seine Position soll ihm derartig unangenehm gemacht werden, damit er

sich als Beobachter 3. Ordnung erkennt und aus dieser Konstruktion heraustritt, um mit dem veralteten Bezugssystemen brechen zu können.

Gleichzeitig stellt sich Neshat in die Tradition der Verwendung des Bildes in den Medien. Indem sie derartig reduzierte Symbolik anwendet und eine klare Bildsprache verwendet, wird die Medienlandschaft als Senderagentur, egal in welchem Kulturkreis angegriffen. Ihre bewusst drastische Zur-Schau-Stellung von Dualität und Konfrontation bezieht sich auf die eingeschränkte und vereinfachte Weise, die Medien ihren Betrachter zum bipolaren Denken trimmen und seine Umwelt in ein extrem reduziertes System teilen lässt.

Nach ihrer absolut plakativen Fotoarbeit, die sie selbst als zu dogmatisch bezeichnet, wendet sie sich der Videokunst zu.

„I believe that all people have a special relation to all forms of narrative art. We all like to be told stories when we want to be inspired or entertained.“¹¹⁷

Shirin Neshat wandte sich nach der Fotoserie *Women of Allah* vom unbewegten Bild zum bewegten, um Narrativität stärker nutzen zu können. In dieser Arbeit soll ihr unterstellt sein, dass Sie die Aufmerksamkeit durch die provokante Fotoserie auf sich lenkte und nun anhand von einer ganz anderen Form der Narration und neuen Mediums der Diskussion einen neuen Blickwinkel zu geben. Sie lenkte mit dem Gebrauch von Stereotypen und Symbolen, wie vor allem der Westen sie selbst gebraucht, die Diskussion auf sich und ein Thema, das sie in zukünftigen Arbeiten gar nicht mehr thematisiert. Sondern durch die neue Form des Erzählens schenkt sie diesem „Anderen“ durch ihre Form der Verarbeitung eine neue Diskussionsplattform. Sie lenkt ihre Aufmerksamkeit auf eine grundsätzliche neue Wertigkeit, die die Aufmerksamkeit des Beobachters gleichermaßen erfährt.

¹¹⁷ Shirin Neshat im Gespräch mit Gerald Matt (Kunsthalle Wien) zu einer Frage über ihren Bezug zur Narrativität und Videokunst, im Katalog zur Ausstellung (siehe Bibliographie), S. 23

Wie sich ihre Form der Narrativität in ihren weiteren Arbeiten mit dem bewegten Bild entwickeln, wäre eine weitere Herausforderung, welche an einer anderen Stelle Platz finden muss.

4.2.1. Plagiat oder Rezitation

Shirin Neshat hat die Narrativität ihrer Kunst mit dem Medium der beweglichen Bilder in der Film- und Videokunst nochmals gesteigert.

„Die Künstlichkeit des Films hilft das Intervall von Bedeutung und Wahrheit so zu unterstreichen, dass sie in ein Medium transportiert werden kann und vom Rezipienten in ihrer Ausschnitthaftigkeit wahrgenommen werden kann. Aber solange sich der Film in seiner Künstlichkeit bewusst ist, kann ihn auch der Rezipient als ein Fragment von unzählig vielen in ein alles umfassendes Ganzes einordnen.“¹¹⁸

Durch diese gezielte Verwendung von Stereotypen und Symbolen hat Shirin Neshat ohne Zweifel eine ganze Menge Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sie hat aus der Marke „Islam“ sogar ein eigenes „Label“ kreieren können. Es kommt sogar soweit, dass eine Website¹¹⁹ das Duett Theo van Gogh und Ayyan Hirsi Ali des Plagiats beschuldigt, sie haben die Verwendung der auf den Leib geschriebenen Zitate von der Künstlerin Shirin Neshat kopiert, insbesondere Bild 6. Wobei es sich dabei um eine rein ästhetische Kopie handelt, denn Shirin Neshat hat ihre Figuren nie ausgezogen und verwendete persische Gedichte als Einschreibungen, wobei hingegen Ali und Van Gogh Verse des Korans auf ihre nackten Hautpartien abblendeten.

¹¹⁸ Dieses Zitat stammt aus meiner eigenen Arbeit mit dem Titel *Das Dokument als Vermittler von Wahrheit – Authentizität von Geschichte und Identität im Film* im Rahmen eines Seminars am Institut für Kunstgeschichte zum Dokumentarfilm *Kenedi se vraca kuci* (2003) von Zelimir Zilnik, gezeigt anlässlich der Viennale am 27. Oktober 2003

¹¹⁹ Famous Plagiarists.com: siehe Anhang; gesehen am 17. September 2008

Die Signifikate der Botschaft der Arbeiten von Shirin Neshat und dem Kurzfilm *Submission : Part 1* sind sehr ähnlich, wie das folgende Zitat im Vergleich zeigen soll.

„O Allah, as I lie here wounded, my spirit broken I hear in my head the judge’s voice as he pronounces me guilty.

The sentence I’ve to serve is in your words: “The woman and the man guilty of adultery or fornication flog each of them with a hundred stripes; let no compassion move you in their case, in a matter prescribed by Allah, if ye believe In Allah and the Last Day; and let a party of the believers witness their punishment”

„The verdict that killed my faith in love is in your holy book.

Faith in you..., submission to you... feels like... is self betrayal.“¹²⁰

Dieser kurze Abstecher zum Plagiatsverdacht soll nur die Tragweite der erreichten Aufmerksamkeit verdeutlichen, die die Künstlerin erreichen konnte.

¹²⁰ Zitate aus dem Kurzfilm „*Submission: Part 1*“, 2004

Zusammenfassung

Die ständige Wiederholung von Repräsentationen einer Struktur, welche die Erinnerung an eine gemeinsame Identität erhält, wird zum Beispiel durch Stereotypen und Symbole geleistet. Das kollektive Gedächtnis ist aber keine stabile Struktur, sondern bildet sich immer wieder in Interaktion mit der Gesellschaft seines kulturellen Kreises neu. Gemeinsame Symbole unterstützen die Selektion bei der zielgerichteten Wahrnehmung, um die Aufmerksamkeit der Gesellschaft zu lenken. Diese Strukturen finden wir in der Reproduktion von Macht vor. Wenn diese Strukturen nie aufgebrochen werden, sondern immer nur in diesen Strukturen gearbeitet wird, wird sich die Welt nicht ändern.

Oft führt die ständige Wiederholung der gleichen Symbole zu einer Umdeutung ihrer ursprünglichen Bedeutung, welche in einem flexiblen System als starre Zeichen bestehen bleiben. Solche <Umdeutung>, die, wie das Beispiel zeigt, nicht notwendig mit <Umfälschung> gleichzusetzen ist, leistet einen wichtigen Beitrag zur Stabilisierung von Erinnerung im Aufbau einer persönlichen Identität. Anders als die Affekte stecken die Bedeutungen jedoch nicht in den Wahrnehmungen und Erinnerungen drin, sondern werden nachträglich dazu geschaffen.¹²¹

Obwohl Struktur immer Struktur bleibt, wenn sie immer als solche eingesetzt wird, sieht Butler aber eben gerade in einer ständigen Wiederholung die Möglichkeit, Strukturen aufzubrechen, indem durch sich ständig wiederholende Sprachpaxis die Struktur selbst reproduziert wird.¹²²

¹²¹ Aleida Assmann: „Erinnerungsräume“, S. 257

¹²² Hannelore Bublitz: „Judith Butler zur Einführung“, 2002, S. 76

Ganz in Zeichen dieses Ansatzes des vollständigen Dekonstruierens von Gewohntem und Eigentlichem versteht sich diese Arbeit. Sie schließt sich der Auffassung Judith Butlers an, indem sie für ein Aufbrechen der phallogozentrischen Binärismen redet.

Das kollektive Gedächtnis blendet Veränderungen weitgehend aus, wobei die Schwierigkeit einer Veränderung von bereits bestehenden Gedächtnissen erahnbar wird.¹²³

„Um die Wahrnehmung einer Welt zu verändern, muss man auf die kognitiven Strukturen einwirken.“¹²⁴

Shirin Neshat's Fotoserie *Woman of Allah* habe ich dazu als Beispiel in Erwägung gezogen, um der Nutzbarmachung vorhandenen Symbole und Stereotypen in Bezugssystemen zu zeigen. Dessen plakative und provokante Wirkung erwies sich im Laufe dieser Arbeit als ein absolut ergiebiges Thema, weshalb ich von anderen Beispielen abließ. Es wurde mir sogar bewusst, dass sich in Zusammenhang mit diesen Fotografien noch ein wesentlich vielschichtigeres Forschungsfeld zum Thema Aufmerksamkeit ergab, als ich zu Beginn vermutete.

Schwierig war die Abgrenzung zur unermüdlichen und unerschöpflichen Thematik über das Spannungsfeld Orient und Okzident, was auch schon an der ‚kleinen Nebensächlichkeit‘ liegt, dass noch in meiner Generation der Geschichtsunterricht mit den westeuropäischen Grenzen endete und eine Entwicklung jenseits des früheren „Eisernen Vorhangs“ nicht als allgemeines Wissen vorausgesetzt werden darf.

Die Körperlichkeit der Thematik habe ich versucht von vielen Seiten zu beleuchten. Ich hoffe, es gelang mir zu einem möglichst vollständigen Anteil, wobei die Überschneidung mit der Theorie des Bildes eine besonders spannende war.

¹²³ Aleida Assmann: „Erinnerungsräume“, S. 131

¹²⁴ Kristina Nolte: „Der Kampf um Aufmerksamkeit“, Campus Verlag: Frankfurt am Main 2005, Seite 36

Im Großen und Ganzen war es mir wichtig, die Frage aufzuzeigen, ob es dem Körper in der Kunst als Träger von Stereotypen und Symbolen möglich sein könnte, Aufmerksamkeit generell, doch hier gezielt zur Wahrnehmung im Spannungsfeld Orient und Okzident, auf eine neue nicht-dichotomische Wertestruktur zu lenken.

Wäre es einer Künstlerin möglich durch den Affekt, den sie durch den innovativen Tausch erzielt und damit Aufmerksamkeit für sich und ihr Werk erlangt, die Werte einer Kultur so umzuwerten, dass neue Werte eine nicht-binäre Wahrnehmungsstruktur schaffen?

Es wäre mir ein Anliegen, dass zu diesen theoretischen Dekonstruktionsansätzen auch ‚Rekonstruktionen‘ versucht werden, was ich mir sicher nicht in meiner nächsten Arbeit, wahrscheinlich auch nicht in meiner übernächsten Arbeit, aber in meiner Zukunft zur Aufgabe stellen werde, denn nur die, denen sie nicht gefällt, werden die Welt ändern.¹²⁵

¹²⁵ Sinngemäß entnommen aus: Bertolt Brecht und Slatan Dudow : *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932), Filmedition Suhrkamp

Anhang

Shirin Neshat - Werksüberblick

Women of Allah (Fotoserie) 1993 – 1997, Material und Format sind für alle der 83 Bilder unterschiedlich

Anchorage (Videoprojektion: 4 Min.) 1996

The Shadow under the Web (Videoprojektion auf 4 Bildschirmen, gefilmt in Istanbul: 5 min.) 1997

Turbulent (Videoprojektion auf 2 gegenüberliegenden Bildschirmen: 10 min.) 1998

Rapture (Videoprojektion auf 2 gegenüberliegenden Bildschirmen: 13 min.) 1999

Soliloquy (16mm-Film übertragen auf Videoprojektion auf 2 gegenüberliegenden Bildschirmen: 17:30 min.) 1999

Fervor (Videoprojektion auf 2 nebeneinander gereihten Bildschirmen: 10 min.) 2000

Pulse (16 mm-Film übertragen auf DVD: 8:30 min.) 2001

Possessed (16 und 35 mm-Film übertragen auf DVD: 9:30 min.) 2001

Passage (35 mm-Film übertragen auf DVD: 11:30 min.) 2001

Logic of the Birds (Angaben unbekannt) 2002

Tooba 2002

The Last Word 2003

Mahdokht 2004

Zarin 2005

Women Without Men geplant für 2008

Bibliografie

- Apfelthaler, Vera: *„Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance“*; Gradez! Hochschulschriften, Abteilung Theaterwissenschaft, Band 7, Gradez! Verlag: St. Augustin 2001
- Angerer, Marie-Luise: *„The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen“* in: ders. (Hg.): *„The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen“*, Passagen Verlag: Wien 1995, S. 17 – 34
- Angerer, Marie-Luise: (Hg.): *„The Body of Gender. Körper.Geschlechter.Identityen“*, Passagen Verlag: Wien 1995
- Assmann, Aleida: *„Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“*; Verlag C.H. Beck: München 1999
- Attikpoe, Kodjo: *„Von der Stereotypisierung zur Wahrnehmung des ‚Anderen‘*, Bd. 24, Peter Lang GmbH-Europäischer Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 2003
- Barthes, Roland: *„Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie“*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1985, 1. Auflage 1989
- Barthes, Roland: *„Rhetorik des Bildes“*, in: ders.: *„Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1990, S. 28 – 46
- Barthes, Roland: *„Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1990

- Benjamin, Walter: *„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“*, edition suhrkamp 2003, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1955

- Bohrer, Frederick N.: *„Exoticism as System“*, in: ders.: *Orientalism and Visual Culture. Imagining the Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge University Press 2003

- Bohrer, Frederick N.: *„Orientalism and Visual Culture. Imagining the Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe“*, Cambridge University Press 2003

- Bublitz, Hannelore: *„Judith Butler zur Einführung“*, Junius Verlag: Hamburg 2002

- Butler, Judith: *„Körper von Gewicht“*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1997

- Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (Giorgio Verzotti): *„Shirin Neshat“*, Katalog zur Ausstellung des Museums in Rivoli-Turino (30. Jänner – 5. Mai 2002), Edizioni Charta: Milano 2002

- Dadi, Iftikhar: *„Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories“*, in: Mary Hawkesworth (Hg.): *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, 2008, Volume 34, Issue 1, The University of Chicago Press, S. 125 - 150

- Dechant, Elisabeth: *„Stereotype in den Massenmedien am Beispiel der Apartheidpolitik Südafrikas“*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 1993

- Eco, Umberto: *„Zeichen – Einführung in einen Begriff und seine Geschichte“*, Edition Suhrkamp: Frankfurt am Main 1977

- El-Amari, Lamice: „Die Bemerkungen zu den Theaterkünsten in der arabischen Welt“, in: Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer, Monika Wagner (Hrg.): *„Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende“*, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation: Frankfurt am Main 2000, S. 323 - 341
- Fischer-Lichte, Erika: *„Semiotik des Theaters“*, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Gunter Narr Verlag: Tübingen 1988
- Franck, Georg: *„Ökonomie der Aufmerksamkeit“*, Carl Hanser Verlag: München 1998
- Grossklaus, Götz: *„Der mediale Sinn der Botschaft. Vier Fallstudien zur Medialität von kulturellen Leitdiskursen der Heterochronie, des Gedächtnisses, der Bildung und der Zeit.“* Schriftenreihe der HFG Karlsruhe Neue Folge Bd. 1, Wilhelm Fink Verlag: München 2008
- Groys, Boris: *„Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie“*, Fischer Verlag: Frankfurt am Main: 1999, 3. Auflage 2004
- Groys, Boris: *„Das Versprechen der Fotografie“*, in: Luminita Sabau (Hrg.): *Das Versprechen der Fotografie – Die Sammlung der DG BANK*, Prestel Verlag: München 1998, S. 28 - 33
- Fuchs, Sabine: *„Vorurteilsbildung und die stereotype Darstellung von Menschen mit schwarzer Hautfarbe in Massenmedien anhand ausgewählter TV-Werbepots“*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 1991
- Hainzl, Manfred: *„Semiotisches Denken und kulturanthropologische Forschungen bei Claude Lévi-Strauss“*, Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main 1997

- Hawkesworth, Mary (Hg.): *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, 2008, Volume 34, Issue 1, The University of Chicago Press

- Heartney, Eleanor: „*Shirin Neshat: Living between Cultures*“, in: ders.: *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art*, Prestel Verlag: München 2007, S. 230 – 251

- Heartney, Eleanor: „*After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art*“, Prestel Verlag: München 2007

- Hölz, Karl & Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Herbert Uerlings (Hrg.): *Weißer Blicke – Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH: Marburg 2004

- Huber, Jörg: „Das Spiel mit Aufmerksamkeiten. Theorie und Forschung als ästhetische Praxis“, Vortragsreihe Aufmerksamkeit, Tanzquartier Wien, aufgezeichnet im April 2007, Medium: Mini-DV

- Hüttler, Michael & Susanne Schwinghammer, Monika Wagner (Hrg.): „*Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*“, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation: Frankfurt am Main 2000

- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (Hrg.): „Zeitschrift für KulturAustausch“, 55.Jahrgang 1/05, ConBrio Verlagsgesellschaft mbH: Regensburg, 2005

- Jadaan, Razan: „*Orient, Okzident und Orientalismus in der interkulturellen Kommunikation – Eine Analyse des medialen Diskurses zwischen Religion und gesellschaftlichen Kulturen*“, Dissertation an der Universität Wien: Wien 2003

- Kiderlen, Elisabeth: „*Frauen in Zelten*“, in: Institut für Auslandbeziehungen e.V. (Hrg.): „*Zeitschrift für KulturAustausch*“, 55. Jahrgang 1/05, ConBrio Verlagsgesellschaft mbH: Regensburg, 2005, S. 94-95

- Kunsthalle Wien (Gerald Matt) & Serpentine Gallery, London (Julia Peyton-Jones): „*Shirin Neshat*“, Katalog zur Ausstellung in Wien (31. 3. – 4. 6. 2000) und London (28. 7. – 3. 9. 2000), Kunsthalle: Wien 2000

- Luhmann, Niklas: „*Die Kunst der Gesellschaft*“, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1995

- Moeschl, Peter. „*Schönes Reden und Sprachvollzug. Zur Metaphorik des Kapitals*“, in: Verein Gruppe Wespennest (Hrg.): „*Wespennest – Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*“, Nummer 152, Verein Gruppe Wespennest: Wien 2008, S. 47 – 52

- Nigar, Hasib: „*Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Eine außereuropäische Sicht auf die Arbeit des Performers*“, Diplomarbeit an der Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien 2000

- Nigar, Hasib: „*Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung*“, Dissertation an der Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien 2006

- Nolte, Kristina: „*Der Kampf um Aufmerksamkeit – Wie Medien, Wirtschaft und Politik um eine knappe Ressource ringen*“, Campus Verlag: Frankfurt 2005

- Picco, Giandomenico: *“The Challenge of Strategic Terrorism”*, in: Ranstorp, Magnus und Wilkinson, Paul (Hrg.): *“Special Issue on Terrorism and Human Rights”*, in: David C. Rapoport und Paul Wilkinson (Hrg.): *“Terrorism and political violence”*, Taylor & Francis Inc.: Philadelphia, Volume 17, 2005, S. 11 – 16

- Quasthoff, Uta: *„Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps“*, Athenäum-Fischer-Taschenbuchverlag Verlag: Frankfurt am Main 1973

- Rank, Christoph: *„Stereotypen“*, in: ders.: *„Unscharfe Grenzen semantischer Kategorien – Zur lexikanischen Anwendbarkeit der Prototypentheorie“*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 1997, s.S. 39-41

- Rank, Christoph: *„Unscharfe Grenzen semantischer Kategorien – Zur lexikanischen Anwendbarkeit der Prototypentheorie“*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 1997

- Rapoport, David C. und Paul Wilkinson (Hrg.): *“Terrorism and political violence”*, Taylor & Francis Inc.: Philadelphia, Volume 17, 2005

- Resch, Christine und Heinz Steinert: *„Das Ende des Kapitalismus“*, in: Verein Gruppe Wespennest (Hrg.): *„Wespennest – Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder“*, Nummer 152, Verein Gruppe Wespennest: Wien 2008, S. 42 – 46

- Röggl, Kathrin: *„look! run! die!“*, Vortragsreihe Aufmerksamkeit, Tanzquartier Wien, aufgezeichnet im Februar 2007, Medium: Mini-DV

- Sabau, Luminita (Hrg.): *Das Versprechen der Fotografie – Die Sammlung der DG BANK*, Prestel Verlag: München 1998

- Said, Edward W.: „*Orientalism*“, London: Penguin Books, (Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978): London 2003

- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: „*Weißer Blicke – Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus*“, in: dies., Karl Hölz, Herbert Uerlings (Hrg.): *Weißer Blicke – Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH: Marburg 2004

- Schmitz, Britta & Stammer, Beatrice E. (Hrg.): „*Shirin Neshat*“, Katalog anlässlich der Ausstellung *Shirin Neshat* von 1. Oktober bis 4. Dezember 2005, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Steidl Verlag: Berlin 2005

- Seel, Martin: „Form als Organisation der Zeit“, Vortragsreihe Aufmerksamkeit, Tanzquartier Wien, aufgezeichnet im November 2006, Medium: Mini-DV

- Sontag, Susan: „*Über Fotografie*“, Fischer: Frankfurt am Main 1980, 18. Auflage 2008

- Steffelbauer, Ilja und Khaled Hakami (Hg.): „*Vom Alten Orient zum Nahen Osten*“, Bd. 10, Magnus Verlag: Essen 2006

- Stoellger, Philipp: „Kleine Aufmerksamkeiten. Zwischen Gabe und Tausch“, Vortragsreihe Aufmerksamkeit, Tanzquartier Wien, aufgezeichnet im März 2007, Medium: Mini-DV

- Verein Gruppe Wespennest (Hrg.): „*Wespennest – Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*“, Nummer 152, Verein Gruppe Wespennest: Wien 2008, S. 47 – 52

- Waldenfels, Bernhard: „Auffallen und Aufmerken. Zur Phänomenologie der Aufmerksamkeit“, Vortragsreihe Aufmerksamkeit, Tanzquartier Wien, aufgezeichnet im Jänner 2007, Medium: Mini-DV

Web-Text:

- Zum Text für Submission: <http://www.submission.eu.tt/>
- Zum Plagiatsangriff: http://www.famousplagiarists.com/images/shirin_neshat.jpg

Filmographie:

- „Submission: Part 1“, 11 Min., NL 2004, R: Theo van Gogh, S: Ayaan Hirsi Ali, erste Ausstrahlung des Niederländischen Öffentlichen Rundfunk VPRO am 29. August 2004
- „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“, R: Slatan Dudow , B: Bertolt Brecht und Ernst Ottwald, Filmedition Suhrkamp 1932

Bildnachweis

Bild 1: Quelle: <http://www.legendsofamerica.com/PicturePages/PP-SaloonDecor-10.html>



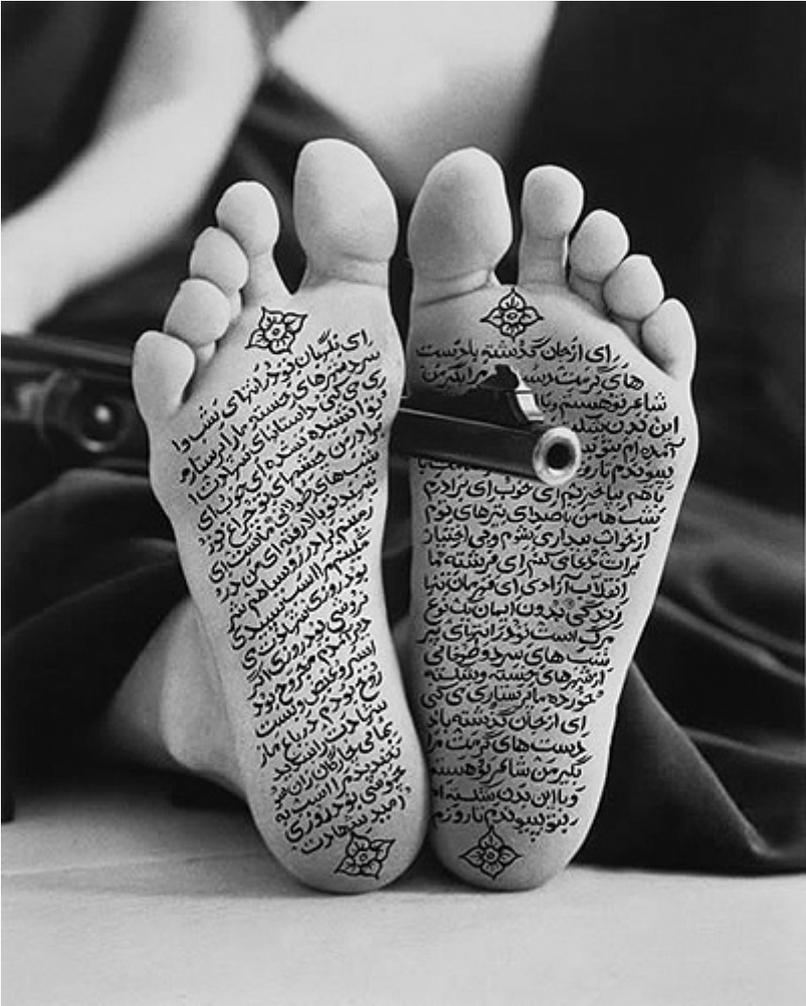
„A Modern Odalisque“, 1894,
Copyright by E. Donald Roberts, Jr.

Bild 2: Quelle: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harem-M%C3%A4dchen.jpg>



„Harem Mädchen“, zwischen 1910/1930
v. *Julius Mandel*

Bild 3: Quelle: <http://images.google.at/images?q=Shirin+Neshat&hl=de&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=images&ct=title>



„Allegiance of Wakefulness“, 1993, Copyright by Shirin Neshat
aus der Fotoserie: *Women of Allah*

Bild 4: Fotoquelle: <http://images.google.at/images?q=Shirin+Neshat&hl=de&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=images&ct=title>



Rebellious Silence 1994

s/w, gelatine silver print and ink, (27,9 x 35,6 cm)

Copyright by Shirin Neshat, photo by Cynthia Preston

aus der Fotoserie: *Women of Allah*

Bild 5: Quelle: <http://images.google.at/images?q=Shirin+Neshat&hl=de&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=images&ct=title>



„*I am its Secret*“, 1995, Copyright by Shirin Neshat
aus der Fotoserie *Women of Allah*

Bild 6: Quelle: <http://images.google.at/images?q=Shirin+Neshat&hl=de&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=images&ct=title>



Untitled, 1996, Copyright by Shirin Neshat
aus der Fotoserie: *Women of Allah*

Deutsches Abstrakt

Die gegenständliche Diplomarbeit möchte sich an der relativ neuen Diskussion zur Ökonomie der Aufmerksamkeit beteiligen, die der deutsche Architekturtheoretiker Georg Franck entfacht hat. Nachdem die grundlegenden Funktionsweisen dazu gleich von Beginn an erklärt werden, kommt es in der Arbeit zu einer Herantastung an das zuletzt angeführte Beispiel. Von Symbolen und Stereotypen führt die Diskussion über die Reduktion von Komplexität am Beispiel der europäischen Orientalismus weiter zur Betrachtung des Körpers als der, auf den sich die Gesellschaft einschreibt und das Bild, das durch seine Künstlichkeit kommuniziert. Der Künstlerin wird unterstellt, sie errege durch ihre Fotoserie *Women of Allah* bewusst Aufmerksamkeit, um anhand herkömmlicher Stereotypen Sichtweisen des Spannungsfeldes zwischen Ost und West wiederholt dem Betrachter vor Augen zu führen. Diese Aufmerksamkeit lenkt auf die Notwendigkeit die bisherigen bipolaren Denkstrukturen aufzubrechen und ein neues Weltbildes mit neuen Werten zu kreieren. Die Verantwortung der KünstlerIn liegt in der Erhaltung der moralischen Werte in der Gesellschaft und soll ein Gleichgewicht zu einschlägig vorherrschenden Tendenzen, wie zum Beispiel dem System der Wirtschaft herstellen.

Abstract in English

This diploma thesis is an effort to participate in the relatively new discussion to economy of attention and/or awareness. The translation of ‚Aufmerksamkeit‘ is both attention and awareness, as well as interest and some others, depending on the context it is used. The discussion was brought up from the German theorist in architecture Georg Franck who currently teaches on the Technical University of Vienna. After the basic functionality has been interpreted from the beginning on, it comes to a gingerly approach to the exemplification of Shirin Neshat’s art work. From symbols and stereotypes (in English often also used the word ‚prototype‘) leads the discussion over reduction of complexity named by the European ‚Orientalism‘ into the considerations to the body who is inscribed by our society and the picture what communicates through its artificial object. By this thesis Shirin Neshat is subordinated to attract interest deliberately by using conventional stereotypes of the gap between East and West in her photos „*Women of Allah*“. Through the repetition of traditional symbols she faces the observer and draws his/her attention to the need of a new view of the world with new values.

Lebenslauf

Name: Sylvia Petrovic

Geboren am: 13.10.1977 in Tulln / Donau

Ausbildungshintergrund:

Volksschule Tulln

Sept. `84 – Juni `88

Musikhauptschule Tulln (Spezialvertiefung: Klavierunterricht)

Sept. `88 – Juni `92

HTL für Bautechnik, Abt. Restaurierung (Jahrgang 1 – 4)

Sept. `92 – Juni `98

Studienberechtigungsprüfung 1999

Seit September 1999: Studium an der Universität Wien,

Hauptfach: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Nebenfach: Kunstgeschichte

inklusive Erasmusaufenthalt in Athen im WS 02/03

Praktika:

August `93 : Fa. Skopik in Tulln

als Maler und Anstreicher

Juli `94 : Fa. Witzani in Tulln

als Hilfsarbeiter

August `95 : Maurizius Spurny in Salzburg

als Restauratorin

Juli `96 : Josef Pischinger in Krems/Mautern

als Restauratorin

Juli `97 : Nicolas Vujasin in Wien

als Restauratorin

März 2003: Praktikum am Tanzquartier Wien/Produktionsleitung

Berufliche Tätigkeiten:

Juli `98 bis Dezember `98 : Kulturgasthof Plankton in Plank/Kamp

als Kellnerin mit Inkasso

Jänner `99 bis Juni `99 : O`Brien`s, Johann Vielhaber in Krems

als Kellnerin mit Inkasso

Mai 2000 und 2001 : Wiener Festwochen,

als Site-Crew-Mitglied

November/Dezember 2000 und 2001: Eggeland-Reisen (BRD), Pension Halmschlager –
Senftenberg/Waldviertel als Reiseleiterin nach Mariazell

Mai bis Oktober 2001: RUEFA REISEN (A), Reiseladen, Wien

als Reiseleitung für die Sommersaison in Griechenland/Lesbos

Februar 2003 bis Dezember 2004: Kellnerin mit Inkasso im Restaurant Harry's Time, An der
Hülben 1, 1010 Wien

April 2005 bis April 2008: Vollzeit Angestellte der Wiener Tanzwochen,
KünstlerInnenbetreuung, Projektbetreuung und Assistenz der künstlerischen Leitung bei
ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, Ressort: Workshops & Research

Jänner - April 2009: Teilzeitbeschäftigt bei Knut.Ogris.Films / Filmproduction als Assistent von
Knut Ogris