

stimme

Zeitschrift der Initiative Minderheiten

133

2024

Winter

EUR 5,50

ISSN: 2306-9287



DIE ANDEREN BILDER

Fotografische Spuren
der Minderheitengeschichte

Sie haben Fragen an das Bundeskanzleramt?

 service@bka.gv.at

 0800 222 666
Mo bis Fr: 8–16 Uhr
(gebührenfrei aus ganz Österreich)

 +43 1 531 15-204274

 Bundeskanzleramt
Ballhausplatz 1
1010 Wien



Coverfotos: Jovan Ritopečki
 Titelseite: Junges Paar, Überschwemmungsgebiet bei der Donau (Ausschnitt), Wien 1973
 Rückseite: Vergnügungspark Prater (Ausschnitt), Wien 1979
 Themencover S. 7: ÖBB-Arbeiter (Ausschnitt), Linz 1973
 Bildausschnitt oben: Filmvorführung, um 1973
 Archiv Slobodanka Kudlacek Ritopečki |
 © Erbinnen Ritopečki

Impressum

STIMME ist das vierteljährliche Vereinsblatt der Initiative Minderheiten (Verein zur Förderung des Zusammenlebens von Minderheiten und Mehrheiten).

Medieninhaberin, Verlegerin, Herausgeberin und Redaktion:

Initiative Minderheiten (Verein zur Förderung des Zusammenlebens von Minderheiten und Mehrheiten | ZVR-Zahl: 393928681) | Gumpendorfer Straße 15/13, 1060 Wien |
 Tel.: +43 1 966 90 01 | office@initiative.minderheiten.at |
 stimme@initiative.minderheiten.at

Chefredakteurin: **Gamze Ongan**

Redaktionelle Mitarbeit: **Vida Bakondy, mh, Jessica Beer, Cornelia Kogoj, Sabine Schwaighofer, Peter Schwarz, Jana Sommeregger, Gerd Valchars, Vladimir Wakounig**

Kolumne: **Hakan Gürses**

Grafisches Konzept, Artdirection & Illustrationen: **fazzDesign** (Fatih Aydoğdu) | fazz@fazz3.net

Lektorat: **Daniel Müller**

Herstellung (Repro & Druck): **Donau Forum Druck Ges.m.b.H.,** Walter-Jurmann-Gasse 9, 1230 Wien |



office@dfd.co.at

Lizenznehmer Österreichisches Umweltzeichen.

Verlags- und Erscheinungsort: **Wien** |

Verlagspostamt: 1060 Wien

Anzeigen: **Ebru Uzun** | office@initiative.minderheiten.at

Aboservice: **Ebru Uzun** | abo@initiative.minderheiten.at

Inland | Jahresabo: **EUR 30,-** | Zweijahresabo: **EUR 50,-**

EU-Ausland | Jahresabo: **EUR 50,-** | Zweijahresabo: **EUR 75,-**

(für Vereinsmitglieder kostenlos), Einzelpreis: **EUR 5,50**

Web: **www.initiative.minderheiten.at**

www.zeitschrift-stimme.at

www.instagram.com/initiative_minderheiten

Namentlich gezeichnete Artikel müssen nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wiedergeben.

04 | **Aushang**
 Kurzmeldungen

05 | **Editorial**
 Gamze Ongan | Vida Bakondy

06 | **Stimmlage**
 Hakan Gürses

08–12 | **Ins Licht gesetzt und doch im Schatten**
 Fotohistoriker Anton Holzer im Interview

13–15 | **There be Dragons**
 Lisl Ponger

16–17 | **Strike a Pose**
 Belinda Kazeem-Kamiński

18–22 | **Die Sichtbarkeit der Arbeiterklasse**
 Vida Bakondy

23–27 | **Queere Amateurfotografie**
 Susanne Regener

28–29 | **Einsamkeit in Baracken | Nicht abgeholte Fotos**
 Mehmet Emir | Hidir Emir

30–34 | **Bildliche Darstellungen von Behinderung**
 Volker Schönwiese

Offenlegung gemäß §25 Mediengesetz: STIMME – Zeitschrift der Initiative Minderheiten ist das vierteljährliche Vereinsblatt der Initiative Minderheiten (Verein zur Förderung des Zusammenlebens von Minderheiten und Mehrheiten) mit der grundlegenden Richtung gemäß §2 und §3 der Vereinsstatuten, die Kommunikation und das Zusammenleben von Minderheiten und Mehrheiten durch die Selbstdarstellung von Minderheiten und ihren Organisationen, durch Interviews, Erfahrungsberichte, wissenschaftliche Beiträge, Buch-, Periodika- und Tonträgerbesprechungen, aktuelle Nachrichten und Veranstaltungshinweise bzw. -berichte auf medialer Ebene zu fördern. Die Initiative Minderheiten (Verein zur Förderung des Zusammenlebens von Minderheiten und Mehrheiten) ist Medieninhaberin und Herausgeberin der Zeitschrift. Die Finanzierung der Zeitschrift erfolgt durch öffentliche Subventionen, Mitgliedsbeiträge, Abonnements und freiwillige Spenden. Die Adresse der Medieninhaberin und der Herausgeberin ist im Impressum angeführt.

Ausstellung „Man will uns ans Leben“ in Oberwart

Zum 30. Jahrestag des mörderischen Anschlags auf die Volksgruppe der Roma, bei dem vier junge Männer, Nachfahren von Holocaustüberlebenden, in der Oberwarter Romasiedlung Am Anger getötet wurden, wandert die Ausstellung der **Initiative Minderheiten** „Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996“ in das Offene Haus Oberwart.

Zwischen 1993 und 1996 erhielten in ganz Österreich insgesamt 25 Personen und Organisationen explosive Post. Im gleichen Zeitraum detonierten in Kärnten und im Burgenland drei Spreng- bzw. Rohrbomben. Die Anschläge hatten vier Tote, vier lebens-



Trauerzug am 11. 2. 1995 | Foto: unbekannt | Archiv Horst Horvath

gefährlich Verletzte und neun Verletzte zur Folge. Der Terror adressierte ausschließlich Minderheitenangehörige und ihre Unterstützer*innen.

Die Ausstellung der **Initiative Minderheiten** erinnert an den Schrecken des rechtsextremen Terrors und die Angst, die Österreichs Minderheiten vier Jahre lang begleitete. Sie gedenkt der Opfer, lässt Betroffene zu Wort kommen und beleuchtet die Rolle des politisch-gesellschaftlichen Klimas der 1990er Jahre für die Gewalttaten.

Ausstellungseröffnung:
Freitag, 7. Februar 2024, 19 Uhr
Dauer: 08. 02. – 23. 03. 2025
Ort: OHO – Offenes Haus Oberwart,
Lisztgasse 12, 7400 Oberwart

Kooperationspartner der Ausstellung:
**Offenes Haus Oberwart (OHO),
Roma Volkshochschule Burgenland und
Roma-Pastoral der Diözese Eisenstadt.**

Gefördert von **Sozialministerium, Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport und Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst.**

Erinnern mit Viena Latina

Viena Latina ist ein partizipatives Projekt mit dem Ziel, die Geschichte der lateinamerikanischen und karibischen Einwanderung nach Wien seit 1945 durch Erinnern sichtbar zu machen. Projektbeteiligte sammeln Spuren migrantischer Erfahrungen, reflektieren diese in Workshops und machen sie durch ein digitales Archiv, Ausstellungen und Veranstaltungen der Öffentlichkeit zugänglich.

Viena Latina verwirklicht seine Ziele für und mit Angehörige(n) lateinamerikanischer und karibischer Communities in Wien. Menschen aus über 20 Herkunftsländern und mehreren Generationen sind aufgerufen, ihre individuelle und kollektive Erinnerung zu artikulieren und sie zu einem sichtbaren Teil der Wiener Erinnerungslandschaft zu machen.

Mehr Info zum Projekt und Teilnahme:
www.vienalatina.org



Hohenemser Literaturpreis 2025

Der „Hohenemser Literaturpreis für deutschsprachige Autor*innen nichtdeutscher Erstsprache“ geht auf eine Idee des Schriftstellers Michael Köhlmeier zurück und wird seit 2009 alle zwei Jahre vergeben.

Für den mit 7.000 Euro dotierten **Preis 2025** können bis zum 14. Februar 2025 Beiträge eingereicht werden. Die Auszeichnung von Werken, die das Zusammenspiel unterschiedlicher

kultureller Traditionen und persönlicher Erfahrungen widerspiegeln, würdigt den Gewinn für die deutschsprachige Literatur durch internationale Perspektiven.

Die Ausschreibung richtet sich an alle deutschsprachigen Autor*innen, deren Erstsprache nicht Deutsch ist, unabhängig von Alter, Geschlecht, Wohn- und Aufenthaltsort oder bisherigen Publikationen.

Die Bewertung erfolgt anonym. Die Verleihung findet im Rahmen des „Literarischen Juni 2025“ in Hohenems statt.

Für die detaillierte Ausschreibung und Teilnahmebedingungen:
www.hohenems.at/literarpreis



Die Multimedia-Performance nach der Preisverleihung des 8. Hohenemser Literaturpreises 2023 | © Stadt Hohenems



Queer-einsteiger:innen willkommen!



& WAS MACHST DU?

Die ÖBB stehen für Vielfalt und Respekt – und mit dir im Team ist sie schon bald noch ein Stückchen bunter. Bewirb dich jetzt auf karriere.oebb.at

HEUTE. FÜR MORGEN. FÜR UNS.

Die Fotografie galt aufgrund ihres vermeintlich realitätsnahen Abbildungscharakters lange Zeit als Medium der Wahrheit. Allerdings ist dieser Wirklichkeitsanspruch mittlerweile stark hinterfragt. Schon die Entscheidung, wer in welchem Kontext und wie ins Bild gesetzt oder ausgelassen wird, kann eine Verzerrung der Realität bewirken. Fotografien wurden schließlich immer schon zu spezifischen Zwecken hergestellt – zur Schaffung von Bedeutungen und Herbeiführung bestimmter Wirkungen.

Seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert hat sich das fotografische Medium zu einem zentralen Instrument der Selbstdokumentation entwickelt. War das Fotografieren und Fotografiert-Werden anfangs auf bürgerliche Schichten beschränkt, wurde es im Verlauf des 20. Jahrhunderts – durch die zunehmende Vereinfachung und Verbilligung der Technik – auch von breiteren sozialen Schichten als visuelles Mittel der Selbstermächtigung genutzt: zur Dokumentation, für eigene Identitätswürfe und als Erinnerungsmedium.

Diese positive Dimension der Fotografie geht jedoch von Beginn an mit einer anderen, repressiven Funktion einher. Sie dient ebenso der visuellen Kontrolle und Abwertung, indem unterschiedliche soziale und ethnische Gruppen mittels fotografischer Darstellungen typologisiert, abgewertet und stereotyp dargestellt werden. Vorstellungen des *Eigenen* und des *Anderen*, die Fremd- und Selbstdarstellung sind untrennbar mit der Geschichte des fotografischen Mediums verknüpft – somit auch die Kämpfe um Macht, Sichtbarkeit und Identität.

In diesem Themenheft widmen wir uns der historischen und gegenwärtigen Darstellung und Selbstdarstellung von Minderheiten durch Fotografie sowie ihren sozialen Gebrauchswesen. Wir nähern uns dem Thema anhand von vier Textbeiträgen und drei künstlerischen Positionen an.

Wir sprachen mit dem Fotohistoriker **Anton Holzer** über die fotografiegeschichtliche Forschung zu Minderheiten und fragten ihn, welche Bilder die Differenz verfestigen und wie heute mit historischen Fotografien umzugehen ist, die in Gewaltkontexten entstanden.

Die Kulturwissenschaftlerin **Susanne Regener** stellt am Beispiel der dänischen Aktivistengruppe „Befreiungsfront der Schwulen“ dar, wie „eigene“ Bilder selbst produziert, verbreitet und tradiert werden können – für Sichtbarkeit und Anerkennung und gegen visuelle Fremdzuschreibung.

In gängigen Fotomotiven sind Migrant*innen selten als handelnde Subjekte zu sehen. Die Historikerin **Vida Bakondy** beschreibt und zeigt die *anderen* Bilder – entstanden aus Begegnungen auf Augenhöhe – am Beispiel der Aufnahmen des jugoslawischen Fotoreporters **Jovan Ritopečki** in Österreich.

Volker Schönwiese ist Gründer von *bidok*, der Plattform für Informations- und Wissensvermittlung zu Inklusion und Behinderung. Für uns analysiert er die bildlichen Inszenierungen von behinderten Menschen in Mainstreammedien und stellt ihnen die von behinderten Aktivist*innen selbstgemachten Bilder entgegen.

Belinda Kazeem-Kamiński setzt sich künstlerisch mit der kolonialen Vergangenheit und den historisch gewachsenen Sichtbarkeitsregimen auseinander. Wir zeigen ihre Fotoinstallation *Strike a Pose*, mit der die Künstlerin in rassistische Blickregime interveniert.

Auch für die Filmemacherin und Fotografin **Lisl Ponger** ist die Produktion von Kunst stets ein politischer Akt. Parallel zu ihren inszenierten Fotoarbeiten dokumentiert sie seit Jahrzehnten Proteste der Zivilgesellschaft. In diesem Heft zu sehen: *There be Dragons* und Bilder der Demonstrationen gegen Schwarz-Blau aus den Jahren 2000 und 2001.

Hidir Emir und **Mehmet Emir** verbindet eine gemeinsame Geschichte in Wien, die sie auf jeweils eigene Art dokumentiert haben. Der Vater fotografierte an Wochenenden tausende von Arbeitsmigrant*innen in ihrer Freizeit und ließ sich selbst vor prächtigen Kulissen Wiens fotografieren. Der Sohn wiederum fotografierte den Vater und seine Freunde abends nach der Arbeit im Barackenheim. Wir zeigen eine Auswahl dieser Fotos.

Die Idee zu diesem Themenheft entstand in Kooperation mit dem Forschungsprojekt von Vida Bakondy „Visualisierung migrantischer Lebenswelten“.

Wir wünschen anregende Lektüre, neue Sichtweisen und viele einzigartige Momente im neuen Jahr!

Gamze Ongan und Vida Bakondy

Zur Rolle der Linken beim Rechtsruck

Es gehört inzwischen zum guten Ton in den politischen Analysen von Wahlen, welche rechtspopulistische oder faschistoide Parteien für sich entschieden haben, die Linke dafür verantwortlich zu machen. Mal ist es die Sozialdemokratie, die in ihrer wohligen Echokammer die Angst der Leute vor Zuwanderung nicht wahrnehme. Mal die „Kulturlinken“, deren abgehobene Sprache und Arbeiten bei „einfachen“ Bürger*innen nur Kopfschütteln auslöse. Oder die „Woken“, die Transfrauen im Frauensport zulassen wollten. Nach der US-Präsidentenschaftswahl wurde „Wokeness“ in vielen Kommentaren sogar als Hauptfaktor beim Sieg von Trump hervorgehoben.¹¹ Ich halte diese Annahmen nur teilweise für richtig.

Zunächst wäre der Rückschluss zu überprüfen. Würde man die rechtspopulistischen Parteien nicht wählen, wenn die Linke keine Fehler gemacht hätte? Verhalten sich also die Linke und die Rechte umgekehrt proportional zueinander? Wohl kaum. In vielen Ländern, beispielsweise in den Niederlanden, in Griechenland oder Schweden, wo linke (dazu zähle ich sozialdemokratische und Grüne ebenso wie sozialistische oder kommunistische) Parteien einen traditionell starken Rückhalt im Wahlvolk haben, sind rechtsextreme Parteien genauso im Aufwind. In Ländern wie Deutschland stärken sich wiederum Links- und Rechtsaußen sogar *zeitgleich*.

Linke Parteien müssten nach der Logik der umgekehrten Proportionalität die Schachzüge der Gegenseite vorwegnehmen und diese selbst durchführen, um sie abzufangen. Die Kritik an Populismus hätte vorzugeben, die „Sprache des Volkes“ zu sprechen – und würde damit selbst die populistische Strategie übernehmen. Erstens würde sie dadurch allmählich ihr Charakteristikum verlieren. Zweitens hätten wir es dann mit dem vielzitierten Schmied-statt-Schmiedl-Paradoxon zu tun. Rechtspopulismus kann nicht durch einen Linkspopulismus gestoppt werden.

Wenn wir uns den Erfolg der faschistoid-rechten Parteien und Politiker*innen näher ansehen, sieht die Sache ohnehin differenzierter aus. In den USA waren nicht die „Woken“ selbst an Trumps Wiederwahl (mit)schuld. Wie auch einige Politik-Kommentator*innen betonen, haben erst Trump und sein Team die „Woken“ und den „Wokeness“ als Gefahr für die bestehende Ordnung und Moral hochstilisiert. Hätte es aber die mediale und akademische Woke-Debatte nicht

gegeben, wäre ebenso gut ein anderes Feindbild dran. Bei seiner ersten Wahl beispielsweise hatte Trump eher mit „Amerika zuerst!“ gepunktet.

Den europäischen Rechtspopulist*innen sind wiederum Migration und Flucht ein Dauerbrenner unter Angstthemen. Aber bei der jüngsten Nationalratswahl in Österreich hat die Corona-Impfung eine nahezu genauso wichtige Rolle gespielt. Gäbe es all diese Feindbilder und Zielscheiben nicht, würde die faschistoide Vernunft sowieso jederzeit ein anderes Schreckgespenst finden.

Vor lauter Kritik an der linken oder liberaldemokratischen Gegenseite dürfen die strukturellen Gründe des globalen Rechtsrucks nicht übersehen werden. Die Folgen der sogenannten Finanzkrise 2008 sind noch immer präsent. „Heiße“ Kriege und die damit verbundene Weiterführung des Kalten Krieges sind beunruhigend. Fluchtbewegungen lösen als direkte Folge der „Polykrise“ Verunsicherung aus. Die Corona-Pandemie hat die Verletzlichkeit des gesellschaftlichen Systems aufgezeigt. Digitalisierung eröffnete zwar neue Arenen für breitere Bevölkerungsgruppen; sie bewirkt aber zugleich Arbeitslosigkeit und eine neue soziale Schere ...

Diese (ohnehin unvollständige) Liste dient den faschistoiden Kräften wie ein Selbstbedienungsregal. Da für ihre Propaganda keine logische Konsistenz notwendig ist, entnehmen sie dem Regal ihre wechselnden Feindbilder. Das kann keine linke oder liberaldemokratisch gesinnte Partei ohne Selbstleugnung. Zudem geschehen politische Wechsel, wie uns Langzeitbeobachtungen lehren, in Megatrend-Perioden. Und der krisenanfällige Kapitalismus erzeugt regelmäßig rechtsruckartige Megatrends.

Damit kein Missverständnis aufkommt: Ich finde die sozialdemokratische Toskana-Fraktion ebenso abstoßend wie so manche öffentliche Guerilla-Inszenierung „linker“ Kulturmacher*innen in lächerlichen Schneemasken oder den identitätspolitisch gefärbten Post-Neusprech der „Allys“. Die Frage nach den Fehlritten der Linken muss aber nicht als Erklärung für die Stärke der Rechten dienen, sondern zur Korrektur linker Gesellschaftskritik aufgeworfen und diskutiert werden.

Schließlich frage ich mich: Wie sehen die Kommentator*innen, die auf die Mängel der linken Politik hinweisen, sich selber? Als Linke, also handelt es sich um eine *Selbstkritik*? Oder als „objektive“ Demokrat*innen, die das Geschehen aus der Höhe „beobachten“? Ich bezweifle, dass es auf der politischen Landkarte eine solche Anhöhe gibt.

¹¹ Da es eine elaborierte Argumentation enthält, erwähne ich hier nur den Artikel vom australischen Bioethiker Peter Singer („Was Progressive von Trump lernen“, in: *Die Presse*, 23. November 2024, S. 32-33) als stellvertretend für ähnliche Kommentare.



DIE ANDEREN BILDER

Fotografische Spuren der Minderheitengeschichte



Abb. 1 | Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper, Hale County, Alabama 1936 | Foto: Walker Evans (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington DC)

Ins

Licht

gesetzt

und doch im

Schatten

Der Fotohistoriker, Publizist und Kurator **Anton Holzer** spricht über die Rolle der Fotografie für die Konstruktion von Differenz, als Mittel der Selbstermächtigung und deren Bedeutung im Kampf um Anerkennung und Rechte. Das Interview hat **Vida Bakondy** geführt.

Herr Holzer, Sie geben seit 2001 die Zeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“ heraus und sind Verfasser zahlreicher Bücher zur Fotografie- und Kulturgeschichte. Welchen Platz nimmt die Darstellung von minorisierten Gruppen in der fotohistorischen Forschung ein?

Anton Holzer: Die Fotogeschichtsforschung hat sich – vor allem ab den 1980er Jahren – als sehr heterogene wissenschaftliche Disziplin mit unterschiedlichen Zugängen und Methoden entwickelt. Jene Stränge, die die Fotografie vor allem als „Kunst“ sahen und daher stark im Schatten der althergebrachten Kunstgeschichte arbeiteten, hatten wenig Interesse an thematischen Randgebieten. Das ist bis heute so geblieben.

Es gab aber schon früh Nischen in der Forschung, die offener für soziale und kulturelle Differenzen waren und auch vom gesellschaftlichen Mainstream abweichende Themen ins Auge fassten. Das betrifft nicht nur gesellschaftliche Minderheiten, sondern auch soziale und kulturelle Konfliktlinien allgemein. Denken wir etwa an die Forschungen zur Arbeiterfotografie, die in den späten 1970er und 1980er Jahren eine erste Blütezeit erlangte.

Auch die Forschungen zur sozialdokumentarischen amerikanischen Fotografie der Zwischenkriegszeit, etwa im Umkreis der sogenannten *Farm Security Administration* (FSA) oder zur Tätigkeit der sozialkritischen *Photo League*, schärfen den Blick für soziale Randgruppen und Außenseiterpositionen. Wenn wir uns etwa ein später berühmt gewordenes Fotoporträt einer Baumwollpflückerin von Walker Evans aus den 1930er Jahren in Alabama ansehen, wird das Anliegen seines fotografischen Zugangs deutlich. Die Frau im Bild ist nicht allzu alt, sie hat ein von Arbeit und Armut gezeichnetes Gesicht. Aber sie

blickt nicht nach unten oder auf die Seite, sondern direkt in die Kamera. Diese Tatsache, dass Vertreter*innen der Unterschicht selbstbewusst in die Kamerablicken, ist neu und bemerkenswert. [Abb.1]

Und andere minorisierte Gruppen – etwa ethnische, religiöse oder Minderheiten sexueller Orientierung? Wie sehr wurden diese in die Forschung einbezogen?

Diese Gruppen blieben viel länger im Schatten der Aufmerksamkeit. Fotografische Blicke auf ethnische Minderheiten wurden lange Zeit nur dann genauer untersucht, wenn sie im Kontext von Krieg, Unterdrückung und Gewalt – etwa im Nationalsozialismus – entstanden waren. Oft waren diese Untersuchungen auch von einem Hang zur Folklore und dem Interesse an Brauchtum und Tradition geprägt.

Fotohistorische Forschungen zur visuellen Geschichte von Roma und Sinti begannen in den 1990er Jahren die ehemals paternalistisch-herablassenden Perspektiven abzulegen. Auch die Fotoforschung zu Schwulen und Lesben begann vermehrt erst ab den 1990er Jahren. Sie wurde in den letzten Jahren um Untersuchungen zur fotografischen Darstellung von LGBTQ+ und queeren Communitys erweitert. Dasselbe gilt für Migrant*innen, deren Lebenswelten und fotografische Fremd- und Selbstdarstellungen erst in jüngerer Zeit verstärkt in den Fokus der Foto- und Bildgeschichte gerückt sind. Andere soziale Randgruppen, etwa Bettler*innen, Obdachlose oder verarmte Menschen, sind als Themen in der Fotoforschung bis heute nicht richtig angekommen.

In der konzeptionellen Vorbereitung des Themenheftes ist uns aufgefallen, dass Forschungen zu minoritären Positionen in der Fotografie in Österreich zentrale Leerstellen aufweisen, etwa zur

Selbstdarstellung marginalisierter Gruppen wie LGBTQ+ oder Migrant*innen. Teilen Sie diese Einschätzung? Wenn ja, worauf ist das zurückzuführen?

Ja, das sehe ich auch so. Die Gründe sind vielfältig. Oft beginnt die Reflexion über visuelle Spuren der Geschichte erst dann, wenn soziale Emanzipationsprozesse gesellschaftlich weithin sichtbar sind. Soziale Randgruppen werden immer noch häufig von außen betrachtet. Das hat mit Ressourcen zu tun, etwa mit dem Zugang zu Instrumenten der Forschung, mit Ausbildungsmöglichkeiten oder mit wissenschaftlichen Netzwerken.

Das Spannungsverhältnis zwischen Binnen- und Außenperspektive ist in der Fotoforschung nicht ganz aufzulösen. Das liegt daran, dass Forschung zwangsläufig auch mit einer Form von Distanznahme verbunden ist. Fotografien zu sichten und zu erforschen heißt immer auch: Bilder zu vergleichen, sie zu reihen, sie in Kontexte zu setzen, sie mit anderen Quellen zu vergleichen. Das setzt bis zu einem gewissen Grad Abstand voraus.

Für manche Mitglieder minoritärer Communitys sind Fotos aber nicht in erster Linie Untersuchungsmaterial, sondern oft emotional aufgeladene Dokumente der eigenen Familie, der eigenen Gruppe, der eigenen Erinnerung. Forschung, die nur diese emotionale Binnenperspektive reproduziert, arbeitet verkürzt. Andererseits ist auch jene Forschung, die nur den „kalten“ Blick von außen im Blick hat, problematisch. Empathie und Abstand, Solidarität und Reflexion müssen in der Forschung Hand in Hand gehen.

Immer wieder haben Forscher*innen wie Aktivist*innen betont, dass die Geschichte des fotografischen Mediums seit seiner Gründung im 19. Jahrhundert von einem grundlegenden „Machtgefälle des Sehens“ zwischen den

Fotografierenden und den Fotografierten gekennzeichnet gewesen sei. Welche Rolle spielte das fotografische Medium für die Konstruktion von Differenz; und als Mittel zur Unterwerfung und Kontrolle?

Die Fotografie ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „bürgerliches“ Medium entstanden. Das zeigt sich unter anderem daran, dass eine der in der Frühzeit wichtigsten Verwendungsweisen der Fotografie, die Porträtfotografie, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend im Dienst der bürgerlichen Selbstdarstellung stand. Wer zum Fotografen ging, um ein Konterfei zu kaufen, hatte Geld. Arme Menschen, aber auch Bauern und Arbeiter, mieden lange Zeit das Fotoatelier.

Sehen wir uns Porträtfotos aus dem 19. Jahrhundert an: Sie folgen einem ziemlich einheitlichen Schema. Der Dargestellte – viel öfter sind es Männer als Frauen – umgibt sich mit Requisiten des bürgerlichen Lebens wie Vorhang, Buch oder Vase. Die Fotografie trug dazu bei, ein bestehendes gesellschaftspolitisches Machtgefälle – jenes des Bürgers zu den Unterschichten – symbolisch zu verfestigen.

Das Medium wurde aber auch dazu verwendet, gesellschaftliche Gruppen zu degradieren oder visuell auszugrenzen. Ein Beispiel dafür ist die frühe Polizeifotografie, in der die gesuchten „Verbrecher“ auch visuell an den Pranger gestellt wurden. In der Fotografie wurden auch schon früh „fremde“ und „eigene“ Kulturen visuell markiert, etwa in der typologisierenden, sehr oft rassistisch orientierten Kolonialfotografie. Das sind offensichtliche Beispiele, die das hierarchische Gefälle des Sehens zeigen.

Welche Möglichkeiten gibt es, historische Fotografien, die stereotypisierende Repräsentation vermitteln und/oder in Gewaltkontexten entstanden sind, heute zu betrachten und damit umzugehen?

Die gesellschaftliche Sensibilität in Bezug auf diskriminierende, stereotypisierende Darstellungen in der Fotoforschung hat während der letzten Jahre deutlich zugenommen. Das ist erfreulich. Das betrifft auch die Arbeit

von Kurator*innen in Sammlungen und Archiven, die aufmerksamer als früher auf Bildbestände reagieren, die etwa in kolonialen, kriegerischen und rassistischen Kontexten gesammelt wurden.^[1] Ebenso im publizistischen Bereich ist die Sensibilität gewachsen, das betrifft etwa Forscher*innen, Autor*innen, aber auch Verlage und Medien, und schließlich das Publikum, die gegenwärtig viel mehr Fragen zu Ethik und offener oder versteckter Gewalt von Bildern stellen.

Rege diskutiert wird z. B., ob man diese historisch belasteten Bilder heute überhaupt zeigen kann und soll. Wie stehen Sie dazu?

Die Lösungsstrategien im Umgang mit diesen problematischen Bildern sind in meinen Augen oft zu einfach gestrickt. Es geht nicht um die allzu schematische Gegenüberstellung von wahr und falsch, von zeigen und nicht zeigen. Vielmehr gilt es, die widersprüchlichen, oft vielschichtigen Botschaften von Bildern und ihrer gesellschaftlichen Verwendung und Überlieferung herauszuarbeiten. Das geht nicht, wenn man allzu moralisierende und einfache Kriterien an die Bearbeitung anlegt. Vor allem im wissenschaftlichen Bereich ist Differenzierung gefragt. Und Differenzierung braucht Argumentation und Kontext, keine simplen Ja/Nein-Entscheidungen.

Generelle Bildverbote helfen uns nicht weiter. Vor allem in der Wissenschaft, die sich kritisch mit Bildern auseinandersetzen will, müssen Bilder – mit Einschränkungen – prinzipiell zeigbar sein, da das Verbergen eine wirkliche Auseinandersetzung verunmöglicht. Wichtig ist, dass diese kritische Auseinandersetzung auf die – auch historische – Sensibilität der Opfergruppen Rücksicht nimmt. In diesem Fall sind Online-Veröffentlichungen, etwa für Bilder expliziter Gewalt, der falsche Ort, weil sich hier die Bilder kontextlos verselbständigen können. Wichtig ist auch, Bilder der Gewalt dezidiert in nicht-voyeuristischen publizistischen Kontexten zu analysieren. Es kann aber auch Gründe geben, bestimmte Bilder gar nicht zu zeigen.

Wie wird gesellschaftliche Marginalisierung und Ausgrenzung in fotografischen Bildern erzählt?

Eine Strategie der Ausgrenzung besteht in der visuellen Stereotypisierung, die mit Idealisierung, meist aber mit Abwertung verbunden ist. Diese Form ist in der kolonialistischen Fotografie weit verbreitet, wir finden sie aber beispielsweise auch in vielen Darstellungen von Sinti*zze und Romn*ja. Eine andere Form der Marginalisierung könnte man als systematische Entindividualisierung bezeichnen. Minderheitenangehörige wurden vor allem in der historischen Fotografie sehr oft in amorphen Gruppen gezeigt. Im 19. Jahrhundert, als das bürgerliche Porträt eine Einzelfigur oder eine kleine familiäre Gruppe zeigt, etabliert sich parallel dazu das Muster des Gruppenbilds für „Fremde“.

Eine weitere Form der Ausgrenzung besteht darin, die Gruppe der Ausgegrenzten durch motivische Strategien vom westlichen, bürgerlichen „Standard“ abzusetzen, etwa indem nomadische Aspekte hervorgehoben werden oder indem Armut demonstrativ ins Bild gesetzt wird: etwa durch fehlendes Schuhwerk, zerschlissene Kleidung und die Darstellung desolater Wohnbedingungen. Wir finden aber auch die Strategie, die Ausgegrenzten als Adressaten von behördlichen Kontrollen zu zeigen. Das war etwa im Falle der Romn*ja und Sinti*zze in den 1930er Jahren häufig der Fall, aber auch Migrant*innen der ersten Generation wurden in manchen Fotografien, die im Kontext polizeilicher Kontrollen entstanden, als illegale, halblegale oder jedenfalls subalterne Stadtbevohner*innen gezeigt. [Abb.2]

Die Fotografie mag oft ein Instrument der Kontrolle und Normierung sein, doch zugleich kann sie auch eine Bühne und Ausdrucksform für gesellschaftlich marginalisierte Gruppen bieten – ein Mittel der Selbstermächtigung.

^[1] Siehe hierzu Sophie Junge (Hg.): Den Blick erwidern. Fotografie und Kolonialismus. Fotogeschichte, Heft 162, 2021.

^[2] Siehe hierzu Susanne Regener (Hg.): Andere sehen. Fotografische Bilder und Selbstbilder. Fotogeschichte, Heft 174, 2024.



Abb. 2 | Planquadrat.
Kontrollbesuch der
Polizei in einem
Gastarbeiterquartier,
um 1975 | Copyright:
ÖNB, Bestand Harry
Weber, HW vp 4603

Sie haben recht: Das ist ein interessanter Aspekt. Wir haben bisher sehr stark Bilder diskutiert, die von Nicht-Angehörigen minoritärer Gruppen stammen, die also einen Blick von außen zeigen. Aber auch hier gibt es große Unterschiede. Es gibt etwa Bilder der Armut, die den Porträtierten durchaus eine Individualität lassen, die die Dargestellten nicht von vorneherein in typologisierende Vorlagen pressen. Ich denke etwa an ein Foto von Felix Braun, das mich besonders anspricht: Es zeigt eine Gruppe von Kindern, die 1935 in Lichtental, einem sehr armen Viertel der Stadt Wien, aufgenommen wurden. Die Kinder werden nicht zur Schau gestellt, ja sie bemerken die Kamera nicht einmal. Denn sie lauschen einem Geigenspieler, der vor der offenen Tür einer desolaten Holzhütte steht und spielt. [Abb. 3, S. 12]

War die Selbstermächtigung immer schon die andere Seite der Geschichte der Fotografie und fotografischer Praktiken?

Fotografie als Mittel der Selbstdarstellung oder gar Selbstermächtigung von Angehörigen von Minderheiten war bis vor Kurzem eher ein Randthema in der Fotografiegeschichte und

Forschung.^[2] Im Kern kreist diese Diskussion um das Thema der *Agency*, also die Frage, wer Macht über die Bilder hat und wer nicht. Das Diktum, dass die Person, die die Kamera bedient, Macht hat, stimmt zu einem gewissen Grad. Aber auch diesen Aspekt müssen wir differenziert sehen.

Es macht natürlich einen Unterschied, ob Bilder von außen oder aus einer Binnenperspektive entworfen werden. Voraussetzung für das selbstbestimmte Bildermachen ist Zugang zu Fotoapparaten und Material. Aber die Tatsache, dass das Bildermachen nicht mehr delegiert wird, heißt nicht automatisch, dass die selbst hergestellten Fotos anders aussehen als die von Außenstehenden gemachten. Das führt mich zu einem anderen Punkt möglicher Selbstermächtigung, nämlich der Inszenierungsformen der Dargestellten vor der Kamera. Mit der materiellen Herstellung der Bilder im weitesten Sinne hat das zwar wenig zu tun, dennoch ist es wichtig: Auch als Porträtierte gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, die Bühne der Fotografie für eigenwillige und selbstbewusste Statements zu nutzen, sogar innerhalb von hierarchischen Blickpositionen. Gemeint sind etwa selbstbewusste Gesten und Posen, aber auch andere nonverbale Botschaften, die in eine fotografische Inszenierung verpackt sein können.

Und dann gibt es noch die Frage der Überlieferung und der Weitergabe der Bilder. Aneignungsprozesse können auch auf diesem Wege stattfinden. Denn Fotografien sind fluide, veränderbare Medien, die sehr vielschichtige und sich ändernde Bedeutungsebenen haben können. Das betrifft natürlich auch die Rezeption. Bilder, die ursprünglich unter einem exotisierenden Blickwinkel aufgenommen wurden, können Eingang in die Überlieferungsgeschichte minoritärer Gruppen, aber auch ihrer einzelnen Angehörigen, finden. Bilderinnerungen speisen sich oft aus unterschiedlichen Quellen, sie bestehen beileibe nicht nur aus Bildern, die man selbst hergestellt hat.

Welche Rolle spielt das fotografische Medium im Kampf um Anerkennung sozialer Bewegungen und sozialer Rechte in Österreich und international?

Eine immer wichtigere Rolle! Dabei fällt auf, dass der Blick auf die Fotografie sich im Laufe der Jahre stark verändert und ausdifferenziert hat. Die ersten Fotos, die im Zuge der Emanzipationsbewegungen sozialer Bewegungen ab den 1970er und 1980er Jahren veröffentlicht wurden, waren vor allem dokumentarisch

eingesetzte Bilder, die die eigenen Forderungen zeigen und unterstützen sollten.

Erst später kam ein historisches Interesse hinzu, der Wunsch, die Geschichte der eigenen Gruppe auch retrospektiv in Bildern darzustellen. In den letzten Jahren hat sich der Blick auf die Fotografie noch einmal verändert. Die dokumentarische Verwendung von Fotos wurde zunehmend ergänzt durch eine medienkritische Sichtung des Bildmaterials. Das beginnt schon bei der auf den ersten Blick simpel anmutenden Frage, ob die Porträtierten Namen tragen oder nicht. Der typologisierende fotografische Blick von außen beraubt die Dargestellten sehr oft ihrer Namen. Selbstermächtigung beginnt schon mit dieser bewussten Namensnennung, reicht aber weit darüber hinaus. Man begann etwa zu fragen, wer die Fotos zu welchem Zweck machte, wie sie in die Öffentlichkeit kamen oder eben nicht, welche Botschaften und Blickweisen sie transportieren. Bildkritik könnte man diesen Ansatz auch nennen.

Sie haben sich in Ihren eigenen Forschungen mit der fotografischen Repräsentation von Romn*ja und Sinti*zze beschäftigt. Sie konstatieren

in diesem Zusammenhang, dass keine andere minoritäre Gruppe in Europa derart stark im Fokus der Fotografie stand wie diese. Warum?

Ich sprach in diesem Zusammenhang zuallererst von der Zwischenkriegszeit, die tatsächlich in sehr vielen Ländern Europas – und auch in Österreich – eine enorme fotografische Sichtbarkeit der Minderheit hervorgebracht hat. Noch nie vorher zirkulierten in den Bildmassenmedien derart viele Fotografien, die Romn*ja und Sinti*zze in diversen Situationen zeigen.

Das Gros dieser Bilder war, das ist wichtig zu betonen, von einem distanzierenden, abwertenden Blick von außen – und oft auch von oben – geprägt. Romn*ja und Sinti*zze wurden häufig als exotische Gruppe am Rande der mitteleuropäischen bürgerlichen Gesellschaft inszeniert. Dieses Beispiel zeigt, dass die Tatsache, im Licht der Fotografie zu stehen, keineswegs gleichbedeutend ist mit gesellschaftlicher oder rechtlicher Anerkennung. Fotografie kann auch Ausschlüsse und Diskriminierungen verstärken.

Sie schreiben in einem Aufsatz, dass die würdevolle Darstellung marginalisierter Gesellschaftsschichten

mit Augenhöhe zu tun hat. Wie wird die Augenhöhe hergestellt?

Augenhöhe ist in der Fotografie ein wichtiges, aber schwer zu fassendes Konzept. Wann sind Fotograf*in und Dargestellte auf Augenhöhe? Sind sie das schon, wenn ein Einverständnis zum Bildermachen vorliegt? Wohl kaum. Sind sie das, wenn Fotograf*in und Dargestellte derselben gesellschaftlichen Gruppe angehören? Wenn etwa Angehörige der Minderheit ihresgleichen fotografieren? Ist das schon Gewähr dafür, dass typologisierende Blickwinkel gemieden werden? Sie sehen, die Sache ist nicht ganz einfach.

In diesem Text ging es um die Fotografiegeschichte der Obdachlosigkeit.^[3] Diese ist von einer beispiellosen Herablassung geprägt. Häufig wurden Obdachlose im wörtlichen Sinne von oben fotografiert. Fast nie haben sie den Blick erwidert. Dasselbe gilt für Bettler*innen, die sogar in Piktogrammen als demütig zusammengekrümmt gezeichnet werden. Im Jahr 2021 hat eine Gruppe von Innsbrucker Wohnungslosen begonnen, im Rahmen des Projekts „Ich sehe, was du nicht siehst“ ihre eigene Lebenswelt mit analogen Einwegkameras zu dokumentieren. In einem ähnlichen Projekt in Berlin werden mit Einwegkameras Perspektiven von obdach- und wohnungslosen Menschen eingefangen.^[4]

Was unterscheidet den Blick dieser prekären Fotograf*innen vom fotografischen Mainstream? Zuallererst ist es die Perspektive, der Ausschnitt. Aus dem Blickwinkel der Betroffenen erscheint die Armut oft banal, keineswegs dramatisch wie in den Bildern von außen. Das Leben dreht sich um den täglichen Überlebenskampf. Die Wohnungslosen zeigen in ihren Bildern nicht den großen Überblick, sondern das oft unscheinbare Detail: eine Decke am Boden, ein angeschnittener Müllkübel – darin könnte etwas Essbares sein – ein Rastplatz unter Sträuchern, ein Fahrrad, eine Parkbank, ein paar Münzen, die Sonne im Gegenlicht. Solche Bilder laden ein, genauer hinzusehen und nachzudenken, und nicht nur die Brieftasche zu zücken und weiterzugehen.

^[3] Anton Holzer: Bilder von der anderen Hälfte. Zwischen Voyeurismus und Sozialkritik, in: Wiener Zeitung, extra-Beilage, 2./4. 9. 2022, S. 31-32.

^[4] www.keinraum.com/stimmen-der-strasse (Stand: 9. 11. 2024).



Abb. 3 | „Frühling in Lichtental“. Straßenszene aus der Wiener Vorstadt, 1935 | Foto: Felix Braun (Archiv Holzer)



There be Dragons

Die Ungeheuer von heute

Auf mittelalterlichen Weltkarten beherrschten Drachen, Monster und Seeungeheuer die damals unerforschten Gebiete. Mit den europäischen „Entdeckungsreisen“ änderte sich das. Stellvertretend für Europa blicken in dieser Installation der Seefahrer Christoph Kolumbus (ca. 1451–1506) und ein Frontex-Beamter aufs Meer. Der eine machte sich auf ins Ungewisse, um es der bekannten Welt einzuverleiben, während der andere ein Bollwerk vor den ungewollten Flüchtlingen aus der „fremden“ Welt bilden soll.

Eigentlich auf der Suche nach einem direkten Seeweg nach Indien, „entdeckte“ Kolumbus 1492 die vorgelagerten Inseln des amerikanischen Kontinents. Seine „Entdeckung“ führte zur dauerhaften Kolonisierung Amerikas durch die Europäer. Neben den eingeschleppten Krankheiten, die eine demografische Katastrophe auslösten, verübten die im Gefolge

Kolumbus eingereisten Spanier Gräueltaten an den Indigenen. Wirtschaftliche Hegemonie, die Suche nach Gold, aber auch die katholische Missionierung, standen im Mittelpunkt der spanischen Interessen. Jahrhunderte des europäischen Einflusses, um nicht zu sagen der Übernahme des amerikanischen Kontinents, sollten folgen.

Frontex wurde 2004 als Europäische Agentur für die Grenz- und Küstenwache gegründet. Sie ist im Auftrag der Europäischen Union für den Schutz sämtlicher Außengrenzen des Schengen-Raums zuständig. 2015 erhielt sie in Reaktion auf die „Flüchtlingskrise“ erweiterte Kompetenzen.

2020 berichteten Journalist:innen von schwerwiegende Menschenrechtsverletzungen wie illegalen Pushbacks und willkürlicher Aussetzung auf hoher See. Boote, schon knapp vor der europäischen Küste, werden zur

Umkehr gezwungen, obwohl die Geflüchteten unter eklatantem Wasser- und Nahrungsmangel leiden. Pushbacks geschehen auch in Richtung von Ländern, in denen Geflüchteten Folter oder die Todesstrafe drohen.

Somit ist auch heute noch gültig: Während „wir“ uns vor den „Fremden“ schützen, soll uns ihre Heimat offenstehen für Urlaub, wirtschaftliche Interessen oder politische Interventionen – und unseren Wohlstand ohne Rücksicht auf Moral und Menschenrechte sichern. Die Installation will zum Nachdenken anregen: Wer sind die Ungeheuer von heute?

Daniela Pscheiden

Kuratorin am Jüdischen Museum Wien

Eine Langfassung des Textes erschien zur Präsentation der Fotoinstallation im Schaufenster des Jüdischen Museums Wien, Juli 2024.





Lisl Ponger | Nach einer Demonstration gegen Schwarz-Blau, Wien 2000/2001



Lisl Ponger | Punks gegen Schwarz-Blau, Wien 2000/2001

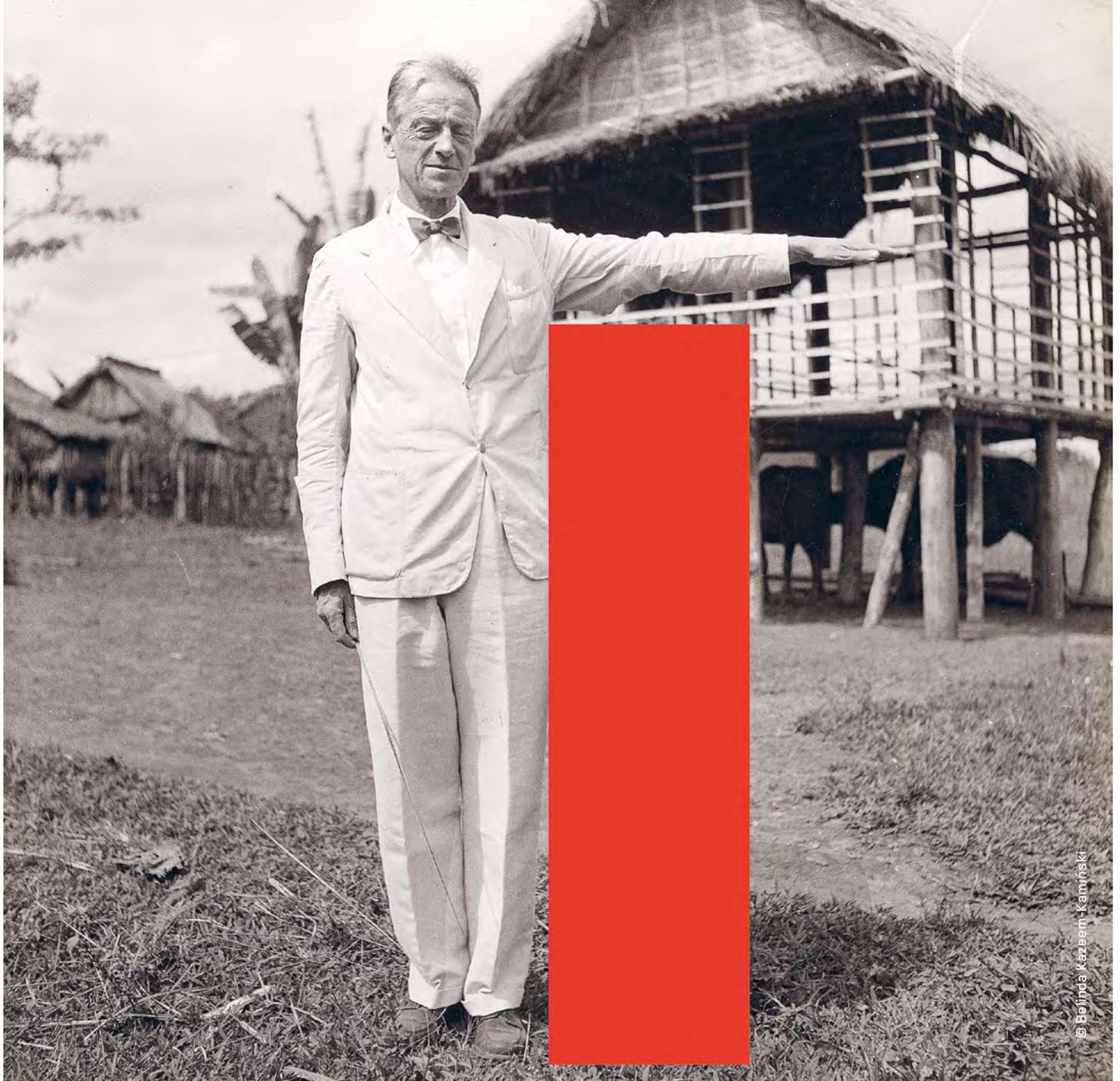
„Ich bin in der Dunkelkammer
aufgewachsen“

Lisl Ponger war ihr ganzes Leben schon von Bildern umgeben. 1947 in Nürnberg geboren, stammt sie aus einer Fotografenfamilie und besuchte die Fotoklasse der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. „Ich wollte aber immer Künstlerin werden“, betont sie im Gespräch. Den Zutritt dazu verschaffte sie sich zunächst mit ihrer Fotokamera: Der Fotoband *Doppleranarchie. Wien 1967–1972* (1989) zeigt Pongers „beiläufige Schnappschüsse“ aus den Anfängen der Wiener Kunstszene.

Im Zuge eines mehrjährigen Aufenthaltes in den USA und Mexiko in den Jahren 1974 bis 1978 dreht Ponger ihre ersten Filme auf Super-8. Nach ihrer Rückkehr nach Wien verschreibt sie sich ganz dem Filmemachen. Insbesondere mit ihren drei Filmen, *Passagen* (1996), *déjà vu* (1999) und *Phantom Fremdes Wien* (1991–2004), etabliert sie sich als bedeutende Vertreterin des österreichischen Experimentalfilms. Erst in den 1990er Jahren wird sie im Zuge ihrer Fotoprojekte *Fremdes Wien* (1993) und *Xenographische Ansichten* (1995) zur Fotografie zurückkehren. Die inszenierte Fotografie, der sie sich ab den 2000er Jahren zunehmend widmet, sieht sie als ideales Medium für sich: „Ich kann damit Geschichten erzählen.“

Der Kern der fotografischen, filmischen und installativen Arbeiten Lisl Pongers ist die Auseinandersetzung mit Repräsentationen des *Eigenen* und des *Anderen*. Sie interessiert besonders die Leerstelle jedes (Ab-)Bildes der Wirklichkeit: Was wird nicht gezeigt? Wo liegen Ungleichgewicht und Ungerechtigkeit? Für Ponger ist die Produktion von Kunst stets ein politischer Akt.

Nicht zuletzt dokumentiert die Künstlerin seit Jahrzehnten Proteste der Zivilgesellschaft. Diese „Protestfotos“ sind starke Zeitdokumente des Widerstands gegen rechts.



© Belinda Kazeem-Kamiński

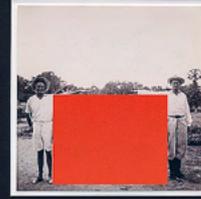
Strike a Pose

Rassismus hinterlässt gewaltvolle Spuren – auch in Bildern

Die in Wien lebende Künstlerin, Forscherin und Autorin Belinda Kazeem-Kamiński setzt sich in ihrem Werk mit der Geschichte kolonialer und rassistischer Blickregime sowie deren Repräsentationen auseinander. Sie untersucht, wie sich diese Machtverhältnisse bis in die Gegenwart in visuellen Spuren manifestieren. Für

ihre künstlerische Forschungen greift sie oft auf Quellen aus Archiven oder musealen Sammlungen zurück. Kazeem-Kamiński geht es nicht nur um die Offenlegung und Analyse der Bilder, die in einem kolonialen Macht- und Gewaltverhältnis entstanden sind, sondern auch um die Intervention.

Ein Beispiel hierfür ist ihre Fotoinstallation „Strike a Pose“ (2017–2021). Die Arbeit basiert auf einer Begegnung der Künstlerin mit einer historischen Fotografie im Weltmuseum Frankfurt im Jahr 2014. Auf dieser Fotografie ist der österreichische Ethnologe und Missionar Paul Schebesta (1887–1967) zu sehen: Er streckt seinen



© kunst-dokumentation.com | Manuel Carreon Lopez

Arm waagrecht über den Kopf einer kleineren Schwarzen Person und lässt sich so abbilden.

Kazeem-Kamiński sucht und findet in der Folge weitere, ähnliche Abbildungen. Diese Geste wird von ihr als Symbol für ein kolonialistisches Repräsentationssystem und eine ungleiche Machtbeziehung entlarvt, die auf der Klassifizierung, Unterwerfung und Objektifizierung von Menschen beruht. In „Strike a Pose“ bedeckt die Künstlerin die Schwarzen Personen auf den Fotografien mit Farbflächen. Diese Farbblöcke erinnern an die Farben afrikanischer Flaggen und verweisen auf die Geschichte der Befreiung aus kolonialen Unrechtsverhältnissen. Zurück bleibt die autoritative Geste der Ethnografen, die nun isoliert ins Leere weist. „Der leitende Gedanke in meinen (...) Arbeiten war definitiv,

^[1] Koloniales Posieren. Belinda Kazeem-Kamiński im Interview mit Andrea Ruscher, Wien Museum Magazin, 24.1.2024.

über Gewalt zu sprechen, ohne sie auf dieselbe Art und Weise zu zeigen, wie Paul Schebesta und andere Fotograf:innen es intendiert haben. Ich schneide aus, ich verdecke (...) Das sind Strategien des Zeigens und Nicht-Zeigens, des Ermöglichens und Verunmöglichens von Blicken. Damit möchte ich gleichzeitig auch auf die Gewalt, die in Blicken steckt, hinweisen.“^[1]

Kazeem-Kamińskis Werke wurden in Einzelpräsentationen u. a. in der Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig (2024), Phileas (2024), Camera Austria Graz (2022) und der Kunsthalle Wien (2021) ausgestellt. Darüber hinaus hat sie an internationalen Gruppenausstellungen teilgenommen: IMMA Irish Museum of Modern Art (2024), Liverpool Biennale (2023), Art X Lagos (2023), Les Rencontres d'Arles (2022) und Museum der Moderne Salzburg (2021). Kazeem-Kamińskis Praxis wurde vielfach ausgezeichnet.



© Belinda Kazeem-Kamiński

Die Sichtbarkeit der Arbeiterklasse

Jovan Ritopečki

Fotodokumentarist der
jugoslawischen Migration

Die Geschichte der Arbeitsmigration seit den 1960er Jahren hat im kollektiven Bildgedächtnis Österreichs spezifische Spuren hinterlassen. Davon zeugt ein Blick in die Bestände bedeutender Fotoarchive. Denn diese formen die wahrgenommene Realität mittels Auswahl mit, und geben Einblick in dominante Blickrichtungen, Sichtweisen und Interessen der jeweiligen Zeit.

Zu den vorherrschenden Fotomotiven in Bildarchiven und in weiterer Folge in Medienberichten, Dokumentationen und Ausstellungen zum Thema Gastarbeit zählen bis heute Bilder von Reisenden oder Wartenden am Bahnhof, Arbeitern am Bau und in der Fabrik, prekären Wohnverhältnissen oder Festivitäten. Ab den 1980er Jahren wird dieses Motivrepertoire durch Bilder von Kindern und Jugendlichen erweitert, in den 1990ern durch Fotografien kopftuchtragender Frauen im öffentlichen Raum. In den vorherrschenden

Repräsentationen ist die ausländische Arbeitskraft explizit männlich codiert, auch wenn empirische Daten von einer anderen Realität zeugen.^[1] Diese eingeschränkte Bildpolitik folgt der Logik einer „regulativen Sichtbarkeit“, um einen Befund der visuellen Theoretikerin Johanna Schaffer zu zitieren. Migrant*innen werden vorwiegend als dauerhaft Reisende, objektiviertes Beiwerk von Arbeitsprozessen, als soziales Problem oder exotisierte Fremde ins Bild gerückt; und kaum als handelnde Subjekte.





Die fotografische Haltung, die hier zum Ausdruck kommt, ist eine der Distanz und der fehlenden Auseinandersetzung, mit entsprechenden Auswirkungen auf die bildliche Repräsentation: Rückenansichten, Distanzaufnahmen und anonymisierte Gruppen statt Nahaufnahmen und Porträts von Individuen mit Geschichte. Mit Stuart Hall gesprochen, sind den Fotografien die gesellschaftlichen Machtverhältnisse eingeschrieben, spiegeln sie doch die Beziehung zwischen der aufnehmenden Gesellschaft und den Zugewanderten wider – geprägt von Ignoranz, Desinteresse bis hin zu offener Ablehnung.

Es gibt aber auch die anderen Bilder. Hervorgegangen aus der Migrationsgeschichte, zeigen sie Begegnungen auf Augenhöhe und begünstigen ein anerkennendes und emphatisches Sehen. Dazu zählen auch jene Fotografien, die Migrant*innen selbst gemacht haben. Diese verweisen auf die zentrale Bedeutung der Fotografie als identitätsstiftendes Ausdrucksmittel sowie als Kommunikations- und Erinnerungsmedium.

Rueppgasse, um 1974

Wien, in einem heruntergekommenen Zinshaus: Ein fünf- bis sechsjähriger Junge steht neben einer Bassena im Treppenhaus und kaut einen Apfel. Er blickt direkt und unbefangen in die Kamera. Die Wand des Stiegenhauses ist feucht, der Verputz ist abgebröckelt. Weitere Aufnahmen zeigen vermutlich Bewohner*innen des Hauses – Paare, Familien und Gruppen – in ihren Wohnungen, am Gang oder vor dem Gebäude. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass hier Menschen in prekären Verhältnissen abgebildet sind: ablesbar an der abgetragenen Kleidung, dem schlichten Mobiliar und dem einfachen, abgenutzten Wohnumfeld. Trotz dieser offensichtlichen Hinwei-

se auf Armut und soziale Randstellung lassen die Fotos keine Spur von Resignation, Hoffnungslosigkeit oder Beschämung erkennen. Wir sehen keine mitliederheischenden Bilder. Die Menschen treten offen vor die Kamera, ihre Gesten und Blicke zeugen von einer bewussten Selbstdarstellung. [vgl. Abb. 1-3]

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn Informationen zum historischen Kontext der Fotoserie miteinbezogen werden. Die Fotos stammen vom jugoslawischen Fotoreporter Jovan Ritopečki (1923–1989), der die jugoslawische Arbeitsmigration in Österreich wie kein anderer Pressefotograf festhielt. Im Archiv des Fotografen ist der Negativfilm in einer Fototasche mit dem Titel „Jugoslawische Arbeiter musizieren in ihren Wohnungen“ abgelegt. Das Haus, in dem die Fotos entstanden, befand sich in der Rueppgasse 37 im Zweiten Wiener Gemeindebezirk und machte im September 1974 als „Elendsquartier für Gastarbeiter“ Schlagzeilen. Medienberichten ist zu entnehmen, dass hier rund 300 Menschen auf engstem Raum wohnten und regelmäßig von der Polizei und den städtischen Gesundheitsbehörden aufgesucht wurden.^[2]

In der jugoslawischen Diaspora-Zeitschrift *Yu Novosti*, für die Ritopečki aus Österreich berichtete, erschien bereits im April 1974 ein Bericht über ausbeuterische Mietverhältnisse in der Rueppgasse 37.^[3] Doch keine von Ritopečkis insgesamt elf Aufnahmen vom Haus fand in den Text Eingang. Vielleicht entstanden diese Bilder auch zu einem anderen Zeitpunkt, ihr spezifischer Entstehungskontext ist jedenfalls unklar. Von Bedeutung sind sie dennoch: weil sie eine andere Perspektive auf die Bewohner*innen des Hauses ermöglichen – jenseits der Skandalisierung, der objektivierenden Darstellung als Opfer oder der

^[1] In den 1960er und 1970er Jahren lag der Anteil weiblicher Arbeitsmigrantinnen jährlich bei 20 bis 30 Prozent, die Mehrzahl stammte aus Jugoslawien.

^[2] Es berichteten u. a. *Die Presse*, *Arbeiter-Zeitung*, *Kurier*, *Stern*. Eine der Razzien wurde vom damaligen Cheffotografen der Österreich-Ausgabe der Zeitschrift *Stern*, Harry Weber, fotografiert.

^[3] *Yu Novosti*, 1974/193, 13: Žrtve nesavenih stanodavca (dt. Opfer skrupelloser Vermieter).



Abb. 2 | Junge am Gang | Foto: Jovan Ritopečki, Wien um 1974



Abb. 3 | Männer auf der Straße | Foto: Jovan Ritopečki, Wien um 1974



Abb. 4 | Junge Männer in einem jugoslawischen Arbeiterklub | Foto: Jovan Ritopečki, um 1973

Ästhetisierung von Armut und Elend. In Ritopečkis Fotografien stehen die Menschen in Mittelpunkt. Sie sind keine Objekte des fotografischen Blicks, sondern Akteur*innen im fotografischen Prozess. Damit sind bereits zentrale Charakteristika seines fotografischen Werks benannt.

Der Community-Dokumentarist

Jovan Ritopečki erlernte das professionelle Handwerk des Fotoreporters in seinem Heimatland Jugoslawien, wo er bis zu seiner Migration nach Wien im Jahr 1966 für staatliche Nachrichtenagenturen tätig war. Seine Geschichte als freischaffender Pressefotograf in Österreich ist untrennbar mit der Geschichte der jugoslawischen Migration verknüpft. Ritopečki fotografierte die Menschen an ihren Arbeitsstätten, an beliebten sozialen Treffpunkten im öffentlichen Raum, bei Behördengängen, in Arbeiterklubs, Schulen sowie in privaten Wohnungen und Unterkünften. Auffallend ist die starke Präsenz von Frauen in den Fotografien, vor allem aus den frühen 1970er Jahren. Etliche Serien widmen sich feminisierten Arbeitsbereichen wie Textil- und Lebensmittelindustrie oder Krankenpflege.

Ritopečkis Fotografien zeichnen sich durch eine klare ästhetisch-kompositorische Linie aus: Der Fotograf bevorzugte eine zentrale Perspektive und fing die Menschen in ihrem sozialen Umfeld ein. Die Mehrzahl seiner Aufnahmen entstand in einem dialogischen Prozess mit den Porträtierten und nicht distanziert oder ungefragt mit objektivierendem Blick. In der Regel sind die Fotografien durch bewusste Inszenierungen geprägt, erkennbar an frontalen Aufstellungen, Posen, Gesten und der äußeren Erscheinung der Abgebildeten wie der Wahl formeller Kleidung. [vgl. Abb. 4 und 5]

Die fotografischen Negative aus Ritopečkis Archiv geben mitunter Aufschluss über die Interaktion zwischen dem Fotografen und den Porträtierten. Sie dokumentieren – in den Worten der Fotografin Abigail Solomon-Godeau – den „fotografischen Akt als Transaktion“, als eine Form des fotografischen Gebens und weniger des Nehmens. Ritopečkis



Abb. 5 | Persa Milaković mit ihrer Ausländer-Arbeitskarte | Foto: Jovan Ritopečki, um 1973

fotografische Herangehensweise wird durch zwei Faktoren beeinflusst: Zum einen durch die soziale Positionierung – als professioneller Fotograf mit Migrationshintergrund teilte er kulturelles und soziales Wissen mit den Abgebildeten, sprach ihre Sprache und verfügte über eigene Erfahrungen mit der gesellschaftlichen und sozialen Deklassierung als Folge der Migration.^[4] Diese Positionierung implizierte ein spezifisches Wissen, ermöglichte ihm Zugang zu verschiedenen Lebensbereichen und bedingte wohl auch eine soziale Nähe, die die Interaktion mit den Porträtierten beeinflusste – mit visuellen und ästhetischen Konsequenzen.

Zum anderen spielte die unmittelbare Nutzung seiner Fotografien eine entscheidende Rolle im Bildfindungsprozess. Ritopečkis Auftraggeber waren Printmedien wie *Naš List*, *Danas* und *Yu Novosti*, die sich an jugoslawische Migrant*innen in Österreich richteten. Er fotografierte und berichtete für diese Medien aus dem Alltagsleben seiner Landsleute. Die Aussicht auf ein Bild von sich in der Zeitung und eine begleitende Geschichte, formt die Haltung der Menschen vor der Kamera. Parallel dazu hielt Ritopečki bis zu seinem Tod 1989 die Aktivitäten jugoslawischer Arbeiterklubs und Vereine fest, was ihm den Ruf des Community-Dokumentaristen einbrachte. [vgl. Abb. 6, S. 22]

^[4] So wurde Ritopečki bei seinem ersten Arbeitgeber in Österreich, der Wiener Bildagentur Votava, nicht als Pressefotograf, sondern als Fotolaborant eingestuft. Noch in Jugoslawien hatte er etwa Staatspräsident Tito auf Reisen begleitet.

^[5] Brief von Jovan Ritopečki an Milorad Marković, Direktor von *Yu Novosti*, 9.8.1973.

Sich selbst sehen

Jovan Ritopečki schrieb im August 1973 in einem Brief an den Direktor der in Belgrad produzierten Diaspora-Zeitschrift *Yu Novosti*: „[...] sie [jugoslawische Migrant*innen, Anm. VB] bitten darum, dass über sie und für sie geschrieben wird und dass sie sich selbst sehen ...“^[5] Darin kritisierte er die bisherige Blattlinie der Zeitschrift und empfahl, diese stärker an den Bedürfnissen ihrer Leserschaft auszurichten. Migrant*innen sollten als primäre Konsument*innen der Bilder und Geschichten angesprochen werden. Gleichzeitig verdeutlicht der Inhalt des Briefes, dass die politischen Interessen der jeweiligen Auftraggebenden Einfluss darauf hatten, was gezeigt und geschrieben werden sollte – und was nicht. Migrant*innen mit der Zeitung in der Hand – oder die Zeitung vor sich aufgeschlagen – waren ein beliebtes Fotomotiv von Ritopečki. Diese Fotos wurden für Werbezwecke verwendet, sollten vermutlich aber auch die Identifikation der Leser*innen mit dem Medium stärken.

Ritopečkis Fotos wurden häufig mit Namen der und biografischen Informationen über die Abgebildeten veröffentlicht, was einen klaren Unterschied zu den zumeist anonymisierten Darstellungen in den österreichischen Mainstream-Medien markierte. Darüber hinaus erfüllten sie auch eine identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion, die zur Selbstvergewisserung und Positionierung im aktuellen Lebenskontext beitrug. Denn sie boten Zeitungsläser*innen die Möglichkeit der Identifikation mit den Abgebildeten, indem sie sich selbst wiedererkannten – sei es buchstäblich, weil sie tatsächlich abgebildet waren, oder symbolisch durch die Geschichten und Bilder von Menschen, die den ihren ähnelten. [vgl. Abb. 7, S. 22]

Wie die Historikerin Jennifer Evans betont, ist nicht immer die im Bild angelegte Bedeutung entscheidend, sondern die Art und Weise, wie es



Abb. 6 | Zuschauer*innen beim Finalspiel des Fußballturniers „Tag der Jugend“ | Foto: Jovan Ritopečki, Wien, Prater 1975

in die Welt eingreift. Bilder tragen dazu bei, so Evans, Vorstellungen von Gemeinschaft, Subjektivität, politischem Engagement und Empathie zu formen, indem sie Emotionen und Reaktionen hervorrufen, welche die Hoffnungen, Ängste und Bestrebungen ihrer Zeit widerspiegeln.

Jovan Ritopečkis Rolle als Pressefotograf und Community-Dokumentarist lässt sich ebenfalls als eine Form der Vermittlung und des Eingreifens verstehen. Das zeigt sich gerade auch in anderen Medienformaten wie z. B. Ausstellungen, die er in jugoslawischen Arbeiterklubs präsentierte, um darin poetischer und vielschichtiger auf Migrationserfahrungen Bezug zu nehmen, als es in seiner Arbeit als Pressefotograf unter redaktionellen und politischen Vorgaben möglich war.

Aus der Perspektive der Gegenwart und Forschung stellt Ritopečkis fotografisches Werk eine einzigartige

visuelle Chronik der jugoslawischen Arbeitsmigration in Österreich dar. Es macht migrantische Lebensrealitäten auf vielfältige Weise sichtbar. Und es reflektiert eine Form sozialer Teilhabe an einer medialen Öffentlichkeit, die in den Mainstream-Medien jener Zeit kaum zu finden war.

Bild- und Quellennachweis: NL Jovan Ritopečki, Archiv Slobodanka Kudlacek Ritopečki © Erbinnen Ritopečki.

Dieser Text basiert auf Forschungen der Autorin zu Jovan Ritopečkis Hinterlassenschaft, gefördert durch den FWF (Projekt T 1083).

Vida Bakondy ist Historikerin und Kuratorin. Sie ist derzeit Postdoc Researcher an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Visual Studies (Schwerpunkt Fotografie und Albumforschung), Migrations- und Exilforschung, österreichische Zeitgeschichte.



IGRALA BI FUDBAL

OVA simpatična dvadeset dvogodišnja Bosanka s tamburom u ruci, zamislite, voli fudbal. Zašto bi ovaj sport ostao privilegija muškaraca? Na žalost, u Beču, gde je Radmila Marjanović zaposlena, nema ni jedne ženske ekipe čije bi boje ona mogla braniti. To je još jedna neispunjena želja, pored svih muka koje donosi život u tuđini. Ali Radmila je, i pored svega, vesela duha. Kad se završi radno vreme u fabrici konfekcije „KLEIDER“ AG, ona odlazi na ples, sluša muziku i očekuje pismo. Rado bi se, kaže, dopisivala sa svojim zemljacima, to skraćuje vreme. Kad već nema ženskog fudbala u Beču, možda će joj se bar ova želja ispuniti.

Abb. 7 | Porträt von Radmila Marjanović, in: Yu Novosti, Nr. 172-3/1973, S. 5

Queere Amateur- fotografie

Historische Bildpraktiken der Selbstbehauptung am Beispiel von Bøssernes Befrielses Front

Empfinden wir nicht einen gewissen Kontrollverlust, wenn unsere privaten Bilder in Sozialen Medien plötzlich in anderen Zusammenhängen erscheinen, wenn Fotografien durch Künstliche Intelligenz neu gestaltet oder manipuliert werden? Das Recht am eigenen Bild ist schwer einzuklagen. Wie kann man sich dennoch „sein“ Image sichern und einer visuellen Fremdzuschreibung zuvorkommen?

Die Frage, wie visueller Fremdzuschreibung vorgebeugt werden kann, haben sich schon in vordigitaler Zeit queere Gruppen gestellt, die von Missachtung und Diskriminierung betroffen waren. Insbesondere die zweite Schwulenbewegung ab den 1970er-Jahren nutzte die Fotografie als Medium der Selbstbehauptung. Amateurfotografien und Fotos von befreundeten professionellen Fotograf:innen waren Mittel im Kampf um Sichtbarkeit, Image und Anerkennung.

Die Schwulenbewegung der 1970er und -80er Jahre ist ein gutes Beispiel für diese Absicht, das Selbstbild und seine Tradierung in die eigenen Hände zu nehmen. In dieser Zeit gründe-

ten sich vielerorts Aktionsgruppen und später Sammlungen, Archive und Museen. Ziel war es, die homosexuelle Lebensweise zu dokumentieren und eine Sichtbarkeit in den noch erheblich homophoben Gesellschaften zu erreichen. Es ging hierbei nicht nur um den Protest gegen das Schwulenbild der Mehrheitsgesellschaft; auch gegen die ältere Generation der sogenannten Homophilen wurde polemisiert.^[1]

Der Aufbruch und die Konstruktion der Sichtbarkeit in dieser frühen Phase der zweiten Schwulenbewegung soll hier am Beispiel einer zahlenmäßig eher kleinen Aktivistengruppe aus Kopenhagen dargestellt werden – in ihrer Freude an

Selbstdarstellung und dem geschickten Umgang mit der Presse. Nicht zu vergessen, dass die Identitätspolitik der Schwulen in dieser Zeit stark von gesetzlichen Restriktionen gegen homosexuelle Lebensweisen gekennzeichnet war – allein das Tanzen zweier Männer in der Öffentlichkeit war verboten.

Das amateurische Fotohandeln ist visuelle Sichtbarmachung und als Selbstbehauptung und Erinnerungsarbeit zu verstehen. Fotografien können gemeinsame Erinnerungen hervorrufen und eine Gruppe stabilisieren, wenn sie in und von einer Community selbst publiziert werden. Mit welchen Fotografien hat die schwule Aktivistengruppe ihren Protest bebildert und welche Amateuraufnahmen wurden von der Community selbst als überlieferungswürdige Bilder archiviert?

^[1] Siehe Joachim Bartholomae / Detlef Grumbach: Der kurze Sommer der Anarchie. Vom politischen Aufbruch zur Institutionalisierung der Schwulenbewegung, in: Andreas Pretzel/Volker Weiß (Hg.): Politiken in Bewegung. Die Emanzipation Homosexueller im 20. Jahrhundert, Hamburg 2017, S. 273–292, hier: S. 274 ff.



Abb.1 | Aus der Online-Dokumentation „Rids af BBFs historie“

Meine These ist: Mit den sozialen Bildpraktiken wollten die Protagonisten Emotionen, Solidarität und Utopien ausdrücken und damit die gesellschaftliche Akzeptanz für gleichgeschlechtliche Lebensweisen erreichen. Die analogen Fotografien wurden – zunächst aufbewahrt in Schubladen, Pappkartons oder Rattan-Köfferchen – für die Selbstvergewisserung und später für die Illustration der Aktivisten-Geschichte genutzt.^[2]

Eigene Geschichtsschreibung

Im Sommer 1971 gab es im Fælledparken in Kopenhagen wöchentlich Konzerte. Auf einem dieser Events fotografierte einer der Aktivisten das selbstgebastelte Transparent mit der Aufschrift: „Die Schwulen sind auch hier“. [Abb. 1] Damit gingen die Männer erstmals an die Öffentlichkeit. Für die etwa ein Dutzend Aktivisten, die sich in diesem Sommer zur Gruppe *Bøssernes Befrielses Front*^[3] (BBF) formierten, war diese Fotografie ein Beleg für die erstmalige öffentliche Artikulation einer solchen Aussage. Diese und die folgenden Fotografien entnehme ich der Selbstdarstellung des BBF, einer Chronik über die Zeit von 1971 bis 1983.^[4]

Die BBF hatte sich zu Beginn der 1970er Jahre als bewusst politische

und aktivistische Gruppe gegründet. Sie formierte sich damit auch in Abgrenzung zu dem seit 1948 bestehenden Homosexuellenverband *Forbundet 48*, der in ihren Augen bürgerlich agierte, die Öffentlichkeit vermied und sich verniedlichend als „homophil“ bezeichnete. Die BBF benutzte hingegen den Begriff „schwul“ als nach amerikanischem Vorbild sexual-politisch konnotierten Begriff

und war radikal öffentlich in ihrem Protest gegen gesellschaftliche Vorurteile. In diesem identitätspolitischen Milieu entstanden nicht nur Fotografien von Demonstrationen [Abb. 2], sondern auch solche, die Männer, im Vergleich zu heteronormativen Darstellungsformen in ungewöhnlichen Posen zeigten: einander umarmend, gemeinschaftlich speisend, manchmal in Kleidern, sich die Finger lackierend. [vgl. Abb. 3 und 4, S. 25 f.] Die 65 Fotos aus der Online-Dokumentation „Rids af BBFs historie“, deren Urheber nur in wenigen Fällen bekannt sind, können folgenden wiederkehrenden Bildmotiven zugeordnet werden: Gruppenfotografien der „Familie“, Straßenproteste und öffentliche Performances, darunter auch Fotos von Transparenten und Plakaten sowie Porträtaufnahmen einzelner Aktivisten. Die Fotos gehören zur Bildpraktik der Solidarität und Selbstdarstellung insofern, als sie Männer in Frauenkleidern gekleidet oder (halb-)nackte Männer in einander zugewandten Posen zeigen, die in der herkömmlichen Fotografie praktisch nicht vorkamen.



Abb.2 | Aus der Online-Dokumentation „Rids af BBFs historie“

^[2] Susanne Regener: Forschung und Photo Elicitation mit Ole Kongsdal Jensen, Kristian Tofte Petersen, Nis Jensen, Sven Oman, Kopenhagen 2010–2019. Siehe auch Fotogeschichte. Protestfotografie, Heft 154 (2019), hg. v. Susanne Regener/Dorna Safaian/Simon Teune.

^[3] Dt: Die Befreiungsfront der Schwulen.

^[4] Siehe „Rids af BBF’s historie“, unter: www.boessehuset.dk (Stand: 7.11.2024).



Abb. 3 | Aus der Online-Dokumentation „Rids af BBFs historie“

Die meisten bekennenden schwulen Männer kamen ab 1971 aus Kleinstädten nach Kopenhagen. Sie hatten eine intolerante Umgebung und ihre Familien verlassen, um sich im BBF nicht nur von den generationellen autoritären Kräften zu befreien und dezidiert linksorientierte politische Arbeit zu machen. Sie wollten auch am neuen Ort eine Heimstatt aufbauen, eine neue selbstgewählte Familie. Im libertären Freistaat Christiania fanden sie einen Lebensraum fernab der Heteronormativität. Die BBF-Aktivistinnen und mit ihnen um die hundert Schwule aus der BRD, Niederlande, Frankreich und Schweden reisten ab 1972 jährlich zum Sommercamp in das nordjütländische Thy. Der Ort war von linksorientierten politischen Gruppen 1968 zu einer „Neuen Gesellschaft“ (Det Ny Samfund) erklärt worden.

Die hier aufgenommenen Fotografien suggerieren Zusammenhalt und Zusammengehörigkeit, wie sie auch im Genre der traditionellen Familienfotografie eine Rolle spie-

len. Anders aber als bei konventionellen Familienporträts mit ihren normierten Geschlechterrollen und Hierarchien, wollen die schwulen Familienbilder Gleichheit darstellen und eine Gefühlswelt, die von alternativen Umgangs- und Lebensformen geprägt ist. Man kann diese Fotografien aber auch als Protestfotografien bezeichnen, da sie Ausdruck und Kritik eines Kollektivs an überkommenen gesellschaftlichen Vorstellungen sind. Die soziale Funktion jener Fotografien, die hier von den Aktivistinnen selbst für die Geschichtsschreibung der Bewegung gesammelt wurden, zielt auf Identitätsbildung, Gemeinschaftsgefühl, Sensibilisierung und Gefühle des Zuhause-Seins.

Sven Omann berichtet aus der Frühzeit des BBF, der 1973 bereits ein eigenes Haus, das *Bøssehuset*, in Christiania bezog: Der Bruch mit den biologischen Familien führte in den neuen Räumen dazu, dass es gerade das gemeinsame Lackieren der Fingernägel und das Einkleiden

mit Frauensachen waren, wodurch die Abkehr vom provinziellen und repressiven Leben vollzogen wurde. In der Hauptstadt gab es endlich diese andere Möglichkeit, seinen Gefühlen nachgehen zu können. „Auf diese Weise wurde das Kleid ein vertrautes Hilfsmittel für die persönliche Befreiung und die Neuen (...) wurden oftmals trunken von diesem Freiheitsgefühl, sodass sie geradezu grenzenlos wurden in ihrem Drang, sich sichtbar machen zu wollen.“^[5]

Über meine Interviews mit (ehemaligen) BBF-Aktivistinnen wurde sinnfälligerweise, dass man zu verschiedenen Zeitpunkten die Sichtbarmachung von Schwulen selbst organisieren musste. Das betraf nicht nur das Knipsen bei verschiedenen Events und Demonstrationen, das Verteilen von Abzügen untereinander und ihre Aufbewahrung, sondern auch die Kommunikation mit der Presse. Sichtbarmachung hieß in diesem Kontext, die mit der Lebensveränderung verbundenen Praktiken körperlicher und gesellschaftspolitischer Art im Bild festzuhalten und das Bild öffentlich zu machen.

^[5] Sven Omann: *Virkelige Hændelser fra et Liv ved Fronten: Erindringer om Bøssernes Befrielses Front*, København 2011, S. 11, Übersetzung SR.

Mit der zweiten Kategorie der Bildmotive von Straßenprotesten und öffentlichen Performances wollten die Fotoamateure der Bewegung den erhabenen Moment der Sichtbarkeit, der immer auch Mut voraussetzte, für eine spätere Erinnerung festhalten. Die Verfügung und Nutzung der Fotos für die eigene Geschichtsschreibung ist in diesem Sinne die soziale Praktik der Sichtbarmachung. In diesem Zusammenhang wird zum Beispiel das unterbelichtete S/W-Foto mit verkleideten Männern zum Signum für ein sehr aktives Theater-Jahr 1977 in Christiania. [Abb. 5]

Kontrolle über die Bilderwanderung

„Schwule, die eine totale Geschlechterverwirrung herstellen“, ist ein Beitrag vom 4. Januar 1978 des liberalen Tabloid Ekstra-Bladet überschrieben. [Abb. 6a] Zu sehen sind drei Fotos eines BBF-Aktivisten, die einige als solche erkennbare „Tunten“ abbilden. Wie gerieten diese Fotos aus dem Bestand der Community in die Tageszeitung?

Die Anfrage der Journalistin Lizzie Bundgaard wurde zunächst in der BBF-Gruppe diskutiert, bevor man sich entschloss, aus Gründen der Aufklärung und des Prozesses der Sichtbarmachung zu kooperieren. Es folgten Diskussionen im Büro der Journalistin, zu denen die BBF-Aktivistinnen Fotografien aus ihrem Fundus mitbrachten – auch das Motiv „Verkleideter Schwuler trifft auf der Straße skeptische Passantin“, das in der Zeitung abgedruckt wurde. Der Pressefotograf Jan Unger machte zusätzliche inszenierte Aufnahmen, etwa das Doppelporträt, das zum Logo für die zehnteilige Artikelserie avancierte: zwei lachende, bärtige Gesichter, die sich an der Stirn berühren.^[6] [Abb. 6b] Für den Fotografen ließen sich die beteiligten Akteure auch nackt fotografieren, eng aneinanderschmiegt oder sich küssend.

Fünfzehn Jahre später erscheinen erneut einige der Amateurfotos



Abb. 4 und 5 | Aus der Online-Dokumentation „Rids af BBFs historie“

in der großformatigen, kritischen Monatszeitschrift *Press*.^[7] [Abb. 7] Auf der rechten Seite sind vier Amateur-Fotografien aus den 1970er- und 80er-Jahren abgedruckt, erneut das Demonstrationsfoto mit der Passantin, sich küssende Männer und Männer in Frauenkleidern.

Der Anlass für den *Press*-Artikel war die Trauerfeier für den an AIDS gestorbenen Kim alias Nelly Nylon, eine besonders geliebte und charismatische Figur im Innerzirkel von BBF. Die Fotos von der Beerdigung im *Bøssehuset* in Christiania stammen

von dem mittlerweile bekannten Fotografen Henrik Saxgren, der damals mit dem Freistaat sympathisierte und den BBF gut kannte. Von Saxgren ist auch das Porträt von Nis, das sowohl Trauer als auch – durch sein an den Nagel gehängtes Kleid – das Ende einer performativen, aktivistisch-fröhlichen Zeitphase signalisiert. [Abb. 7] AIDS führte zu einer neuen Realität und somit zu neuen Protestformen.^[8]

In der Geschichtsschreibung der Bewegung gehören alle drei Visualisierungskategorien – Familienbilder,

^[6] Dt. Titel der Serie: „Der Mann ist des Schwulen Feind Nummer Eins“, siehe *Ekstra Bladet*, 2.1.1978, S. 16.

^[7] *Månedsbladet Press* (1985–2001); Eva Bøggild, tissemand, tissemand, wauw, wauw, wauw, in: *Press*, Nr. 88, März 1993, S. 30–42.

^[8] Siehe Susanne Regener, Vom Wohnzimmer auf die Straße: Zum Motiv der Maskerade in der Schwulenbewegung, in: dies. / Katrin Köppert (Hg.), *privat/öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*, Wien/Berlin 2013, S. 41–69, hier: S. 41–45.



Abb. 6a | Ekstra-Bladet | 4. 1. 1978



Abb. 6b | Ekstra-Bladet | 2. 1. 1978

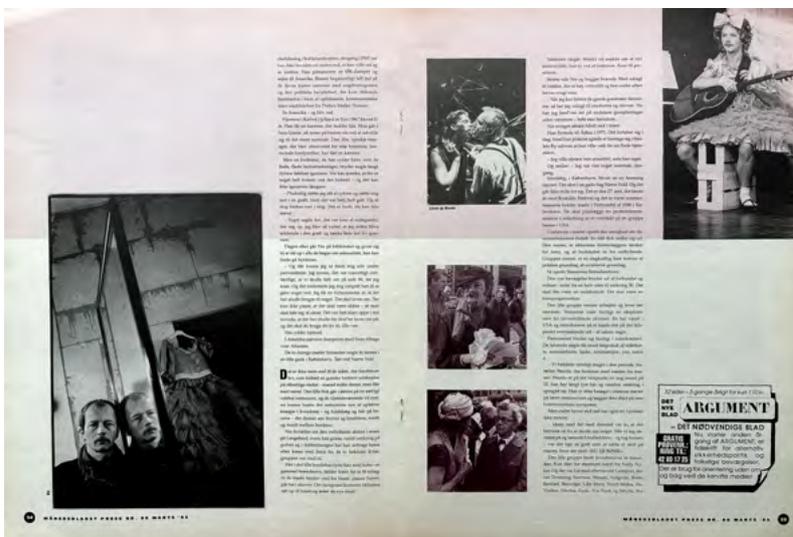


Abb. 7 | Press, Nr. 88 | März 1993

Demobilder und Porträts – zu Bildpraktiken, die Solidarität auslösen wollen. In den vom BBF autorisierten Presseartikeln fehlen jedoch die offenkundigen Protestfotografien aus den Demos. Rückblickend ist festzustellen, dass die BBF hier eine identitätspolitische Agenda verfolgte: eine Bildpraxis, die nach außen insbesondere das Imaginäre erhalten will. Denn Porträts und Körperbilder nähren die Illusion einer erinnerungswürdigen Einheitlichkeit. Amateurfotos, die uns heute als harmlos oder banal erscheinen – wie z. B. sich umarmende Männer in Frauenkleidern –, waren einmal wichtige Medien in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und Rassifizierungen. Sie setzten Unterscheidungen zur Mehrheitskultur. Das Anliegen der BBF-Aktivisten war es jedenfalls, durch die Zusammenarbeit mit der Presse Brücken zu bauen und für Solidarität zu werben.

Susanne Regener ist Professorin für Kultur- und Medienwissenschaft (em.), Universität Siegen, lebt in Berlin.

Einsamkeit in Baracken

Mehmet Emir



Vater durch das Fenster in der Nacht, Strebersdorf 1985 | Foto: Mehmet Emir



Straßenbauarbeiter im Barackenheim, Strebersdorf 1985 | Foto: Mehmet Emir

Mein Vater, der „Gastarbeiter“, hat 25 Jahre lang in der Arbeiterbaracke einer Asphaltierfirma in Strebersdorf gewohnt. In meinen ersten dreieinhalb Jahren in Österreich arbeitete ich bei derselben Baufirma. Zu dritt lebten wir in einem viel zu kleinen Zimmer, fast zehn Monate im Jahr.

Auch als ich nicht mehr im Barackenheim wohnte, besuchte ich oft Vater und seine Kollegen dort – meist unter der Woche gegen Abend. Die Jugoslawen, Türken und Kurden wohnten im unteren Stockwerk. Ich kam von der Schnellbahnstation und konnte von der Rampe von außen in die Zimmer blicken. Es

gab keine Vorhänge. Jeder konnte hineinschauen. Aber wer sollte sich schon dorthin verirren?

Der Anblick dieser Menschen in der Abenddämmerung machte mich sehr traurig. Ich habe in dieser Zeit (1985) einige Fotos durch das Fenster gemacht. Diese Bilder berühren mich sehr. In ihrer Heimat werden die Männer als *Almanca* (Deutschländer) bezeichnet. Hier wohnen sie in der Peripherie eingepfercht in kleinen Räumlichkeiten der Barackenheime. Morgens gegen fünf Uhr früh stehen sie auf, klettern auf die Ladeflächen der LKWs, setzen sich gegen

die Fahrtrichtung und entfernen sich vom Horizont.

Das Foto „Vater durch das Fenster in der Nacht“ ist mein Lieblingsfoto von ihm.

Mehmet Emir

Der Künstler Mehmet Emir, Schwerpunkt Fotografie, war lange Jahre Fotoredakteur der *Stimme* und ist gegenwertig Kolumnist für die StraÙenzeitung *Augustin*. Emir studierte kontextuelle Malerei bei Prof. Hans Scheirl an der Akademie der bildenden Künste Wien und hatte Ausstellungen u. a. in London, New York und Istanbul. 2012 erschien das Buch „Ich bin immer noch in Wien“, in dem er seine Briefe an die Eltern veröffentlichte. 2016 erhielt er das silberne Verdienstzeichen der Stadt Wien.

Nicht abgeholte Fotos



Fotos: Hidir Emir | Wien, 1980er Jahre

Hidir Emir

Mehmet Emirs Vater Hidir Emir war 1964 als Bauarbeiter nach Österreich gekommen. An Wochenenden ging er im Anzug durch die Rosengärten von Wiens Schlössern und ließ sich fotografieren, vor sorgfältig gewähltem Bildhintergrund und in stolzer Pose. Diese schickte er an Frau und Kinder in der Türkei. „Fotos verfälschten die Alltagsrealität, weil sich die Menschen an Wochenenden bewusst inszeniert haben“, erzählt Mehmet Emir heute. Damals wusste er das aber noch nicht. So folgte er mit 16 Jahren dem Vater – um Fußballer zu werden – und landete im Barackenheim der Straßenbaufirma, für die sein Vater arbeitete.

Der Sohn begann selber Fotos zu machen, vom „wahren Leben“ der „Gastarbeiter“. Seine Fotose-

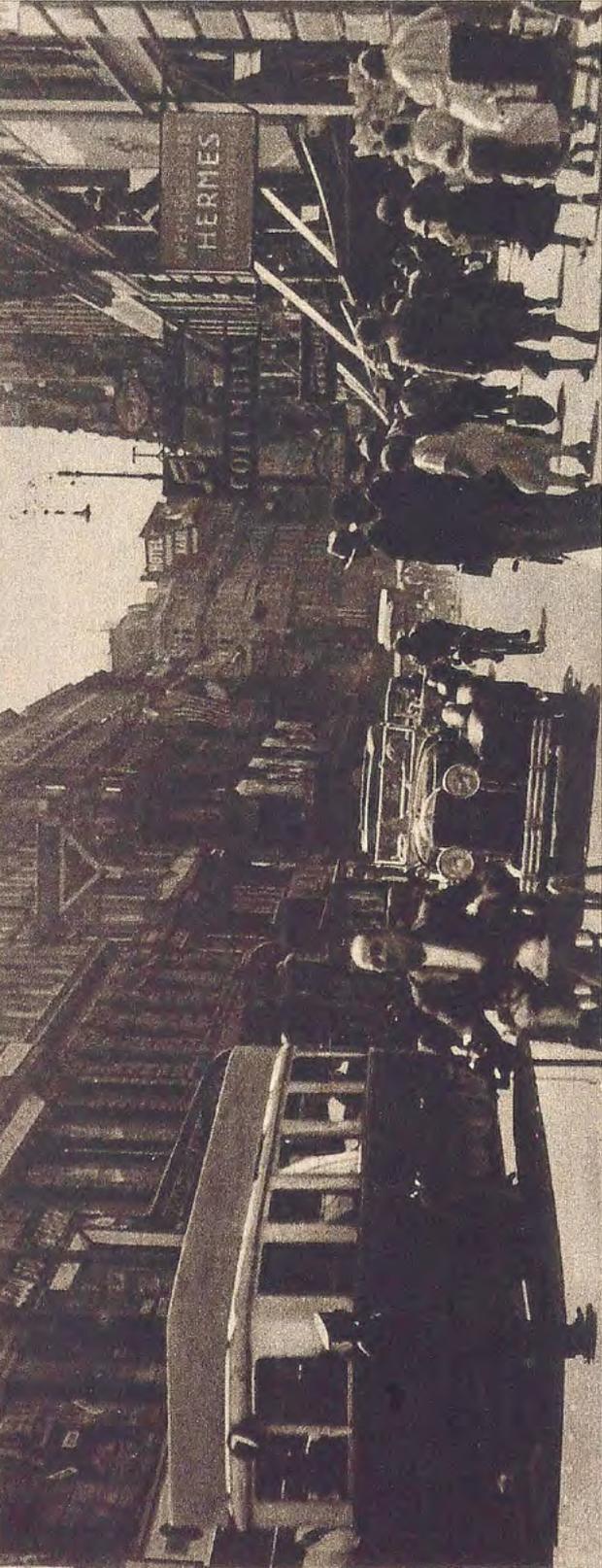
rie „Mein Vater und ich“, eine Gegenüberstellung von Bildern des Vaters und des Sohnes, ist eine Geschichte der „Gastarbeit“ und der daran verknüpften Erwartungen und Enttäuschungen.

Vater Hidir Emir arbeitete zwischen 1964 und 1995 auch als Fotograf. An Wochenenden ging er mit seiner Fotokamera an verschiedene Orte in Wien – zum Reumannplatz, zum Südbahnhof, in den Schweizer Garten oder in das Belvedere. Dort fotografierte er andere Migrant*innen – Jugoslaw*innen, Pol*innen, Türk*innen oder Rom*nja. Die Filme ließ er über einen Kiosk im Südbahnhof entwickeln und verkaufte die Prints am nächsten Wochenende an denselben Orten.

So fanden seine Fotografien in vielen Briefen den Weg in die Wohnzimmer der Daheimgebliebenen.

„Hidir, der Fotograf“ schoss jedes Wochenende drei bis vier 36er Filme, an die 100.000 müssen es insgesamt gewesen sein. Wenige davon sind erhalten, da er Jahr für Jahr sein Barackenzimmer räumen musste, bevor er in die Türkei auf Urlaub fuhr. Seine Negative schmiss er in den Müll. Heute erinnern lediglich die Erinnerungen von Menschen und ein paar „nicht abgeholte“ Fotos an seine Arbeit als Fotograf.

Wir zeigen vier Fotos von – uns unbekanntem – Arbeitsmigrant*innen und ihren Familien.



Der Photograph sucht neue Motive.
Geld, um wegzufahren, hat er nicht. Also
schlägt er den Führer von Wien auf.

als 600.000 Zentner, die Ernte der Schreiber-
gärten nicht mitgerechnet.
Im einzelnen: Bauern, Arbeiter und Besitzer.

tolter Wein bringen sie Jahr um Jahr hervor.
Fettes Hornvieh am Berg und am Fuß —
Pinzgauer findet man darunter, Zillertaler,

Bildliche Darstellungen von Behinderung

Zwischen Opfern, Held:innen und Widerstand

Seit der Ermöglichung der massenhaften Reproduktion von Bildern durch die Erfindung der Fotografie entstand insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Bilderflut sowohl von privaten fotografischen Aufnahmen als auch öffentlichen Reproduktionen von Fotos in unterschiedlichsten Medien. Die Bilderflut hatte und hat öffentlich keine neutrale registrierende, sondern eine sozial, kulturell und politisch historische Funktion. Das betrifft im hohen Maße auch Menschen mit Behinderungen.

Zwischenkriegszeit – Symbol politischer Auseinandersetzungen

Die systematische Suche nach Fotografien von Menschen mit Behinderungen in illustrierten Massenmedien der Zwischenkriegszeit, die die Suchmaschine „Anno“ der Österreichischen Nationalbibliothek ermöglicht, zeigt einen großen Mangel an Bilddokumenten zu Menschen mit Behinderungen. Wie jenseits dieser Behinderung tabuisierenden Tendenz der Topos Behinderung dennoch verwendet wurde, soll am folgenden Beispiel gezeigt werden.

Die Abb. 1 zeigt die belebte Kärntner Straße in Wien, links ein öffentlicher Bus, rechts Fußgänger:innen, in der Mitte ein Rollstuhlfahrer, der mitten auf der Autofahrbahn fährt. Dahinter ist vor dem allgemeinen Autoverkehr und einem Fahrrad ein nobles Cabriolet mit zwei modisch gekleideten Frauen zu sehen. Das Bild könnte als eine fotografisch festgehaltene integrative Szene interpretiert werden, wobei der Kontrast zwischen dem Rollstuhl – mit all seinen üblichen Konnotationen von Armut und Elend – und dem teuren Cabriolet mit seinen Insassinnen, die Modernität und Fortschritt repräsentieren, auffällt.

Das Bild stammt aus einer Ausgabe des sozialdemokratischen Bild-Magazins *Kuckuck* vom September 1933. Das von 1929 bis 1934 erschienene Magazin ist von einer unüberschaubaren Flut an Fotografien geprägt, die sehr direkt plakativ bis brutal in Szene gesetzt werden. In dem Magazin finden sich – abgesehen von einem weiteren Beispiel, dem eines Kriegsinvaliden – nach meiner Recherche sonst keine Fotos behinderter Personen. Die Redaktion hatte höchste Bildkompetenz, das Foto mit dem Rollstuhlfahrer kann nicht zufällig verwendet worden sein. Bedeutsam ist der Zeitpunkt des Erscheinens im September 1933.

Am 4. März 1933 wurde in Österreich das Parlament ausgeschaltet und Bundeskanzler Engelbert Dollfuß regierte ab diesem Zeitpunkt diktatorisch. Die Kommunistische Partei Österreichs (KPÖ) wurde am 26. Mai 1933 verboten, am 31. Mai 1933 der „Republikanische Schutzbund“ der Sozialdemokraten. Die politische Konfrontation steuerte auf einen Höhepunkt zu, das Verbot der Sozialdemokratischen Partei war absehbar. Wien wird in dem *Kuckuck*-Text, einen Fremdenführer zitierend, so beschrieben, dass uralte Kultur und moderne Zivilisation sowie vorbildlicher Kommunalsozialismus diese Stadt prägen. Es ist die Frage, welche Bedeutung in der prekären politischen Situation 1933 der Fotografie mit einem behinderten Mann im Mittelpunkt zukommt. Soll der Rollstuhlfahrer den „vorbildlichen Kommunalsozialismus“ zeigen? Wohl eher nicht. Der Rollstuhlfahrer kann in dem städtischen Umfeld als ziemlich verloren oder vom dominanten Verkehr getrieben gesehen werden, so wie die Sozialdemokratie sich damals schon auf völlig verlorenem Boden bewegt hat und 1934 nach heftigen Bürgerkriegs-Szenen verboten worden ist. Das Bild ist mit einem Text zur Ankündigung eines internationalen Kongresses der Kleingärtner in Wien verbunden und beschreibt die Landwirtschaft am Rande von Wien, von der die Kleingärtner:innen gelernt haben.

Die Erinnerung an Armut und Hungersnot – insbesondere während und nach dem Ersten Weltkrieg – ist Subtext des Artikels. Es ist offen, ob der gezeigte Rollstuhlfahrer eventuell als Kriegsinvalide auf Krieg und Armut verweist. Im Bürgerkrieg 1934 sollten jedenfalls die Kleingarten-Siedlungen in Wien die letzten Rückzugsgebiete von sozialdemokratischen „Schutzbündlern“ sein, bevor sie verhaftet wurden. Die Erzählung, die das Bild mit dem

behinderten Mann verwendet, ist nicht mehr so plakativ bis brutal, wie die Bildsprache in den früheren Nummern des *Kuckuck*. Es musste im September 1933 wohl schon subtiler geschrieben und über Fotos die politische Situation dargestellt werden. In diesem Sinn ist anzunehmen, dass die (Re-)Präsentation des behinderten Mannes mit viel Bedeutung aufgeladen ist. Der Rollstuhlfahrer repräsentiert im metaphorischen Sinne das Elend und die Machtlosigkeit der Sozialdemokratie. In der kontrastreichen fotografischen Inszenierung steht nicht die soziale Situation der im Mittelpunkt gezeigten Person im Zentrum, das ärmliche gesellschaftliche Bild des behinderten Mannes wird für eine komplexe politische Situationsbeschreibung verwendet.

Opfer und Held:innen

Der historische Topos von Armut ist – jenseits von tatsächlicher Armut aus Mangel an sozialpolitischer Gerechtigkeit und Solidarität – bis heute eine dominante Kategorie in der Darstellung von Menschen mit Behinderungen in der Öffentlichkeit. Aktuelle Studien zeigen, dass Menschen mit Behinderungen in Massenmedien und auf deren Social-Media-Kanälen stark unterrepräsentiert sind und wenn über sie berichtet wird, der Fokus bei Charity und Spitzensport liegt.^[1] Eine alltagsnahe Darstellung von Menschen mit Behinderungen wird in den Massenmedien stark ausgeklammert oder mit Inszenierung als tapfere Helden oder arme Opfer überlagert. Die Opferrolle wird über vielfältige regionale Charity-Aktionen, insbesondere auch über die multimediale Inszenierung der ORF-Aktion „Licht ins Dunkel“, die jedes Jahr zu Weihnachten unausweichlich Österreich überrollt, produziert, vermittelt und verstärkt. Zentrales Element dieser Inszenierungen ist in Erweiterung der traditionellen/ religiös-kulturellen Barmherzigkeit ein „Business of Charity“ spendender Firmen.

^[1] Siehe: Media Affairs (2022): Menschen mit Behinderung & Inklusion in österreichischen Massenmedien. Jahresstudie 2021/2022, Seite 98, auf www.mediaaffairs.at (Stand 13. 11. 2024).



Abb. 2 | Werbeplakat der British Airways | England 2011 | Foto: Volker Schönwiese

Charity-Aktionen (in der Tradition der US-amerikanischen „Telethons“)^[2] helfen vor allem großen Unternehmen und füllen Lücken, die Sozialabbau und die Privatisierung von sozialen Leistungen (private Sozialversicherungen) hinterlassen. Dieser Aspekt muss hier nicht über Fotos verdeutlicht werden, wir müssen uns nur die Präsentationen von „Licht ins Dunkel“ vergegenwärtigen, die z. B. behinderte Kinder als Schauobjekte verwenden, um eine essentialisierende Stimmung zu erzeugen.

Im Kontrast zu Charity sind – historisch eher neu – Inszenierungen von Leistungen und Leistungsbereitschaft zu sehen, z. B. von Spitzensport wie Paralympics. Eine Überhöhung der Symbolik des Rollstuhls als Topos von der Armut zur individualisierten Leistungsbereitschaft ist dabei typisch. Als Ergänzung zu dieser Tendenz sind Ästhetisierung und Sexualisierung von behinderten Frauen als Models in Lifestyle-Magazinen (wie z. B. auf dem Titelbild von *Valid* Nr. 8/ Frühjahr 2015) zu finden. In

^[2] Vgl. Paul Longmore (2016): *Telethons: Spectacle, Disability, and the Business of Charity*. OUP USA.

^[3] „Creaming off“ meint das „Absahnen“ der nach Fähigkeiten Besten, wobei die nicht Entsprechenden im Abseits bleiben, vgl. Anne Waldschmidt (2003): *Selbstbestimmung als behindertenpolitisches Paradigma – Perspektiven der Disability Studies*, auf: www.bpb.de (Stand: 13. 11. 2024).

^[4] Siehe: Europäisches Netzwerk Selbstbestimmt Leben (www.enil.eu) und die Stimme – Zeitschrift der Initiative Minderheiten, 115/2020.

derselben Ausgabe des genannten Magazins werden Mitglieder einer Rollstuhl-Basketballmannschaft auf einem Foto als „Sitzende Kampfmaschinen“ (Seite 94) dargestellt. Traditionelle Geschlechterrollen werden aufgegriffen, verstärkt und als Inklusion vermarktet. Es erfolgt eine Umdeutung formulierter Menschenrechte als angepasstes Mainstreaming.

Es geht an dieser Stelle nicht darum, gegen die Förderung von Körperbewusstsein, Breitensport und sportlichem Wettbewerb, auch nicht gegen Mode und ästhetisches Bewusstsein zu argumentieren. Das zentrale aktuelle Problem besteht darin, dass behinderte Menschen über „Creaming“^[3] in einer neuen Behindertenhierarchie gespalten werden. Die im Sinne der Anforderungen nach individueller Leistung und Ästhetik Besten werden als Leitbilder gezeigt und gefördert. Die Personen, die dem nicht nachkommen können, bleiben unsichtbar, benachteiligt und institutionalisiert, in Einrichtungen der Behindertenhilfe isoliert, bestenfalls für Charity präsentierbar.

Das Werbeplakat der British Airways ist ein gutes Beispiel für diese Tendenz. Es zeigt einen Sportler im Rollstuhl, der wie ein Flugzeug abhebt. [Abb. 2] Ein neoliberaler Topos von Inklusion als individuelle Befreiung durch Leistung.

Unter der Vorherrschaft bildlicher Inszenierungen von behinderten Menschen als Opfer oder Helden kommen Themen wie Behindertenpolitik, Antidiskriminierung, Barrierefreiheit, Deinstitutionalisierung oder im Alltag gelebte Inklusion in den Mainstreammedien nur sehr selten vor. Widerstand dagegen formierte sich seit dem Wachsen von Neuen Sozialen Bewegungen (NSB) nach dem Zweiten Weltkrieg als Behindertenrechtsbewegung (Independent Living Movement).^[4]



Abb. 3 | Klaudia Karoliny mit einem „gerupften Huhn“ vor der ÖVP-Zentrale | Foto: bizeps, 2005



Abb. 4 | Danceability-Präsentation vor SLI | Foto: Monika K. Zanolin, 2005



Abb. 5 | Titelbild der Nr. 1 der Zeitschrift LOS (1983-1992) | Fotograf:in unbekannt



Es entstanden neue Selbstrepräsentationen von Menschen mit Behinderungen, die nur langsam ihren Weg in die breitere Öffentlichkeit finden. Dazu zum Abschluss drei Beispiele.

Widerstand und Selbstrepräsentation

Im Jahr 2005 demonstrierten behinderte Aktivist:innen vor der Beschlussfassung des „Bundes-Behindertengleichstellungsgesetzes“ mit einer Mahnwache für ausreichende Rechte. Ein zentraler Punkt war, dass ein Anspruch auf Unterlassung und Beseitigung von Diskriminierung gesetzlich geregelt werden sollte. Es ist die Erfahrung der Behindertenrechtsbewegung, dass die vorhandenen Möglichkeiten der Mitsprache bei Aktionsplänen, Reformen und in der Gesetzesent-

wicklung nicht dazu führen, bei den Entscheidungsprozessen tatsächlich berücksichtigt zu werden. Es kann von einer „Partizipationsfalle“ gesprochen werden. Bei der Demonstration 2005 symbolisierte dies die Aktivistin Klaudia Karoliny, indem sie ein „gerupftes Huhn“ am Tor der ÖVP-Zentrale anbrachte, als Symbol für die Versäumnisse und Nichtberücksichtigung von in der Begutachtung vorgebrachten zentralen Forderungen. Das im Nachrichtendienst von *bizeps*, Zentrum für Selbstbestimmt Leben, veröffentlichte Bild präsentiert den kreativen Widerstandsgeist von Menschen mit Behinderungen über symbolische Aktionen.^[5] [Abb. 3, S. 33]

In der internationalen Behindertenrechtsbewegung entwickelten sich Formen von künstlerischen

Produktionen und Disability Culture als Gegenpol zu tradierten, konventionellen Sichtweisen von Behinderung. Danceability als eine der frühen Formen von Disability Culture in der emanzipatorischen Behindertenrechtsbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte eine gemeinsame Kunst- und Kulturproduktion, die auf Kontaktimprovisation basiert. In grundsätzlicher Annahme von Gleichheit, „Jeder, der atmen kann, kann auch tanzen“, wird im gemeinsamen Tanzen fast ganz auf vorgegebene Formen verzichtet und somit tanzen mit eigenen Bewegungen, in eigener Zeit, mit eigenem Ausdruck, in einem wortlosen Dialog ermöglicht.^[6] Dialog und öffentliche Selbstrepräsentationen jenseits von Opfer- und Heldenmythen werden ermöglicht. Die Abb. 4 zeigt eine Danceability-Präsentation vor dem Zentrum für Selbstbestimmt Leben in Innsbruck (SLI) aus dem Jahr 2005.^[7] Sechs Tänzer:innen mit und ohne Behinderungen sind in einem Abschlussbild miteinander verbunden.

Neue bildliche Selbstrepräsentationen greifen auch essenzielle Themen wie Angst und Angstabwehr auf, die mit dem Thema Behinderung zentral verbunden sind. [vgl. Abb. 5] Mit Witz und Ironie wird gewarnt: „Wehe, wenn sie Los-gelassen!“^[8]

^[5] Siehe: Martin Ladstätter (2005): Kein Verständnis für die Betroffenen, auf www.bizeps.or.at

^[6] Vgl. <https://dista.uniability.org/glossar/danceability/>

^[7] www.selbstbestimmt-leben.at

^[8] <https://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/zeitschrift-los.html> (Stand 13. 11. 2024).

Volker Schönwiese, Prof. i.R. Dr., bis 2013 an der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Inklusion und Disability Studies, Disability History, digitale Bibliothek bidok.at, Teil der Gründer:innengeneration der Selbstbestimmt Leben Bewegung.

stimme 134 >>

Zeitschrift der Initiative Minderheiten



Fehlende Monumente

Monumente sind das öffentliche Bekenntnis einer Gesellschaft zu gemeinsamen Werten. Sie zeugen von ihrem Geschichtsbewusstsein, machen Held*innen der Vergangenheit sichtbar oder gedenken vergangener Schuld. Mit dem Schwerpunktthema zu fehlenden Monumenten widmen wir uns diesem Thema aus minderheitenpolitischer Perspektive und fragen, ob die sichtbaren Zeichen in den Städten der Vielfalt der Gesellschaft entsprechen.

stimme Abonnieren!



Bitte zögern Sie nicht

- ▶ **STIMME** zu abonnieren und Abos zu verschenken,
- ▶ förderndes Mitglied der **INITIATIVE MINDERHEITEN** zu werden,
- ▶ zu spenden.

Damit sich die **INITIATIVE MINDERHEITEN** und die **STIMME** – das einzige minderheitenübergreifende Magazin in Österreich – auch in Zukunft für die Stärkung von Minderheitenrechten einsetzen können.

	EUR
Jahresabo Inland STIMME	30,-
Zweijahresabo Inland STIMME	50,-
Jahresabo EU-Ausland	50,-
Zweijahresabo EU-Ausland	75,-
Mitgliedschaft Jahresbeitrag IM	35,-
Fördernde Mitgliedschaft IM	100,-

Aboservice: abo@initiative.minderheiten.at

Bankverbindung:
Erste Bank
IBAN: **AT60 2011 1838 2586 9200**
BIC: **GIBAATWWXXX**
Lautend auf:
Initiative Minderheiten



» die nächste **stimme** erscheint im März 2025

Österreichische Post AG SP 21Z042257 S | Abs. Initiative Minderheiten, Verein zur Förderung des Zusammenlebens von Minderheiten und Mehrheiten, Gumpendorferstraße 15/13, 1060 Wien | Stimme Nr. 133 | ISSN: 2306-9287



Gefördert aus Mitteln von

 **Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport**

 **Bundesministerium
Bildung, Wissenschaft
und Forschung**



Kultur



**Kulturland
Burgenland**