

Eine neue Technik der westlichen Kriegsführung ist das *Embedding* von Journalisten in militärische Kampfhandlungen. „Eingebettet in der ersten Reihe“ lautete eine Überschrift der taz vom 18. März 2003. Die Anspielung auf TV-ZuschauerInnen, die zuhause bei ARD und ZDF „in der ersten Reihe“ sitzen, ist vermutlich kein Zufall, sie ist klug. Diese Wendung trifft eine zentrale Einrichtung der westlichen Kultur der Moderne: Denn wann immer wir zuhause einem Spektakel beiwohnen, zeigen wir, wie sehr wir im Spektakel zuhause sind.

Die folgenden Überlegungen möchten dazu anregen, Techniken des Betrachtens von Bildräumen und Techniken des Bewohnens von architektonischen Räumen zusammenzudenken. Es wird zu fragen sein, wie in medialen Heimkonstruktionen eine Wohnsucht in eine Bildersucht umschlägt und wie sich diese mit einem Willen zur Macht verschränken. Diese Politik der Sichtbarkeit untersuche ich an drei Beispielen. Zunächst werden Fotografien vom *Berghof*, dem Privathaus Adolf Hitlers, in den Kontext einer sogenannten Gesellschaft des Spektakels gestellt, in der die wirklichkeitserzeugende Funktion von Bildern eine enorme Rolle spielt. Im zweiten Teil geht es um das Wohnen im 19. Jahrhundert, das mit der Bildersucht dieses Jahrhunderts in Verbindung zu bringen ist. Hier stehen frühe Simulationsapparate und Immersionstechniken, demnach frühe virtuelle Transporte nach anderswo, zur Diskussion. Der Feldherrenblick der Panoramen spielt in dieser visuellen Politik eine wichtige Rolle. Abschließend problematisiere ich, dass in einer Gesellschaft des Spektakels nicht nur gebauten Räumen, sondern Bildräumen selbst Heimarchitekturen zugewiesen werden. Das Bild wird zu einem *mütterlichen* und *heroischen* Raum (Abb. 1/2).

Bei alledem möchte ich dem Anklagegestus von Guy Debord an eine Welt der Bilder eine optimistische Wendung geben. In seinem Spektakel-Manifest von 1967 schreibt er: „Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er



1/2

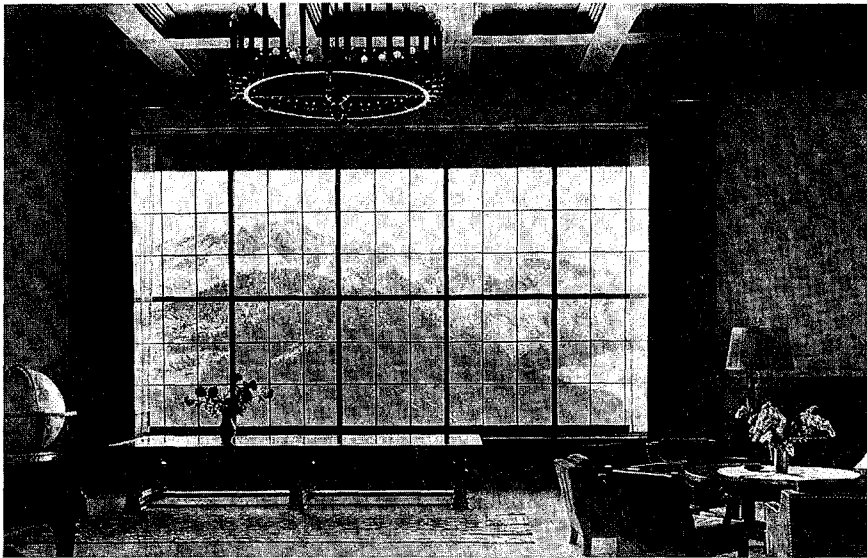
akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern [...] wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, dass seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt. *Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall.*<sup>1</sup> Mein Vorschlag ist, in Debords marxistischem Höhlengleichnis Spuren einer patriarchalen Nestflucht ausfindig zu machen. Statt die spektakuläre Gesellschaft Lüge zu strafen, soll sie als Schauplatz hier gelten, an dem die Politik der Sichtbarkeiten wahrhaft verhandelt wird. Der entfremdeten Geste des Subjekts bei Guy Debord kann eine Geste des Bildes bei Giorgio Agamben zur Seite gestellt werden. Agamben schreibt in seinen Kommentaren zu Debords Spektakel, ein Bild sei weder Mittel noch Zweck, weder Stellvertreter noch Ursprung, weder Wahrheit noch Lüge einer ihm äußeren Realität. Vielmehr denkt er das Bild selbst als eine Geste und diese wiederum als einen Schirm performativer Handlungen, auf dem das „In-einem-Medium-Sein des Menschen“<sup>2</sup> erscheint. Das Bild als Geste zu sehen, die ihre eigenen Mittel mitteilt, so Agamben, verändere nicht nur den ästhetischen Blick, sondern auch das politische Feld. Ich komme am Ende des Textes darauf zurück.

### *Eine Gesellschaft des Spektakels*

Ab 1935 lancierte die nationalsozialistische Bildpropaganda den Idealtypus des „Deutschen Heims“. Es war der *Berghof* auf dem bayerischen Obersalzberg, der sodann als „Heim unseres Führers“ berühmt werden sollte.<sup>3</sup> Hitler selbst dirigierte die Umgestaltung jenes kleinen Berghauses in eine Wohnmaschine für faschistische Machtrepräsentation. Sein besonderes Interesse galt dem Ausbau einer großen Halle, „die bei stattlicher Weiträumigkeit doch eine ansprechende Wohnlichkeit bewahren sollte.“<sup>4</sup>

Beim Eintritt wurde der Blick frontal auf ein 8 Meter breites, versenkbares Panoramafenster gelenkt, welches ein gewaltiges Bergmassiv zu sehen gab (Abb. 3). Diese Blickchoreografie der führenden Heimarchitektur investierte somit in ein Spektakel, in dem das nationalsozialistische Machtssystem weder Mühen scheute noch Gelegenheiten ausließ, um Bilder von *Heimat* Realität werden zu lassen. In dieser Sehmaschine ähneln sich Fenster und Leinwand, Aussicht und Bergfilm, Heim und Kino.<sup>5</sup> Die Architektur baut sich zu einer Bildlektüre auf, und Bewohnen gestaltet sich als eine Technik des Betrachtens.

In der *Führerwohnung* der Alten Reichskanzlei in Berlin gab es ebenfalls eine Halle. Dort befand sich hinter einem Vorhang nicht etwa ein Fenster, sondern eine Filmleinwand. Die Halle verwandelte sich regelmäßig in einen Kinosaal. Auch in einer Fotografie des dortigen Arbeitszimmers von Hitler ist ein Fenster einer – leeren – Leinwand zum Verwechseln ähnlich. Der gerahmte Ausblick auf eine reale Stadt/Landschaft und der Anblick eines gerahmten, virtuellen Bildraumes scheinen gleichwertige Partner des politischen Ordnungsapparates zu sein (Abb.

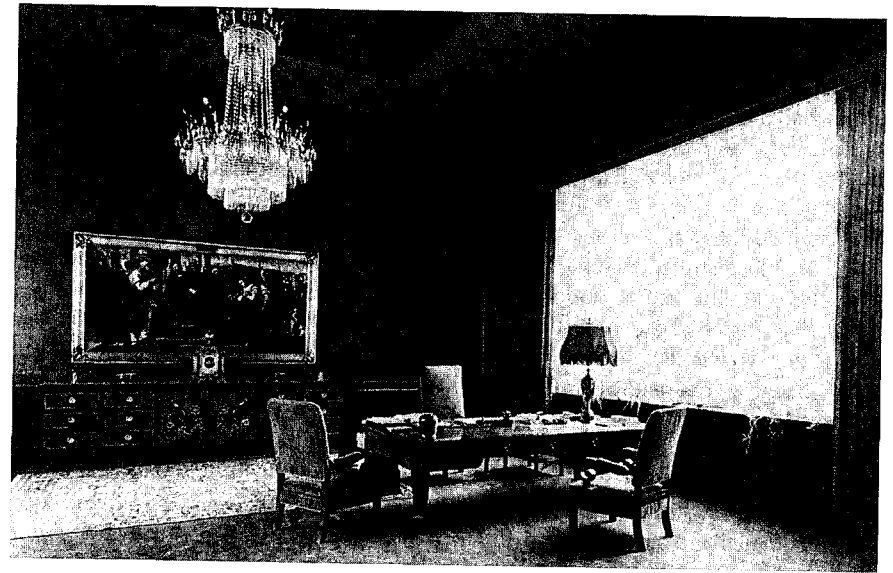


3

4). BewohnerInnen agieren in diesen Räumen wie Schauende. Die *camera*, das Zimmer, ist immer auch eine Bildermaschine, eine Kamera. Das Auge wird zum Kameraauge, das Gehäuse zum visuellen Apparat, Wohnen zur Montage. Wir richten uns zuallererst in unseren visuellen Kulturen ein und somit in Blickregimen. Eine zentrierte spektakuläre Macht nannte Debord das nationalsozialistische Regime. In der westlichen visuellen Kultur ruft der panoramatische Blick einen Imperialismus des Auges auf. Diese Blickposition ist männlich codiert.<sup>6</sup> Sie ist eine Geste politischer Macht, sie kann überwachen und strafen. Es gilt festzuhalten: In einer Gesellschaft des Spektakels ist man nicht nirgends zuhause, wie Debord es sah, sondern man ist zuhause im Bild.

Dennoch sei Guy Debord zugestimmt: In einer westlichen Kultur der postmodernen Mobilität, der Migration, der Globalisierung, der Simultanitäten, des World Wide Web und der neuen Medien scheinen die *topografischen* Konstruktionen von Haus, Heim und Heimat an stabilitätsversprechendem Potenzial geschwächt. Umso effektiver kann es sein, über das Hausen als *verräumlichte* Techniken des Betrachtens nachzudenken. David Morley betont in seinem Buch *Home Territories* den enormen Einfluss von Medien auf die Gestaltung von Raumgrenzen und bei der Verräumlichung von Grenzen. Am Beispiel des Mediums Fernsehen betont er die Notwendigkeit, Abhängigkeiten zwischen Wohnen und Mobilität, Kommunikation und Massenkultur zu untersuchen und sie als *Rituale* kenntlich zu machen, in denen man sich auskennt und daher: sich zuhause fühlt.

Räumlichkeit, Geschlechtlichkeit und Medialität sind massive Stützen einer Gesellschaft des Spektakels. Doch dieses optische Zeitalter mit seinen medialen



4

Heimkonstruktionen beginnt nicht erst im 20. Jahrhundert mit Film und Fernsehen. Es verräumlicht sich früher, etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als andere Bilderspektakel zunehmend Einlass in das bürgerliche Alltagsleben fanden.

#### *Bildersucht als Wohnsucht*

Mit den Panoramen in London und Paris begann um 1800 das optische Zeitalter.<sup>7</sup> Diese neuen Tempel markierten den Übergang von der adligen, barocken Illusionslandschaft zum bürgerlichen, modernen *Parc d'Attraction*.<sup>8</sup> Fortan sollten diese Spektakel als Konsum-, aber auch als Bildungsstätten und Geschichtsunterricht fungieren. Mit ihnen entstanden Orte für virtuelle Reisen, und sie galten als Pendant zur adligen oder großbürgerlichen *Grand Tour*. Heute oft als Vorläufer des Kinos bezeichnet, stellten diese Medien die Möglichkeit in Aussicht, die Ferne nah zu holen. Veritable Expeditionen zum Nordpol und in die Wüste, Veduten und Meeresansichten, politische Ereignisse, Schlachten, Krönungen oder Bilder von Katastrophen waren ebenso im Programm kommerzieller Vorführungen wie religiöse und moralische Belehrungssendungen. Ihr Konstrukteur Robert Barker nannte die Sehmaschine 1792 noch „la nature à coup d'oeil“<sup>9</sup>, Natur auf *einen* Blick. Daguerre sprach von „Salle de Miracle.“<sup>10</sup> Ich schlage *Embedding* vor: Zur gleichen Zeit starteten die ersten Ballonfahrten. Eine synthetische Überblicksposition wurde geschaffen. War sie ein Ausweichen vor der realen Angst, die Welt könne – visuell, politisch – auseinanderfallen?

Wie bereits erwähnt, ist in unserer westlichen visuellen Kultur der Moderne der panoramatische Blick einer weißen, männlichen, mit Macht ausgestatteten Subjektposition zugeordnet worden. Das Blickregime des Panoramas konstruierte einen visuellen Imperialismus und bettete BesucherInnen in eine Feldherrenperspektive ein. So ist es nur konsequent, dass diese gigantischen Sehmaschinen am häufigsten zu Besuchen historischer Schlachten und Kriege einluden. In Deutschland setzte der Panorama-Boom mit seinen Berliner Prunktheatern erst um 1880, demnach 80 Jahre später als in London und Paris ein. Das war kein Zufall.

1870/71 besiegten deutsche Armeen Frankreich bei der Schlacht von Sedan. Patriotischer Enthusiasmus und vaterländische Gesinnung erstarkten, zudem sorgten Kriegsentschädigungen aus Frankreich für relativen Wohlstand. Seit 1883 wurde der Deutschen Sieg dann im eigens errichteten Sedan-Panorama als medialer Triumph gefeiert (Abb. 5). Kaiser Wilhelm I. lobte bei der Eröffnung den künstlerischen Leiter Anton von Werner: „Daß Sie durch Ihr Meisterwerk dem Volke die Erinnerung und das Verständnis für den Tag von Sedan nahe gerückt haben und meine vollste Anerkennung dafür mag Ihnen der schönste Lohn für Ihre Arbeit sein.“<sup>11</sup> Von Werner hatte sich beim Militär eingebettet, um *authentisch* von der Erniedrigung des Feindes und der Erhöhung der eigenen Partei berichten zu können. 20 Jahre lang war diese politische Geste zu sehen, und nicht nur Kriegsveteranen pilgerten zu diesem Ort der kollektiven Erinnerung. Der Feldherrenblick mit seiner erhöhten, zentralen, sicheren, auktorialen Sehposition ist eine mediale Heimkonstruktion, die visuellen und architektonischen Raum schafft für ein nationales Wir. Panoramen sind etwas groß geratene Symbole einer beherrschbaren Welt.

Während in Deutschland aufgrund der besonderen politischen Situation „patriotische Tragödien für den Mob“<sup>12</sup> Furore machten, zeichnete sich andernorts eine *Intimisierung* der Spektakel ab. Es entstanden kleine Panoramen, die *Zim-*



5

*merreise* genannt und im bürgerlichen Salon aufgeschlagen wurden. Auch handliche Miniaturdioramen und vor allem die Stereoskopie kamen in Mode.<sup>13</sup> Wurde das Interieur der neue *Parc d'Attraction*, ein privatisiertes *Embedding* für ein zunehmend weibliches Publikum?

Es gibt eine Tradition der westlichen Geschlechterordnung, den Außenraum männlichen und den Innenraum weiblichen Subjektpositionen zuzuordnen. Vielfach wurde bereits betont, dass das Räumen der Grenze zwischen Innen und Außen nicht in Opposition, sondern als eine Inversion, als eine Umkehrfigur gedacht werden sollte.<sup>14</sup> So ist es kein Zufall, sondern geradezu eine Zwangsläufigkeit, dass der Beginn der Gesellschaft des Spektakels, der virtuellen Reise und die Geburt des bürgerlichen Interieurs im 19. Jahrhundert zusammenfallen. Hier überkreuzen sich Bildersucht und Wohnsucht. In Walter Benjamins bekannten Worten wird die Wohnung „im extremsten Fall zum Gehäuse. Das 19. Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen mit all seinem Zubehör.“<sup>15</sup> Man spricht von einer zunehmenden Psychisierung des Innenraumes, die sich zur „Tyrannei der Intimität“<sup>16</sup> steigerte. „Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre“, schreibt Benjamin, „wird adäquat allein der Leiche zur Behausung. ‘Auf diesem Sofa kann die Tante nur ermordet werden’.“<sup>17</sup>

Der Tod der Tante bedeutet aber keineswegs den Tod des nationalen Feldherrenblicks. Das privatisierte und effeminierte Spektakel im Interieur, in der *camera* ist vielmehr das Pendant zum optischen Wir heroischer Männlichkeit.

Laura Mulvey gibt in ihrem Aufsatz *Melodrama inside and outside the home* zu bedenken, dass das frühe Vaudeville Theater, jene Jahrmärkte und Varietés, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Städten entstanden, nicht von Anfang an bürgerliche Spektakel waren, sondern erst dazu gemacht werden mussten. Im England der Industrialisierung richteten sich die Bildermanegen überwiegend an ein proletarisches, in Amerika an ein Migrationspublikum. Noch waren die Vergnügungsparks nicht Teil einer bürgerlichen Familienstruktur. Sie galten eher als Fremdkörper, vor denen man sich in Acht nehmen sollte. Um 1850 liefen Versuche an, das Spektakel zu verbürgerlichen. Dafür setzte eine gezielte Adressierung des Mittelstandes ein. Bürgerliche Frauen allgemein, Mütter im Speziellen, sollten die Bildmedien nobilitieren und ihre Seriosität repräsentieren.<sup>18</sup>

So verlockend es einerseits scheint, die Verweiblichung des Publikums als Zeichen für die Emanzipation von Frauen zu lesen, so ist diese *weibliche* Schaulust auch eine Strategie patriarchaler Machtstrukturen. Hier zeigt sich eine Politik der Sichtbarkeit, in der in weiblicher Gestalt Raum- und Medienordnungen verhandelt wurden. Weiblichkeit konnte spätestens ab 1850 als Schwellenfigur für die Respektabilität von Bildmedien eingesetzt werden. Die Gesellschaft des Spektakels ist nicht nur wohnsüchtig, sie ist auch abhängig von einer weiblichen Allegorie der Medien. Das ist eine Lesart, die auch das folgende Szenario nahe legt: Das Stereoskop wurde auf der Londoner Weltausstellung 1851 der breiten Öffentlichkeit vorgestellt und avancierte sehr schnell zu einem der beliebtesten visuellen Apparate. Dort hatte einer ihrer Erfinder Königin Viktoria ein Geschenk über-

reicht: „ein Stereoskop mit sehr schönen Abzügen“<sup>19</sup>. Eine *Mutter der Nation* repräsentiert die Nobilitierung eines Bildapparates, der fortan Einzug halten wird in den Innenraum bürgerlicher Damenwelten. Doch wie bereits mehrfach erwähnt, wird nicht nur im Interieur an einer bergenden Mutterleibsarchitektur gearbeitet. In einer Gesellschaft des Spektakels mit ihrer medialisierten Alltagswahrnehmung können oder müssen sogar Bilder selbst mütterliche Züge aufweisen.

### Zuhause im heldenhaften Bild/Raum

Meine bisherige Argumentation war ein Versuch, Geschlechtertopografien des Wohnens zu spektakularisieren. In einer Gesellschaft des Spektakels mit ihrer medialisierten Bilderwelt, so die These, sind Techniken des Betrachtens und des Bewohnens ununterscheidbar geworden.

Während der Dandy und Flaneur Charles Baudelaire noch davon träumte, Paris wie einer Frau zu begegnen und im städtischen Außenraum „im Schoße der Menge, im Wogenden [zu] hausen“<sup>20</sup>, ist Roland Barthes 100 Jahre später weitaus spektakulärer. Er versucht gleich, mütterlichen Raum durch fotografische Bilder zu gewinnen.

Nicht zufällig nach dem Tod seiner Mutter schreibt Roland Barthes über eine Fotografie von Charles Clifford, die ein Haus in Südspanien zeigt (Abb. 6): „Diese alte Photographie bewegt mich: ganz einfach deshalb, weil ich Lust habe, dort zu leben. Diese Lust senkt sich in mich bis in Tiefen, die mir so unbekannt sind wie ihre Wurzeln [...]. Für mich müssen Photographien von Landschaften (urba-



6

nen oder ländlichen) *bewohnbar* sein, nicht bereisbar. [...] Beim Anblick dieser Lieblingslandschaften ist es ganz so, als sei ich sicher, dort gewesen zu sein oder mich dorthin begeben zu müssen. Freud war es, der vom Körper der Mutter gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, vom dem sich mit ebenso großer Gewissheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Verlangen gewählten) Landschaft: heimlich, in mir die Mutter wachrufend (in keiner Weise bedrohlich).“<sup>21</sup>

Das fotografische Bild dient als Spur und Ersatz einer verloren geglaubten Einheit, einer früheren eigentlichen Heimat, die der Autor mit dem Verlust des mütterlichen Körpers gleichsetzt. Barthes reiht sich hiermit in eine westliche Tradition des Spektakels, die man mit ihm die *Nabelschnur* der Bilder nennen könnte. Auch Georges Didi-Huberman geht aus von einer „unausweichlichen Modalität des Sichtbaren, wonach alles, was zu sehen ist, durch den Verlust der Mutter gesehen wird.“<sup>22</sup> In Teilen der Bildwissenschaften wird intensiv an einem anthropologischen, mythischen Ursprung *des* Bildes, gleichsam an einem Urbild gearbeitet. Dieses phantasmatische Urbild trägt die Aura der *Vera Icon*. Das Bild als wahres Zeichen und authentischer Abdruck eines ihm vorgängigen realen Objekts?<sup>23</sup> Aus dieser Perspektive wird dem Bild eine magisch anmutende Kraft zugesprochen. Es soll eine Abwesenheit, einen Verlust, eine Leere zudecken, wenigstens temporär, schreibt Karl-Josef Pazzini: „Damit die Spaltung, der Riss, der mitten durch das Ich läuft, als Fremdes und nicht Besitzbares, bei näherer Betrachtung sich immer wieder Auflösendes, nicht gesehen, erfahren werden muss, entstehen die [...] Bilderwelten. Sie decken zu, aber immer nur als Tropfen auf den heißen Stein.“<sup>24</sup> Für Dietmar Kamper war das Bild ein intensiver Augentrost, eine Narbe, die anstelle der Wunde wuchert.<sup>25</sup> „Weil der Körper als Leiche die Bilder vom Menschen ausgeformt hat, haftet an allen Bildern Leichengeruch, auch an den digitalen. Das Bild ist Statthalter des Todes. [...] Erst recht das Bild der fernen Geliebten ist ein immerzu verwesender Leichnam.“<sup>26</sup> Bildervernarrtheit wird zur Todesverdrängung. Diese Anthropologie des visuellen Raumes investiert in eine mediale Heimkonstruktion.

Doch frage ich mich, ob ein solches Verständnis vom Bild als Stellvertreter nicht auch bei den Effigies des 14. Jahrhunderts zuhause ist. In diesen Ritualen wurde nach dem Tode eines Königs sein Amtskörper durch eine ihm als Abdruck genommene Wachspuppe repräsentiert. Wenn demnach an die Stelle einer Leere ein Bild eintritt, so verschränkt sich in diesem Bildraum ein mütterlicher Ort mit einem Ort politischer Macht. Anders gesagt: Ein solches Bildkonzept des Ursprungs sollte als Anthropologisierung einer Herrschergeste unter Verdacht geraten. In einer Gesellschaft des Spektakels mit ihren wirklichkeitsstiftenden Bildern ist es nur konsequent, wenn bergende und heroische Repräsentationsmodelle entwickelt werden. Deshalb gilt es, diesen Bild/Architekturen des Anfangs und Ursprungs, der Rückkehr und der Abkehr weiterhin und misstrauisch nachzugehen. Denn die Umkehr von Wohnsucht in Bildersucht und von Bildersucht in Wohnsucht und von Nestflucht in Bilderflucht macht deutlich, in welchem hohem Maße realer architektonischer Raum, virtueller Bildraum und Geschlechtertopografien

in der modernen Politik der Sichtbarkeiten mit einem Willen zur Macht interagieren. So verstehe ich denn auch Giorgio Agambens Aufforderung, das Bild vom Ursprung in einem politischen Akt zur performativen Geste zu befreien: „Nur die es schaffen werden, es [die Idee der Geste, L.H.] bis zum letzten zu vollenden, ohne dabei zuzulassen, dass im Spektakel das Offenbarende im Nichts, das es offenbart, verhüllt bleibt – allein diese werden, indem sie die Sprache selbst zur Sprache bringen die ersten Bürger einer Gemeinschaft ohne Grundvoraussetzung und ohne Staat sein.“<sup>27</sup> Bilder ohne Ursprung und Gemeinschaften ohne Staat? Diese Denkfigur würde ich gerne in eine politische Bildwissenschaft eingebettet sehen.

- 1 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996, S. 26.
- 2 Giorgio Agamben: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. Freiburg/Berlin 2001, S. 60.
- 3 Sonja Günther: Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des 'Dritten Reichs'. Stuttgart o.J., S. 35.
- 4 Günther, S. 36.
- 5 Die Möbel, mit denen die nationalsozialistischen Repräsentationsräume ausgestattet waren, bezeichnete man als „Dampferstil“. Sie waren der Einrichtung von Luxusdampfern nachempfunden. Dieser Schwellengestaltung von Wohnen und Mobilität, Heimat und Ferne in der nationalsozialistischen Ideologie wäre weiter nachzugehen.
- 6 Vgl. Irene Nierhaus: *Big Scale*. In: räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur. Hrsg. v. Irene Nierhaus, Felicitas Konecny. Wien 2002, S. 117-143.
- 7 Vgl. Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Basel/Dresden 1996, Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien. München 1999, Linda Hentschel: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg 2001.
- 8 Klaus Bartels: *Vom Erhabenen zur Simulation. Eine Technikgeschichte der*

- Seele*. In: Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920. Hrsg. v. Jochen Hörisch und Michael Wetzlar. München 1990, S. 17-43.
- 9 Astrid Weidauer: Berliner Panoramen der Kaiserzeit. Berlin 1996, S. 59.
  - 10 Ebd.
  - 11 Ebd., S. 25.
  - 12 Ebd.
  - 13 Siehe ausführlich hierzu Hentschel 2001, S. 85-108, Linda Hentschel: *Wieder ein Geschlecht des Bildes. Charles Baudelaire, das stereoskopische Bild und die Leerstelle des Weiblichen*. In: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper u.a. München 2002, S. 377-391.
  - 14 Zur Zusammenfassung und Weiterführung dieser Diskussion um Geschlechtertopografien und visuelle Kultur siehe Irene Nierhaus: *Arch<sup>6</sup>. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien 1999, Hentschel 2001, räumen 2002.
  - 15 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Frankfurt/M. 1982, S. 292.
  - 16 Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/M. 1983.
  - 17 Zit. n. Insa Härtel: Zur Produktion des Mütterlichen (in) der Architektur. Wien 1999, S. 137.
  - 18 „In a trade hungry for respectability, the middle-class woman was respectability incarnate.“ Laura Mulvey: *Melodrama*

*inside and outside the home*. In: Dies.: *Visual and other pleasures*. Bloomington/Indianapolis 1989, S. 68.

- 19 Pierre-Marc Richard: *Das Leben als Relief. Der Reiz der Stereoskopie*. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. v. Michel Frizot. Köln 1998, S. 175.
- 20 Charles Baudelaire: Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, Intime Tagebücher. Hrsg. v. Henry Schumann, Leipzig 1994, S. 297. Siehe auch: „*Der Flaneur, das Kaleidoskop und die Hysterie, dass nichts herauskommt*“. In: Hentschel 2001, S. 91-100.
- 21 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M. 1985, S. 49-50, Herv. L.H.
- 22 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999, S. 32.
- 23 Christiane Kruse zeigt sehr eindrucksvoll, dass der „legendarische Bildprozess“ der Vera Icon als ein multimedialer Akt von Nachträglichkeiten verstanden werden sollte. Das Schweißstuch der Veroni-

- ka, das den unsichtbaren Abdruck des Gesichts Jesus trägt, trägt in sich die Idee eines Urbildes, das eine Abwesenheit nicht überdeckt, sondern diese Leere geradezu ausstellt. Referenzbilder erst stellen das Original her und verleihen ihm eine nachträgliche Aura. Vgl. Christiane Kruse: *Vera Icon – oder die Leerstelle des Bildes*. In: Quel Corps 2002, S. 105-130.
- 24 Karl-Josef Pazzini: *Der Riss, aus dem die Bilder fluten*. In: Kulturlandschaft Stadt. Neue Urbanität und Kulturelle Bildung. Hagen 1990, S. 196.
  - 25 Dietmar Kamper: *Das Auge, der Schwachsinn der Zukunft. Über Bildstörung und das Versagen des Blicks*. In: Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung. Hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Göttingen 1995, S. 205.
  - 26 Dietmar Kamper: *Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur*. In: Quel Corps 2002, S. 169.
  - 27 Agamben 2001, S. 83.

#### Abbildungsnachweis

- Abb. 1 und 2: Anton von Werner, Im Etappenquartier (1894), Fotografie des 7. amerikanischen Infanterieregiments, Besetzung des Hauptpalastes Saddam Husseins (8.4.2003), in: *Süddeutsche Zeitung*, 9. April 2003, S. 19.
- Abb. 3: Berghof, Die Halle, in: Sonja Günther, *Design der Macht*. Stuttgart o.J., S. 36.
- Abb. 4: Alte Reichskanzlei, Arbeitszimmer, Einrichtung von Paul Ludwig Troost,

- 1933, in: Sonja Günther, *Design der Macht*. Stuttgart o.J., S. 32.
- Abb. 5: Anton von Werner, General Reille überbringt König Wilhelm Napoleons Brief, 1884, in: Astrid Weidauer, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit*, Berlin 1996, S. S. 83.
- Abb. 6: Charles Clifford, Granada, Fotografie um 1855, in: Roland Barthes, *Die Helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985, S. 48.