GENDER OPEN REPOSITORIUM

Bilder des Protests : Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

Peters, Kathrin

2018

https://doi.org/10.25595/2017

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Peters, Kathrin: *Bilder des Protests : Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft*, in: Barrenechea, Heide; Finke, Marcel; Schumm, Moritz (Hrsg.): Periphere Visionen. Wissen an den Randern von Fotografie und Film (Paderborn: Wilhelm Fink, 2018), 205-221. DOI: https://doi.org/10.25595/2017.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

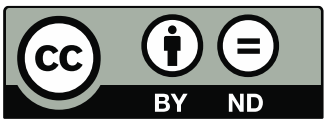
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste"
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film

Herausgeber*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/ oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

Barbara Gronau, Kathrin Peters
Vorwort zur Schriftenreihe 7

Heide Barrenechea, Marcel Finke, Moritz Schumm
Einleitung.
Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes 9

I) RÄNDER DES VISUELLEN

Emmanuel Alloa
An den Rändern der Sichtbarkeit 27

Volker Pantenburg
Die Peripherie abtasten.
Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks 43

Martina Dobbe
„Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben
oder hinter dem Gezeigten zu liegen."
Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie 61

Marcel Finke
Glas, Glanz, Gleißen.
Randbemerkungen zur Fotografie 77

II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT

Eva Wilson
Hinter den Spiegeln.
Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert. 97

Eileen Rositzka
Corpographische Koordinaten.
Zero Dark Thirty und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen. 113

Moritz Schumm
„The beginning of the end of the end of the beginning has begun."
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons
The Grand Budapest Hotel 127

Antonia von Schöning
Ränder des Urbanen.
Zur Politik des städtischen Raums
bei Michel de Certeau und Bruno Latour 145

III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES

Lilian Haberer
Stateless State.
Marginale Bewegungen,
Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen
in Eric Baudelaires *Letters to Max*. 165

Heide Barrenechea
Hybride Sichtbarkeit.
Irritierende Uneindeutigkeiten
in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie 185

Kathrin Peters
Bilder des Protests.
Über die „Woman in the Blu Bra" und relationale Zeugenschaft 205

Hanno Berger
Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta* 223

Bildnachweise 237

Zu den Autorinnen und Autoren 241

III)

WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES

Kathrin Peters

BILDER DES PROTESTS. ÜBER DIE „WOMAN IN THE BLUE BRA“ UND RELATIONALE ZEUGENSCHAFT

Während der Proteste in Kairo im Dezember 2011 wird eine Frau vom ägyptischen Militär auf offener Straße zusammengeschlagen. Uniformierte Männer, die Schutzhelme tragen, ungefähr zehn an der Zahl, schlagen mit Stöcken auf die bereits am Boden liegende Frau ein. Unter den Schlägen und Tritten, dem Gezerre und Geschleife, verrutscht ihre schwarze Abaya und öffnet sich. Darunter trägt sie Jeans, Turnschuhe und einen blauen BH. Einer der Männer tritt noch einmal mit Wucht auf ihren nun entblößten Brustkorb ein, als müsse die Nacktheit selbst getreten und bestraft werden. Ihr Oberkörper federt wie leblos vor und zurück. Schließlich bedeckt ein anderer die rücklings liegenbleibende Frau wieder mit dem schwarzen Tuch und verlässt die Szene – wie auch die Kamera von dem Ereignis wegschwenkt. Im Hintergrund der Videoaufnahme, die diese Szene zeigt, wird im Licht einer tiefstehenden Sonne eine rennende Menschenmenge sichtbar. Am oberen Rand trägt die Aufnahme das grüne Logo der staatlichen russischen Nachrichtenagentur RT (Russia Today). Das knapp anderthalb minütige Video kursierte sehr schnell im Internet und ist nach wie vor auf diversen Websites zu sehen (Abb. 1).[1]

Was genau zeigt dieses Video? Oder, anders gefragt, wer sieht darin was? Für welche Argumentationen wurde es verwendet? Wo, in welchen Rahmungen und unter welchen Bedingungen sieht man überhaupt ein solches Video, das gar nicht immer dasselbe ist und nicht einmal immer ein Video geblieben ist? Das sind Fragen, die das Verhältnis von Sichtbarkeit und Wissen betreffen, für die sich dieser Sammelband interessiert. Ich möchte im Folgenden versuchen, mich diesem großen Komplex anhand des Videos, das sehr schnell den Namen *The Woman in the Blue Bra* erhielt, exemplarisch zu nähern.

Diese Annäherung hat in doppelter Hinsicht mit Peripherem zu tun: in territorialer und medialer. Dabei möchte ich den Vorschlag der HerausgeberInnen aufgreifen und das Periphere im Sinne einer unscharfen Zone verstehen, einer Zone des Übergangs und der Ambivalenzen, in der sich Phantasien und Phantasmen einrichten, die Grenzen einziehen, um mit Übergängen und Verwicklungen gewissermaßen nichts zu tun zu bekommen. Zum einen ist also der Blick auf den Kairoer Tahrir-Platz von einem Zentrum-Peripherie-Verhältnis gekennzeichnet, das durch

1 Vgl. u.a. URL: http://www.rt.com/news/egyptian-military-cruelty-beating-079/ (letzter Zugriff: 07. September 2015).

Abb. 1: Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011.
Siehe Tafelteil, S. XIII.

mediale Berichterstattungskonventionen und durch postkoloniale Verhältnisse bestimmt ist. Diese Peripheriezuschreibung als Ort des Anderen hat direkt zu tun mit einer Okzident- und Orientunterscheidung, die nicht zuletzt getragen und perpetuiert wird von Einschätzungen geschlechterpolitischer Fortschrittlichkeit vs. Rückständigkeit, wie sich auch am *Blue Bra*-Video zeigen wird. Zum anderen erfolgt die Verbreitung dieses Videos unter medialen Bedingungen, die die Peripheriefrage neu und anders stellen. Denn verglichen mit den alten Institutionen der Nachrichten- und Bildagentur samt ihrer räumlichen, baulichen und technischen Zentralen, handelt es sich im Fall des Videos um eine Verstreuung auf peripheren Verbreitungswegen. Es ist eines jener autorlosen oder unautorisierten Videoschnipsel, wie sie zuhauf in den Social Media zirkulieren, d.h. in bzw. zwischen Blogs, Sharing-Plattformen und Nachrichtenseiten verlinkt, kopiert und appropriiert werden. Die Disseminationen und Verstreuungen beschränken sich dabei keineswegs auf den Raum des Digitalen. Als Still, als stehendes Bild, wandert das Video zurück auf die Straße, auf Mauern und Plakate. Auch als Coverbild auf gedruckten Zeitungen taucht es auf, ägyptischen wie europäischen. Die Verfahren redaktioneller Auftragsvergabe und Materialauswahl, die sich als Evidenzsicherungsverfahren etabliert haben, greifen nur noch punktuell.

Die Formation der visuellen Berichterstattung, die sich bis zu den ersten Bildreportagen des späten 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt, ist an die Vorstellung geknüpft, visuelle Medientechniken könnten bisher Unbekanntes zur Kenntnis bringen und damit den Radius der Wahrnehmung und des Wissens erweitern. Eine solche Vorstellung der Sichtbarmachung blendet die Diskurse aus, innerhalb

derer etwas überhaupt gesehen werden kann und erkennbar wird. Sie bekommt die Rahmungen nicht in den Blick, die jeder Sichtbarmachung vorausgehen. Aber alles Wissen, das erlangt wird, ist in Vorannahmen und Konventionen eingebettet und es wird unter spezifischen materiellen, technologischen und sozialen Bedingungen erlangt – Wissen ist, um es mit Donna Haraway zu sagen, immer *situiertes* Wissen. Das heißt keineswegs, einen Wahrheitsanspruch aufzugeben, aber doch, der Behauptung eines neutralen, allgemeingültigen Wissens zugunsten partikularer Perspektiven zu widersprechen.[2]

Wenn auch Aufstände immer auf Medientechniken zurückgreifen und aus ihnen ihre Dynamik beziehen – sei es das Flugblatt, sei es eine Wandzeitung –, dann heißt das ganz und gar nicht, die Rede von einer Twitter- oder Facebook-Revolution im Munde führen zu müssen, mit der soziale Proteste zu einer Sache von Social-Media-Konzernen erklärt werden. Aber zu fragen ist doch: Wie lässt sich in Anbetracht der gegenwärtigen digitalen Bilddisseminationen über visuelle Zeugenschaft nachdenken?

I) Street Politics und Verletzbarkeit

Zieht man das Veröffentlichungsdatum des Videos in Betracht, der 18. Dezember 2011, so lässt sich an *The Woman in the Blue Bra* (oder auch verniedlichend und sexualisierend *Blue Bra Girl*) einiges über die politische Situation zu diesem spezifischen Zeitpunkt innerhalb der ägyptischen Protestbewegungen festmachen. Im Dezember 2011 waren die Parlamentswahlen in vollem Gange, sie wurden durch den Obersten Rat der Streitkräfte, dem Militärrat, durchgeführt. Seit dem Beginn der Aufstände im Januar desselben Jahres mit Massendemonstrationen, Massenfestnahmen und der Besetzung des Tahrir-Platzes waren die Proteste auch nach dem Rücktritt Mubaraks nie zum Erliegen gekommen. Sie erstarkten aber im Dezember angesichts der vom Militär erlassenen Richtlinien zur Wahl massiv. Das Video sagt zudem etwas darüber, dass und auf welche Weise die Straße sowohl Ort des Protests und des Widerstands ist als auch Ort der Behauptung und Aufrechterhaltung staatlicher Macht.

Dieser Zusammenhang wird mich hier zunächst interessieren (und er führt auf einem Umweg zu meinen Ausgangsfragen zurück): Die Straße und der städtische Platz sind Orte, an denen Körper sich versammeln und damit immer Gefahr laufen, sich einer gleichfalls verkörperten Staatsmacht auszusetzen, einer Staatsmacht oder staatlichen Herrschaft, die sich wie im vorliegenden Video in kaum gezügelter Gewalt äußern kann. Die Subjekte, die sich exponieren, die ihre Verletzbarkeit riskieren, streiten nicht bloß qua ihrer Parolen für ihre Rechte, sondern vor allem

2 Haraway, Donna: „Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“ (1988), in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M. 1995, S. 73–97.

durch ihre Körper. Judith Butler hat in zwei jüngeren Texten zu Street Politics betont, dass die Körper, die sich in politischen Bewegungen versammeln, „die soziale Dimension des Körpers" mit seinen Rechten und Bedürfnissen erst geltend machen würden.[3] Das heißt, die Forderungen, die erhoben werden (z.B. das Recht auf Mobilität, politische und soziale Teilhabe sowie gleichberechtigte Anerkennung), würden nicht nur ausgesprochen, sondern im Protestieren immer auch körperlich inszeniert. Dabei ist das Sich-Versammeln und Sich-Exponieren nicht die einzig mögliche oder sinnvolle Protestform, wie Butler einräumt (schon um keinen Verdacht von Demonstrationsromantik aufkommen zu lassen). Aber sie sei dann geeignet, wenn Straße und Platz als bewohnbare Räume behauptet werden sollen, und zwar weil das, was gefordert wird, in einem performativen Akt bereits umgesetzt werde. So seien während der Besetzung des Tahrir-Platzes „horizontal relations" erprobt worden.[4]

Butlers Ausführungen stehen im Kontext ihrer Überlegungen zu einer elementaren Verletzbarkeit, die jedes Subjekt gleichermaßen betreffe, insofern wir grundsätzlich abhängig sind von anderen. Von einer elementaren Verletzbarkeit auszugehen, heißt indes nicht, dass Menschen nicht aufgrund politischer und sozialer Normen, aufgrund von Ressourcenverteilungen oder Zentrum-Peripherie-Unterscheidungen in unterschiedlichem Maße verletzbar wären – im Gegenteil. Diese Unterschiede gehen so weit, dass bestimmte Leben nicht ganz als Leben zählen und damit als ‚unbetrauerbar' gelten.[5] Aber Butler verbindet diese spezifische Verletzbarkeit mit einer elementaren, die für jeden Körper, auch den privilegierten, ‚starken', sich als unverwundbar imaginierenden Körper gilt, insofern jede/r in Beziehungen und in Abhängigkeiten stehe, d.h. in ein „Beziehungsnetz" eingewoben sei. Abhängigkeit meint gemäß Butler nicht Unterdrückung, sondern „konstitutive Bezüge zu anderen Menschen, Lebensprozessen und anorganischen Lebensbedingungen".[6]

In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass, wie Butler im Hinblick auf Street Politics betont, körperliche Verletzbarkeit und Handlungsfähigkeit nicht als Gegensätze zu verstehen sind. Körper seien nicht *entweder* verletzbar *oder* handlungsfähig. Vielmehr seien sie gerade in ihrem Handeln, in ihrer Handlungspotenzialität immer auch verletzlich.[7] Der Gegensatz von Stärke vs. Schwäche oder Verletzbarkeit trägt ebenso wenig wie die Vorstellung, dass Widerstand einer Unabhängigkeit

3 Butler, Judith: „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics", in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, Bd. 11, Nr. 1, 2014, S. 3–24, hier: S. 23; sowie dies: „Bodies in Alliance and the Politics of the Street", in: *eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2011, URL: http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en, 2011 (letzter Zugriff: 07. September 2015).

4 Butler 2011 (wie Anm. 3), o.S.

5 Vgl. Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt/M. 2010.

6 Butler 2014 (wie Anm. 3), S. 7f.

7 Ebd., S. 13.

bedürfe. Vielmehr geht gerade die Inanspruchnahme von Handlungsfähigkeit mit Verletzbarkeit einher. Man riskiert, verletzt zu werden, wie es am *Woman in the Blue Bra*-Video mehr als deutlich wird: Die Gewalt erfasst die Frau in ihrer Demonstration von Handlungsfähigkeit, in ihrer Exponiertheit, die darauf zielt, das Recht zu Handeln zu erstreiten; die Gewalt gilt, so könnte man sagen, der Behauptung von Handlungsfähigkeit.

Der Übergriff, den die Frau erfährt, ist selbstverständlich nicht allein mit elementarer Verletzbarkeit zu erklären, denn weibliche und geschlechtlich nicht-normative, queere Körper waren und sind in besonderer Weise Gewalt ausgesetzt. In sehr vielen Weltgegenden, so auch in Ägypten, ist die Bewegungsfreiheit von Frauen ebenso eingeschränkt wie ihre soziale und politische Teilhabe. Mit den weiblichen Körpern, die auf der Straße sichtbar werden, wird auch die strukturelle und private Gewalt gegen sie sichtbar. Am weiblichen Körper wird Geschlechtermacht exemplifiziert. Diese trifft nicht nur Frauen, die die Abaya auf der nackten Haut und darunter Jeans tragen, aber sie gilt jenen Frauen doch in spezifischer Weise. Auch das wird im Video erkennbar: Getreten wird der unbedeckte Oberkörper, der blaue BH in seiner Zeichenhaftigkeit. „I don't believe this girl was veiled. You do not dress that way if you were veiled. She is a fake"[8], sagt eine Frau in das Mikrofon eines ägyptischen Fernsehreporters, und ein Moderator kommentiert: „Truthfully, what were you thinking wearing that abaya with nothing underneath it?"[9] Die Frau, die mit dem Blue Bra assoziiert wird, sei ein Fake. Sie ist in einer metonymischen Bewegung gewissermaßen der Blue Bra geworden und damit als verschleierte islamische Frau eine Täuschung. Ihre Weise, Hidschab und Abaya zu tragen, wird als eine falsche Verschleierung aufgefasst oder als eine Verschleierung des Falschen, einer falschen, nicht-normativen Weiblichkeit.

In Bezug auf die von Butler vorgeschlagene Verbindung von Verletzbarkeit und Handlungsfähigkeit ist diese Interpretation durch den Fernsehsender signifikant. Zwar sieht die patriarchale Ordnung Ägyptens die Frau als besonders verletzbar an und es gehört zum männlichen Ethos, diese weibliche Verletzbarkeit zu schützen.[10] In dem Moment aber, in dem sich Weiblichkeit als vermeintlich falsche zeigt, entbrennt ein Streit darüber, welchen Frauen der Schutz gebührt. Eine Differenz wird eingezogen: Auf der einen Seite schlägt die Stimmung um in einen Ausschluss der „Woman in the Blue Bra", sodass ihre Verletzung unbetrauerbar wird; auf der anderen Seite führt das Aussetzen einer männlichen Pflicht gegenüber verletzbarer Weiblichkeit zu Widerstand. Schließlich habe, so heißt es, die Aufzeichnung dieses Ereignisses und die Verbreitung des Videos zum bis dahin größten Women's Move-

8 TV Channel 1 and Nilesat, 18.–21. Dezember 2011, zitiert nach Hafez, Sherine: „Bodies that Protest. The Girl in the Blue Bra, Sexuality, and State Violence in Revolutionary Egypt", in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 40, Nr. 1, 2014, S. 20–28, hier: S. 25.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd., S. 26.

ment Ägyptens geführt.[11] Aber auch diese Frauenproteste lassen sich nicht unumwunden als Emanzipationsbewegung deuten, denn auch sie wurden gerahmt von einer normativen Fassung von Männlichkeit und Weiblichkeit: Es wurden männliche Aufpasser auf den Plan gerufen, die die Frauenproteste schützten, sodass es zu einer frauenpolitischen Verkörperung kam, zugleich aber eine geschlechterpolitische Ordnung wieder in Kraft gesetzt wurde, die von weiblicher Verletzbarkeit und deren männlicher Schutzmacht handelt. Es gehöre, so Butler, ein und derselben Logik an, einerseits den Schutz einer als besonders verletzbar angesehenen Weiblichkeit zu fordern und anderseits deren Ausgrenzung zu betreiben.[12] Man kann das so verstehen, dass der paternalistische Schutz eine Handlungsfähigkeit, die Verletzbarkeit ja gerade riskiert oder riskieren muss, um nicht in einer heimischen Schutzzone ausgegrenzt zu werden, leugnet und unterminiert. Vielleicht ist das die Stelle, an der besonders augenfällig wird, dass Handlungsfähigkeit mit Verletzbarkeit einhergehen muss, um tatsächlich Widerstand und kein Dekorum zu sein.

Es ist moniert worden, dass sich die Relationalität, die Butler denkt, allein auf Interdependenzen zwischen Personen bezöge, ihr Konzept aber Abhängigkeiten von nichtmenschlichen Akteuren nicht umfassen würde.[13] Zwar ist es richtig, dass die körperlichen Relationen und Abhängigkeiten unter Menschen im Mittelpunkt von Butlers Thesen stehen, gleichwohl sind Ausweitungen des Konzepts der Allianzen auf Nichtmenschliches in ihren Überlegungen zu Protestbewegungen und Street Politics durchaus angedeutet: „Eben weil Körper in Bezug zu infrastrukturellen Unterstützungen (oder auch deren Fehlen) geformt und erhalten werden, in Bezug zu sozialen und technologischen Netzwerken oder Beziehungsnetzen, die immer ökonomisch und historisch spezifisch sind."[14] Was wäre eine solche körperlich-technologisch-infrastrukturelle Relationalität? Wie lässt sie sich konkret nachverfolgen und beschreiben?

Dass Körper Verbindungen zur Straße selbst eingehen, ist eine gewichtige Überlegung, die von der Dominanz des Gesagten wegführt und stattdessen Inszenierungsformen und Performanzen des Ortes und vor Ort einbezieht. Urbane Architektur, Stadtplanung und Infrastruktur ermöglichen und steuern Bewegungen, sie sind so gesehen Aktanten der Aufstände und tragen Bedeutungsebenen in die Proteste ein: Die Geschichtlichkeit von Plätzen und Gebäuden stiftet Anlässe zu sprechen, sich körperlich zu formieren und diese zu besetzen, um verschüttete oder

11 Vgl. El Shimi, Rowan: „The Woman in the Blue Bra / Die Frau mit dem blauen BH", in: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauerenden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182–183, hier: S. 182. Hiermit danke ich Florian Ebner für Gespräche und das Katalogbuch, ohne das dieser Aufsatz nicht hätte entstehen können.

12 Vgl. Butler 2014 (wie Anm. 3), S. 17.

13 Vgl. Ott, Michaela: *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin 2015, S. 52–54.

14 Butler 2014 (wie Anm. 3), S. 19.

verleugnete Bedeutungen dieser Orte hervortreten zu lassen (den Platz als Ort der öffentlichen Versammlung beispielsweise).

Aber wir können noch weiter gehen und die für gegenwärtige Protestbewegungen so bedeutungsvollen digitalen Medien in den Blick rücken. Audiovisuelle Aufzeichnungen, ob analog oder digital, sind für die politische Wirksamkeit von Ereignissen essenziell und zwar sowohl im lokalen Zusammenhang als auch für die globale Wahrnehmung. Dieser Relation von global und lokal korrespondiert ein Nahverhältnis von Medientechnik und Körper. Die Verfügbarkeit digitaler Gadgets, die nah am Körper getragen werden, dabei fast unsichtbar sind, aber dennoch permanent senden und empfangen können, stellen eine Potenzialität aber auch eine Gefahr dar – für diejenigen, die aufgezeichnet werden, und daher auch für diejenigen, die sie mit sich führen. Körper und Gerät gehen eine Verbindung ein, die den Charakter einer instrumentellen Mediennutzung bei weitem übersteigt. Sie sind nicht nur Werkzeuge, die Informationen übermitteln, sondern Elemente eines Aufzeichnungsakts, der den Körper in seiner Verletzbarkeit involviert. „It can be an effort to destroy the camera and its user, or it can be a spectacle of destruction for the camera, a media event produced as a warning or a threat", so Butler.[15] Die Präsenz eines Aufzeichnungsgeräts verändert die Szene vor Ort, löst gewaltförmige Aktionen überhaupt erst aus, eben weil die Möglichkeit einer Distribution der Aufzeichnung besteht – unter digitalen Bedingungen für alle und jederzeit. Aufzeichnungsapparate sind daher nicht nur berichtend, sondern sie werden Teil der Szene und Aktion, insofern sie die Verbreitung jenseits des lokalen Raums ermöglichen (können), auf die von den Akteurinnen und Akteuren spekuliert wird und die bereits eines jener Grundrechte darstellt, für das eingetreten wird.[16]

Diese Verbindung von Handlungsfähigkeit, Verletzbarkeit und digitalen Aufzeichnungsgeräten hat der Künstler Rabih Mroué mit seiner Arbeit *Pixelated Revolution* (2012) auf äußerst existentielle Weise thematisiert. In Form einer Lecture Performance hat sich Mroué mit Videos beschäftigt, die von Mobiltelefonen mutmaßlich erschossener Regimegegner während der syrischen Proteste aufgezeichnet wurden. Die Videos, die der Künstler auf YouTube gefunden hat, dokumentieren gewissermaßen als visuelle Überreste die Erschießung derjenigen, die beim Filmen von Soldaten entdeckt wurden. „They are recording their own death", wie Mroué es in bewusst gesetzter Dramatik formuliert. Zu sehen sind unscharfe Umgebungen, wie sie von fallenden Kameras aufgenommen worden sein könnten und aus denen Mroué in seiner Bildanalyse – die forensische Qualitäten annimmt – Sinn und letztlich Beweise für Tathergänge zu erschließen versucht.[17]

15 Butler 2011 (wie Anm. 3), o.S.

16 „So the media not only reports on social and political movements that are laying claim to freedom and justice in various ways; the media is also exercising one of those freedoms for which the social movement struggles." Butler 2011 (wie Anm. 3), o.S.

17 Rabih Mroués Lecture Performance ist an verschiedenen Orten stets live aufgeführt worden, so auch bei der documenta13, wo zudem u.a. große Prints aus den Handyfilmen zu sehen

II) Dem Video folgen

Folgen wir vor dem Hintergrund dieser Überlegungen dem Video *The Woman in the Blue Bra*, den möglichen Umständen seiner Entstehung, einigen Wegen seiner Verbreitung und Bearbeitung. Schauen wir noch einmal genau hin. Am 18. Dezember 2011 um 10 Uhr 23 wurde es auf rt.com veröffentlicht. Die Aufnahmen datieren vom vorherigen Tag. Die Szene, die die Misshandlung der Frau zeigt, dauert nur wenige Sekunden; das Video enthält weiteres Material, unter anderem die Stürmung eines Zeltlagers auf dem Tahrir-Platz durch das Militär. Die Autorschaft der Aufnahmen ist abgesehen vom besitzanzeigenden Kürzel der Agentur nicht vermerkt. Es ist auch nicht zu entscheiden, ob die verschiedenen Einstellungen aus einer einzigen Quelle bzw. demselben Aufzeichnungsgerät stammen oder ob es sich um eine Montage aus Material verschiedener Autor/innen oder Geräte handelt. Es könnten durchaus Aufnahmen eines Reporters von RT sein, aber ebenso gut, und davon ist auszugehen, Amateurmaterial, zum Beispiel Handymitschnitte Umstehender, die einer Nachrichtenagentur zugespielt oder verkauft wurden.

Die Machart der Aufnahmen, die von Schwenks und Zooms charakterisiert ist, weist vor allem auf die Plötzlichkeit der Ereignisse hin, in der sich eine gestalterische Könnerschaft, die man Professionellen unterstellt, womöglich gar nicht hätte entfalten können. Diejenigen, die rechtzeitig ‚vor Ort' sind und eine Kamera griffbereit haben, sind schon lange nicht mehr ausschließlich professionelle Reporter/innen, auch Beteiligte und Umstehende halten ihre Kameras und Mobiltelefone bereit und in die Höhe, um Gewalttaten aufzuzeichnen und die Aufzeichnungen als Dokumente zu verwahren. Auch Distributionswege bedürfen keiner exklusiven professionellen Zugangsberechtigung zu Redaktionssitzen mit entsprechenden Personen, Geräten und Leitungen mehr (medienhistorisch waren hierzu Boten und Kuriere, Telegrafen, Faxgeräte und Computer notwendig). Online zu veröffentlichen, auf YouTube, Facebook oder in Blogs, ist nicht kompliziert. Gleichwohl ist ein Verteiler, wie ihn eine Nachrichtenagentur zur Verfügung stellt, hilfreich, denn man kann sich auf die ausschließlich virale Verbreitung eines Videos, egal wie spektakulär es ist, nicht verlassen.

So viel lässt sich festhalten: Unter digitalen Bedingungen von Social Media, Camera Phones und Smart Phones, also seit den 2000er Jahren, haben sich sowohl Produktion als auch Distribution audiovisueller Daten ‚demokratisiert' oder ‚entprofessionalisiert' – wie man es nimmt. Der Augenzeugenbericht Beteiligter (die zu „citizen journalists" geadelt werden, obwohl sie genau das nicht sind: Journalisten) hat auch in kommerziellen Agenturen einen hohen Stellenwert. Er steht ein für eine Form des Dabeiseins, die zwar bereits zum guten Ton des Fotojournalismus gehörte, dem aber Reporter/innen kaum gerecht werden können, wenn sich Ereignisse überstürzen; letztlich verfügen sie immer über zu geringe Ortskenntnis. West-

---

waren. Siehe hierzu Krautkrämer, Florian: „Revolution uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm", in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 11, 2/2014, S. 113–127.

liche Journalisten haben sich in Kairo und anderen nordafrikanischen Ländern während der Aufstände auf eine Beobachtung und Dokumentation der Proteste aus der zweiten Reihe verlegt. Sie wohnten im Hotel, fotografierten aus der Distanz oder sogar vom Hotelbalkon aus,[18] und interviewten insbesondere englischsprachige Aktivisten.

Nach Meinung des ägyptischen – und englischsprachigen – Filmemachers Philip Rizk, der diese Situation kritisch analysiert hat, suchten die westlichen Journalisten vor allem nach Darstellungen, die ihrem Bild einer gewaltlosen Befreiungsbewegung im Sinne einer Demokratisierung nach westlichem Vorbild entspricht. So schreibt er in seinem „Offenen Brief an einen Zuschauer":

> Nur die Fixierung auf einige spezifische Bilder des Tahrir-Platzes, bei Tageslicht und eine Kamera gesehen, konnten Dich von einer solchen Annahme überzeugen. […] Andere Branchen zogen schnell nach: Akademiker, Filmemacher, die Kunstwelt und Nichtregierungsorganisationen folgten den Journalisten auf dem Fuß und verließen sich auf uns als ideale Interpreten des Außergewöhnlichen. Sie alle glaubten und befeuerten die Überglorifizierung des Individuums, des Schauspieler, des Jugendlichen, des revolutionären Künstlers, der Frau, des gewaltlosen Demonstranten, des Internetnutzers.[19]

Für Rizk entspricht dies einem Nicht-Sehen sowohl der Gewalt als auch der Heterogenität von Interessen, die die Proteste angetrieben haben. Vor der Folie einer postkolonialen Geschichtserzählung würde allein eine auf ‚westliche' Werte gerichtete Bewegung wahrgenommen, die sich *gegen* Islamismus und Diktatur sowie *für* Frauenemanzipation einsetzt. Die Proteste gegen Kapitalismus, Neoliberalismus und ökonomische Imperative, also gegen dezidiert ‚westliche' Normen, würden hingegen nicht wahrgenommen oder seien schlicht nicht wahrnehmbar.[20] Sicher, Gleichberechtigung von Frauen sowie von Schwulen und Lesben ist innerhalb islamischer Communities keine Selbstverständlichkeit und für sie einzutreten, stellt auch für mich ein unbestreitbares Gebot dar. Angesichts der Verve aber, mit der auf geschlechterpolitische Ungerechtigkeiten in islamischen Ländern hingewiesen wird, obgleich geschlechterpolitische Gleichheit auch im Westen höchstens auf dem Papier realisiert ist, spricht Gabriele Dietze mit Recht von einer „okzidentalen

18 Siehe die Fotoserie von Peter von Agtmael, der für die berühmte Agentur Magnum arbeitet in Ebner / Wicke 2013 (wie Anm. 11), S. 55, 56, 129.

19 Rizk, Philip: „2011 ist nicht 1968: Offener Brief an einen Zuschauer", in: Ebner / Wicke 2013 (wie Anm. 11), S. 53–67, hier: S. 54. (Leicht überarbeitete Übersetzung K.P.)

20 Rizk gehört zu einer Gruppe von Künstler/innen und Aktivist/innen, die während der Proteste das Medienkollektiv Mosireen betrieben. Mosireen versammelt *testimonies*, audiovisuelle Zeugnisse, in denen Augenzeugen, Verletzte und Angehörige von Getöteten ihre Version der Ereignisse festhalten und damit den offiziellen Versionen widersprechen. Siehe URL: http://mosireen.org. Die Videos sind auch in einem YouTube-Kanal und auf Vimeo verfügbar. Außerdem veranstaltet Mosireen Workshops, bei denen insbesondere die Landbevölkerung mit Medientechnik ausgestattet wird und deren Verwendung erläutert bekommt.

Dividende“[21]. Auf diese Weise kann man sich im Vergleich mit den sogenannten Anderen für ‚fortschrittlicher‘ halten, als man ist, während diese Anderen ‚rückständiger‘ erscheinen, als sie sind.

Auf YouTube erscheinen noch am selben Tag verschiedene Verarbeitungen des *Blue Bra Girl*-Videos: Eine davon ist mit schwermütigem Gesang unterlegt und mit schriftlicher Kommentierung in Arabisch versehen, eine andere mit einem Trailer von FIN (Freedom of Informant Network) und englischsprachigen Texttafeln ausgestattet.[22] In beiden Fällen wird dem Video eine rührende, aber auch *auf*rührende Rahmung gegeben. Es ist gut möglich, dass das Video, bevor es auf rt.com und dann auch bei CNN erschien, durch Blogs und E-Mail-Fächer zirkulierte. Dies könnte sein zeitgleiches Auftauchen in verschiedenen Kontexten, und zwar in bereits gerahmten und kommentierten Fassungen, erklären. Es ist das ausgemachte Potenzial digitaler Bilder, dass sie von den User/innen verarbeitet und verändert werden (können), was nicht bedeutet, dass ihr Wahrheitsgehalt grundsätzlich infrage steht. Die Qualität des technischen Bildes, eine Aufzeichnung von realen Geschehnissen zu sein, bleibt durchaus gewahrt. Was dem Bild hinzugefügt wird, sind Interpretationen von Geschehnissen, die Leseanweisungen für eine immer verhandelbare Wahrheit bereitstellen. So unterzieht ein User das *Blue Bra Girl*-Video einer nachgerade forensischen Lektüre, die mit roten Umrahmungen arbeitet:[23] Zu erkennen ist, dass die Frau mit wenigstens zwei männlichen Demonstranten unterwegs war. Einem von beiden gelingt es, sich loszureißen und zu fliehen, während auf den anderen ebenso eingetreten wird wie auf zwei Passanten, die zunächst am Rand der Szene vorbeigehen, Sekunden später aber hilflos am Boden liegen. Außerdem lässt sich in wiederholter Betrachtung unter den Militärpolizisten vor allem eine Person ausmachen, die mit besonderer Härte und Hemmungslosigkeit zutritt. Es ist ein Mann in Turnschuhen statt Springerstiefeln, der – so macht es den Anschein – von den anderen Militärpolizisten wenn auch nicht entschieden aber doch so zaghaft wie erfolglos zurückgehalten wird. Man kann hier bereits im Ereignis selbst die Unterschiede im Umgang mit der Gewalt gegen die „Woman in the Blue Bra“ erkennen, die in der späteren Bewertung ausgesprochen wird – die Problematik von Paternalismus einerseits und Aussetzen männlicher Schutzmacht andererseits, die Ambivalenz, die eigene Haut zu riskieren oder zu fliehen.

---

21 Dietze, Gabriele: „Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung“, in: dies. / Brunner, Claudia / Wenzel, Edith (Hg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld 2009, S. 23–54.

22 Siehe URL: https://www.youtube.com/watch?v=oua2y11BMxw (letzter Zugriff: 08. September 2015); sowie URL: https://www.youtube.com/watch?v=1w7C0-NNPnE (letzter Zugriff: 08. September 2015).

23 Siehe den durchaus obskuren Blog URL: https://willyloman.wordpress.com/2011/12/19/blue-bra-girl-video-a-remarkable-story-of-horror-and-heroism/ (letzter Zugriff: 08. September 2015).

Ebenfalls am 18. Dezember bringt *Tahrir Newspaper* auf dem Titelblatt ein Still aus dem *Blue Bra*-Video, das den Moment des Tritts auf den entblößten Oberkörper einfriert. Es handelt sich offensichtlich um einen nachbearbeiteten Frame oder Screenshot. Denn im Original sind die Vorgänge lediglich aus der Ferne und unscharf zu erkennen – wobei ‚Original' eine Bezeichnung ist, die hier nur als Hilfskonstruktion dienen kann und wohl besser durch ‚Ausgangsmaterial' zu ersetzen wäre, wenn nicht auch dieses Wort wegen der Unklarheit des erstmaligen Auftauchens der Bilder unangebracht wirkte. Die Person, die die Aufnahme von der „Woman in the Blue Bra" gemacht hat, muss erst mit dem Blick in das Aufzeichnungsgerät ihr Motiv suchen. Die Kamera, welcher Art sie auch immer war, macht Opfer und Täter in der Menge ausfindig, verliert sie wieder aus dem Blick, findet zur Szene zurück. Bezeichnender Weise sind die Aufnahmen ohne Ton; ich stelle mir vor, dass man sonst Rufe und Hinweise hören könnte, die zum visuellen Auffinden der Schläger in der Menschenmenge verhalfen. Neben den Gewalttaten, die es dokumentiert, zeigt das Video daher noch etwas anderes, nämlich die Schwierigkeiten der Fokussierung. Es verweist damit sowohl auf das Geschehen als auch auf die Umstände seiner Aufzeichnung.

Die suchende Kamera- und infolge dessen Bildbewegung sprechen von den Entstehungsbedingungen des Videos. Und es sind genau die auf diese Weise im Bild aufgehobene Kontingenz und Spontanität, die Schnelligkeit und Ungewissheit, die die Authentizität des Ereignisses bezeugen. Dabei ist das Ereignis keineswegs ein völlig unerwartetes – in gewisser Weise wurde darauf gewartet, *dass* etwas passiert –, aber zugleich waren weder dieser konkrete Moment noch die spezifischen Personen vorauszusehen.[24] Während es also gerade die Suchbewegungen und Unschärfen sind, die die Authentizität der Aufzeichnung versichern, taugt diese Art der Zeugnishaftigkeit für andere Register kaum. Die Devise, nach der angeblich gilt, je körniger oder pixeliger eine fotografische, filmische oder videografische Aufnahme ist, desto mehr Authentizität verbürge sie, ist rein formal gedacht und greift zu kurz. Ein unscharfer Videoframe ist als ikonisches Einzelbild für eine gedruckte Titelseite schlichtweg ungeeignet. Mit der Stillstellung und Ausschnittvergrößerung für das Zeitungs-Cover muss mindestens eine nachträgliche Schärfung des Bildes einhergegangen sein, denn weder analoge noch digitale Bilder gewinnen in der Detailvergrößerung an Schärfe und Präzision, ganz im Gegenteil: Was sich in der Vergrößerung zeigt, sind irgendwann nur noch Korn bzw. Pixel, also die Materialität des technischen Bildes, aber gerade kein Mehr an Ikonizität, das im Text-Bild-Verhältnis der Zeitungsseite gefragt ist. Auch muss eine Farbkorrektur erfolgt sein, denn der blaue BH kontrastiert nun dramatisch mit den Camouflage-Hosen der Soldaten. Das ikonische Bild auf der Zeitungstitelseite folgt den Maßgaben des ‚decisive moment', mit dem der Fotojournalismus seit den 1950er Jahren die

24 Vgl. Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003 [Paris 2001].

Abb. 2: Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a.

Wirkmächtigkeit berichtender Fotografie begründete.[25] Wenn also einerseits die niedrige Auflösung – die insgesamt ‚schlechte' Qualität – des digitalen Bildes dessen permanentes Verschicken und Weiterleiten erst ermöglicht, so muss dieses Bild andererseits ästhetisch und technisch aufgewertet werden, sobald es in einem Printmedium, d.h. in einem ‚klassischen' Distributionsmedium, reproduziert wird.

„Poor images" sind nach Hito Steyerl schlecht aufgelöste digitale Bilder, die ohne Reproduktionsrechte zirkulieren (oder deren Reproduktionsrechte nicht beachtet werden) und deren Potenzial darin liegt, politische Netzwerke, neue Öffentlichkeiten und Archive jenseits etablierter Körperschaften und Unternehmen zu bilden.[26] Innerhalb der Bildverkettung der „Woman with the Blue Bra" ist ein solches ‚armes' Bild sicher ein entscheidender Trigger, aber es fügt sich sehr wohl ein in die Bildstrategien etablierter und/oder kommerzieller Agenturen und deren Verwertungszusammenhänge. Das ‚poor image' ist daher keine Gegensphäre eines

25 Das Konzept des ‚entscheidenden Moments' geht auf den Fotografen Henri Cartier-Bresson zurück. Vgl. hierzu Peters, Kathrin: „Entscheidende und andere zufällige Augenblicke. Momentaufnahmen bei Henri Cartier-Bresson und Rolf Dieter Brinkmann", in: Stingelin, Martin / Thiele, Matthias (Hg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München, 2010, S. 163–178.

26 Steyerl, Hito: „In Defense of the Poor Image", in: dies.: *The Wretches of the Screen*, Berlin 2012, S. 31–45.

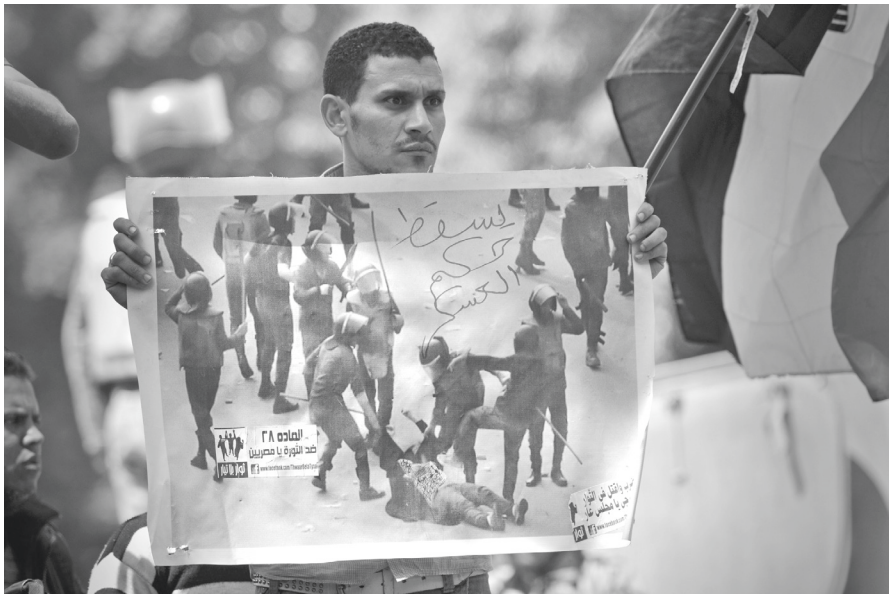


Abb. 3: Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012.
Siehe Tafelteil, S. XIII.

‚hochwertigen' Bildes, vielmehr, das ist an unserem Beispiel festzustellen, diffundieren Bilder sozusagen in unterschiedliche Netzwerke und tragen daher verschiedene Spuren und Signaturen, die eine Unterteilung in Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit ebenso durchkreuzen wie die strikte Unterscheidung von analogen und digitalen Bildern. Die Reproduktions- und Aneignungsbewegung des *Blue Bra*-Videos kommt nicht zum Stillstand, wenn das ‚arme' Videobild zu einem stehenden Einzelbild wird: Die Titelseite von *Tahrir News* wird bei weiteren Demonstrationen in die Höhe und in Kameras gehalten. So wandert das Zeitungsfoto, das aus einem online kursierenden Video entnommen ist, über die Straße wieder in die digitalen Netzwerke ein (Abb. 2–3).[27]

Bald tauchen auf den Protestmärschen, insbesondere auf dem Women's Protest March am 21. Dezember, auch vergrößerte und freigestellte Versionen des Stills auf, die es zu Posterqualität gebracht haben und nun die Signatur Reuters/Stringer tragen – „Stringer" steht jetzt ausdrücklich für einen freiberuflichen und/oder un-

27 Siehe beispielsweise Rowan El Shimis Flickr-Album „Kasr El Einy Street Street Battle …", URL: https://www.flickr.com/photos/rouelshimi/sets/72157628474638813 (letzter Zugriff: 08. September 2015); sowie die Verweise in Ebner/Wicke 2013 (wie Anm. 11).

Abb. 4: El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blu Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen. Siehe Tafelteil, S. XIV.

bekannten Bildlieferanten.[28] „Auf der Straße, unter den Blicken und Kameras der Medienöffentlichkeit, werden die Bilder nun als Bildobjekte dem digitalen Bildverkehr entwunden und gleich wieder in ihn eingespeist“, so Tom Holert.[29] „Bildobjekte“ sind nach Holert solche Bilder, die – anders als ein Bewegtbild – in der Hand gehalten und vorgezeigt werden können, und das nicht nur für die lokale Umgebung, sondern auch im Hinblick auf ein zukünftiges Bild, das die Bildobjekte zusammen mit den sie tragenden Subjekten zeigt und welches seinerseits in Umlauf gesetzt wird. Hunderte von Fotografien sind von diesen Demonstrationen inklusive Bildobjekten und Handys, die von der Menge in die Höhe gehalten werden, in Flickr-Alben zu finden, dort nach Themen, Motiven oder Anlässen gruppiert. Manche dieser Fotografien erscheinen auch auf Galeriewänden außerhalb von Ägypten – einige der ägyptischen Fotograf/innen haben es zu Bekanntheit (und zu Geld) gebracht.[30]

Die Adaptionen und Aneignungen der „Woman in the Blue Bra“ erscheinen an verschiedenen Orten in unterschiedlicher medialer Form und werden mit Genre-

28 Vgl. URL: http://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/12/21/144098384/the-girl-in-the-blue-bra (letzter Zugriff: 08. September 2015).

29 Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, S. 59–76, hier: S. 61.

30 Vgl. „Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution. Ulrike Bergermann und Kathrin Peters im Gespräch mit Florian Ebner zur Ausstellung“ (2015), URL: http://zfmedienwissenschaft.de/online/web-extra/Kairo-Offene-Stadt (letzter Zugriff: 08. September 2015).

Abb. 5: Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012.

anspielungen versehen: Auf dem Tahrir-Platz ist ein Graffito zu finden mit dem *Blue Bra* als Element eines Superwoman-Kostüms (Abb. 4). Der brasilianische Karikaturist Carlos Latuff zeichnet eine *Blue-Bra*-Comicszene, die die Rache der Niedergetretenen imaginiert (Abb. 5). Es entstehen Wandmalereien im Stil von Märtyrerinnendarstellungen; der blaue BH taucht als Graffiti-Schablone auf – er ist zu einem Symbol geronnen, das den gesamten Kontext aufzurufen vermag. Es gibt zudem einen von Anonymous lancierten Hashtag #opBlueBra mit Solidaritätsbekundungen, Protestaufrufen und Memen, die die Verschleierung als Anonymous-Maske variieren und Maskeraden von User/innen mit blauem BH versammeln.[31] Während in solchen Bildverarbeitungen die Vorstellung einer weiblichen Ermächtigung artikuliert wird, die sich jenseits einer vermeintlich verletzlichen Weiblichkeit und ihres paternalistischen Schutzes behauptet, gibt es auch Collagen, in denen der blaue BH auf die ägyptische Flagge montiert ist, als Einhegung der Frauenbewegung in die Nation.[32]

Korporative, künstlerische und mehr oder weniger illegale Aneignungen der Bilder produzieren eine Mise-en-abyme, ein Netz aufeinander bezogener Bilder. Allerdings nicht nur ein Netz von Bildern, sondern auch von Personen, die diese

31 Vgl. URL: twitter.com/hashtag/opbluebra; siehe auch die Zusammenstellung auf URL: eastwestwesteast.wordpress.com/2012/01/11/566/ (letzter Zugriff: 08. September 2015).

32 Vgl. beispielsweise Rowan El Shimis Sammlung in Ebner/Wicke 2013 (wie Anm. 11), S. 182.

Bilder gemacht haben und sich dadurch in unterschiedlicher Weise ausgesetzt haben. Die digitalen Kameras oder Smart Phones, die sie mit sich geführt haben, sind ebenfalls Teil dieses Beziehungsnetzes, dieser Relationalität. Denn diese Geräte gewährleisten eine ad-hoc-Distribution oder drohen eine solche in den Augen des Regimes zumindest an. So werden die Proteste nicht einfach aufgezeichnet und dokumentiert. Vielmehr verändert das *recording* die Protestbewegung, ja ist Teil von ihr.

Wenn diese ausufernde, ausfransende Bewegung von Bildern, technischen Geräten und Menschen, von Architekturen, Parolen und Handlungen zusammenzufassen sein soll, dann in zwei Punkten, die wenigstens diesen Text beschließen.

Erstens: Jede Wirklichkeitswiedergabe unterliegt Mitteilungs- und Zeigeabsichten, die das Aufgezeichnete einer Auswahl und Rahmung unterwerfen und es in einen spezifischen Zusammenhang stellen,[33] der bereits von Vorannahmen gesättigt ist, von Vorannahmen, die gleichwohl und im besten Fall konterkariert werden können. Die Evidenz, die sich einstellt, ist das Ergebnis einer Interaktion verschiedenster Elemente, die sich auf keinen Determinismus – sei es ein technologischer, sozialer oder politischer – reduzieren lässt, sondern vielmehr all diese Elemente miteinander in Beziehung setzt.

Zweitens: Im Hinblick auf digitale Medien und ihre Technologien der Distribution, Verknüpfung und Reproduktion, zeigt sich, dass das Paradigma der Spur, das dem analogen fotografischen und filmischen Bild anhaftet, nicht außer Kraft gesetzt wird.[34] Anders als eine Kritik des digitalen Bildes angenommen hat, steht dieses nicht an sich schon unter Manipulationsverdacht,[35] sondern trägt das Versprechen, die Aufzeichnung eines Geschehens zu sein, wie es sich ereignet hat, weiterhin mit sich. Darüber hinaus haben aber die Möglichkeiten der Bildverarbeitung, der Kommentierung und der Zirkulation – die Bildverkettung, die sich aus digitalen Versendungen ergibt – an dem, was bezeugt wird, und an der Herstellung von Gewissheit entscheidenden Anteil. Zeugenschaft ist in einen Raum der Verhandlung verschoben, durch den überhaupt erst Glaubwürdigkeit entsteht, die jedoch immer bestreitbar ist.

Das Video *The Woman in the Blue Bra* stößt die Betrachter/innen auf eine Verstreuung von Sichtbarkeiten, auf Kaskaden von Wiederaufgriffen und differenten Kommentierungen. Zum Verständnis dieser Zirkulationen und ihrer politischen Implikationen ist es nicht sinnvoll, zwischen Analogem und Digitalem, zwischen

33 Vgl. Balke, Friedrich / Fahle, Oliver: „Einleitung in den Schwerpunkt", in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 11, 2/2014, S. 10–17.

34 Vgl. Geimer, Peter: „Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma", in: Krämer, Sybille / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/M. 2007, S. 95–120.

35 Vgl. pars pro toto Hagen, Wolfgang: „Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung", in: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2002, S. 195–235.

urbanen und virtuellen Räumen, zwischen etablierten und sogenannten sozialen Medien scharf unterscheiden zu wollen; entscheidend sind vielmehr die Verschränkungen und Übergänge, die Ränder, wenn man so will, an denen die Bilder aneinanderstoßen, und die Rahmungen aus Technologien, Texten, Räumen und Materialitäten, innerhalb derer die Bilder erscheinen. Eine schlichte Gleichsetzung von Sichtbarkeit und Wissen trägt nicht weit. Was sich vielmehr öffnet, ist ein Raum der Verhandlung, ein Netz von Relationen, in dem das, was *The Woman in the Blue Bra* für wen und wie bezeugt, erst evident wird.

BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich'*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.
Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).
Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, http://bit.ly/1HtLgCh (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).
Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).
Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).
Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Cani* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen." Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.
Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.
Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.
Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.
Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams*: Kodak Three Point Reflection Guide © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn)*, 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißen. Randbemerkungen zur Fotografie

Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun." Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocolat und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).
Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).
Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).
Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).
Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).
Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning …". Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.
Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.
Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.
Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151. Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagut).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire Studio.
Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm. © Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.
Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire Studio.
Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.
Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra" und relationale Zeugenschaft

Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/ (letzter Zugriff: 24. November 2015).
Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blu Bra", Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).