

HISTORISCHE ANTHROPOLOGIE
Kultur • Gesellschaft • Alltag

Sonderdruck, im Buchhandel nicht erhältlich.

14. Jahrgang 2006
Heft 1

Herausgegeben von
Gesine Krüger und Jakob Tanner



BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Inhalt

Aufsätze

<i>Peter Burke</i> Die drei Sprachen der Metapher	1
<i>Johannes F. Lehmann</i> Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist	11
<i>Shalini Randeria</i> Malthus contra Condorcet. Bevölkerungspolitik, Gender und Kultur aus ethnologischer Perspektive	30
<i>Erich Keller</i> Das Herauskristallisieren der Rasse. Vom langsamen Verschwinden eines Phantoms am Anthropologischen Institut in Zürich	49
<i>Alessandro Stanziani</i> Der gute Wein. Über die Entstehung und Entwicklung qualitativer Normen auf den Weinmärkten Frankreichs im 19. Jahrhundert	68

Debatte

<i>Frank Schubert</i> „Soldiers can get anything free“. Idi Amin und das Erbe des Kolonialmilitärs in Afrika	93
<i>Hans-Lukas Kieser</i> Türkische Nationalrevolution, anthropologisch gekrönt. Kemal Atatürk und Eugène Pittard	105
<i>Susanne Regener</i> Bildgedächtnis, Blickkultur. Fotografie als intermediales Objekt	119

Bildgedächtnis, Blickkultur

Fotografie als intermediales Objekt

von Susanne Regener



Abb. 1 u. 2: Carter Smith, „Fire walk with me“, aus: The Face, Januar 2001¹

Die Fotografie, die hier in zwei Teilen reproduziert ist, zeigt zwei Frauen in einem desolaten Zustand: Sie sitzen mit entblößten, beschmutzten Beinen auf schlammiger Erde. wirken erschöpft, jeweils einen Arm halten sie theatralisch in die Höhe, mit dem anderen stützen sie sich ab. Von hinten wird die Szenerie von einem lodernden Feuer beleuchtet. Beim Blick auf gespreizte Beine und ein unkenntliches Angesicht stellen sich pornographische Assoziationen ein. Ohne weitere Informationen zur Provenienz dieser Fotografie wären verschiedene Verbindungen denkbar: Dies könnte eine Szene aus einem aktuellen Splatter-, Horror- oder Katastrophenfilm sein oder ein Still aus einem jener europäischen TV-Doku-Soaps, die im Dschungel, auf einsamen Inseln oder im *GirlsCamp* spielen. Es könnte sich aber auch um eine Dokumentationsfotografie von einem Katastrophenschauplatz handeln. Oder ist das ausgeschlossen? Diese Fotografie gibt nicht nur die Inszenierung eines Unfalls/einer Katastrophe wieder, sie ist auch am rechten Rand mit einer Bildlegende versehen: „From left: Alex wears suede dress by Yohji Yamamoto. Anne wears dress by Ghost; wool dress by Molly Gu.“² Mit dieser Zeile werden

¹ Bei allen Abbildungen, die im Text analysiert werden, handelt es sich im Original um Farbfotografien.

² „Fire walk with me“, aus: The Face, Januar 2001, Photography: Carter Smith, and Styling: Allan Kennedy.

wir in das Reich der Mode geführt. Wie eine Gebrauchsanweisung will uns die Schriftzeile lenken: nicht auf die Kleider, sondern auf die Markennamen der Designer. Es handelt sich um einen Branding-Effekt der inszenierten Geschichte, die durch die Vornamen der Models auch persönlich gemacht wird.

Es ist bereits ein Allgemeinplatz, dass zu einer Fotografie immer ein Umfeld gehört, in Form eines Produktions- und Rezeptionszusammenhanges und eines Textes, sei es als Fließtext oder als Bildunterschrift/Legende. Ich nehme das Verhältnis von Bild und Sprache, Bild und Text auf, um daran den intermedialen Charakter der Fotografie zu verdeutlichen. Meine Beispiele sind aus populären Bereichen der Gegenwart: Eine Modefotografie aus einer Kultzeitschrift, private Fotografien aus dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib, die international Proteste provozierten und das über die Presse bekannt gewordene Foto-Still des Selbstmordattentäters Atta aus einer Überwachungskamera. Über die Ikonografie hinaus interessiert mich an diesen Fotofunden, ob an ihnen etwas über eine spezifische gegenwärtige Blickkultur ermittelt werden kann. Unter Blickkultur verstehe ich in Abwandlung eines Luhmannschen Postulats³ jene in einer jeweiligen Kultur durch Bilder und die Medialisierung von Bildern geprägten Formen von Wahrnehmen und Darstellen. Zur Blickkultur gehören Erfahrungen mit Bildern, Traditionen der symbolischen Darstellung und die Wanderungen von Bildern von einem gesellschaftlichen Bereich in den anderen, von einem Medium ins andere. Bilddiskurse strukturieren das Verhältnis von Bild und Sinnggebung und die ästhetischen und politischen Wirkungen von Bildern. Es sind die Phänomene, z. B. die Katastrophe in der Modefotografie, die die Betrachtung einer fortwährenden Kontextualisierung und Diskurspraxis, in denen Bilder vorkommen, notwendig machen.⁴ Mit Rudolf Arnheims Postulat „Sehen heißt Denken“ führt uns das auf die Spur freiwilliger, vorgefertigter oder sonst wie abhängig hergestellter Denkprozesse, die im Produktions- und Reproduktionsvorgang eine Rolle spielen.⁵ Die Sprache, die Schrift, der Text, der Kontext sind jene Elemente, die mit dem Bild in eine intermediale Relation treten.

Welche Rolle spielt das Bildgedächtnis in der Verwobenheit der Bilder mit Bildern, der Bilder mit Texten? Ich werde eine Foucaultsche Sichtweise auf die Bildpraxen einnehmen, indem ich die gouvernementale Dimension der Blickkultur verfolge. Gouvernementalität, mithin Regierung/Lenkung, bezieht sich nicht nur auf die staatlicherseits geregelten Vorgänge, sondern auch und gerade auf Vorgänge gesellschaftlicher Regelungen und damit auch medialer Steuerungsprozesse.⁶ An drei Phänomenen werde ich die Gedanken exemplifizieren: Mode/Katastrophe, Gewalt/Pornographie, Überwachung/Selbstdarstellung.

3 „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ *Niklas Luhmann*, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, 9.

4 Siehe *Susanne Regener*, *Forschungsfeld Visuelle Kultur. Die alte und die neue Welt der Fotografie*, in: Ruth Ayala/Jörg Bergmann (Hg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek b. Hamburg [im Druck].

5 Vgl. *Rudolf Arnheim*, *Zauber des Sehens. Gespräch mit Ingo Ilrermann in der Reihe ‚Zeugen des Jahrhunderts‘*, Göttingen 1995, 78–83.

6 Siehe *Michel Foucault*, *Die ‚Gouvernementalität‘*, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2000, 41–67.

1. Mode/Katastrophe

Die Darstellerinnen sind Models, die Szene ist Teil einer Modestrecke mit dem Titel: „fire walk with me – I am frank“ aus der britischen Szene-Zeitschrift *The Face* vom Anfang des Jahres 2001. „Die Zeichen der Mode“, schreibt der Soziologe Jean Baudrillard, „haben keine innere Bedeutung mehr und deshalb werden sie für grenzenlose Kommutationen und Permutationen frei.“⁷ Das klingt nach Auflösung von Sinn und Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Zeichen. Wenn man stärker den Kontext der Zeichenwelt der Mode berücksichtigt, also den Blick anders fokussiert, dann wird deutlich, dass inzwischen (nach dreißig Jahren) das Gegenteil der Fall ist: Gerade die Mode wird mit Sinn aufgeladen, das Signifikat ist Illustration für das soziale und kulturelle Umfeld, in dem die Zeitschrift kursiert. Und die Modefotografie geht innerhalb der Zeitschrift vielfältige Verbindungen ein: In *The Face* kann man kaum mehr zwischen Werbung und redaktionellem Teil unterscheiden, ein *Crossover* von Ästhetiken aus Comics, Knipserfotografie, Fernsehwerbung, Spielfilmszenen und Computerspielen wird hier zelebriert. Als intermediales Objekt ist die Mode-Fotografie zwischen den Medien Text und Bild anzusiedeln. Die Mode-Fotografie zitiert beständig, beschwört Bilder herauf, um sie auch gleich wieder in neue Repräsentationsformen zu verwandeln. Der Diskurstyp der Katastrophe tritt in verschiedenen Medien auf, ist also auch ein transmediales Phänomen.⁸

Kleider von namhaften Designern werden präsentiert in einem Bildsujet, das eine spezifische Geschichte hat, eine Geschichte, die den intermedialen Charakter unserer westlichen (und was den Horrorfilm angeht: globalen) Blickkultur kondensiert. Das Bild verweist auf die von uns gespeicherten anderen Bilder aus Printmedien, Film, Fernsehen, Museum. Eine Vielstimmigkeit (Heteroglossie) ist kennzeichnend für die Konstituierung eines Blickes und der Deutungen von Bildern. Zielgruppenspezifisch differenziert, assoziiert man bei diesen Fotos nicht nur *Nine-Eleven*-Bilder, Kriegsszenen und Bilder von Katastrophen aus den TV-Nachrichten, sondern auch Bilder aufwendiger Inszenierungen aus Filmen wie beispielsweise *Blade Runner* (Ridley Scott, USA 1982), *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, USA 1995), *Independence Day* (Roland Emmerich, USA 1996), *Titanic* (James Cameron, USA 1997), *Blair-Witch-Project* (Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, USA 1999), *Wolfzeit* (*Le temps du Loup*, Michael Haneke, F 2003) oder *The Day after Tomorrow* (Roland Emmerich, USA 2004). Was machen wir beim Betrachten außerdem? Wir fügen andere Bilder und Texte hinzu und auch Töne bzw. Sound. Wir vergleichen, und wir suchen das Zitat. Das ist eine bewusste Bewegung, die das Bildgedächtnis stimuliert. Der Fotograf der Modestrecke, Carter Smith, ist selbst zwischen den Bildgenres beschäftigt: Er ist Mode- und Werbefotograf und Doku-

⁷ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, [Original: Paris 1976] München 1991, 133.

⁸ Siche *Susanne Regener*, *Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien*, in: *Fotogeschichte* 78 (2000), 27–42.

mentarfilmer von musikalischen Ereignissen.⁹ Er ist Bilderproduzent der gegenwärtigen Popkultur in verschiedenen Medien.

Die Bilder können aber noch mehr aus unserer rückblickenden Position heraus: Die Bilder aus *The Face* behaupten und ästhetisieren Zukunftsvisionen vom Überleben oder man kann sagen, es sind Vorwegnahmen jener Fernseh- und Zeitungsbilder, die uns am 11. September 2001 und in den Tagen danach Überlebende des World-TradeCenter-Crashes gezeigt haben: verzweifelte, verdreckte Menschen in *businessware* in einer Kulisse aus Staub und Schutt. Was Jean Baudrillard sagen will: Alles, was wir glauben zu sehen, ist Spiel. Die *Beschriftung* ist das Zeichen für diese Beziehungslosigkeit, sie verweist auf das Spiel, das die Mode und mit ihr die Modefotografie mit uns treibt bzw. dessen ästhetischem Genuss wir uns hingeben. Es ist Spiel, denn die Modefotografie darf alles: Sie darf Schrecken zeigen, sie darf moralisch sein, sie darf Tabus brechen. Im vorliegenden Fall macht sie die Katastrophe oder den Unfall zum Thema. Eine Störung wird Anlass einer Bildsemantisierung. Es sind nicht die Kleider, die hier verkauft werden, sondern eine Geschichte: die Ästhetisierung der Katastrophe (von Krieg und Vergewaltigung). Der Bildtitel am rechten Bildrand ist nicht im eigentlichen kunstgeschichtlichen Sinne zum Zwecke der Verständigung gedacht. Die Schrift kommt hier auch nicht *im* Bild vor, wie in den berühmten Bildern René Magrittes von Pfeife und Apfel, die Gernot Böhme auf diesen Aspekt hin untersucht hat.¹⁰ Dennoch gibt es Verbindungen: Die Textzeile ist im Layout so angeordnet, dass ein *Branding*-Effekt entsteht: Die Protagonisten, intimisierend Alex und Anne genannt, tragen Yamamoto und Ghost, sie bzw. die Szenerien sind Produkte berühmter Modemarken, der Text ist das Labeling, die Etikettierung. Der Text gibt dem spielerischen Aspekt der Wahrnehmung Auftrieb. Die hier visualisierten Kleider sind nur schön und wertvoll, weil sie in Zeichen eines Lebensstils und einer Atmosphäre eingebettet sind, die an Überleben,

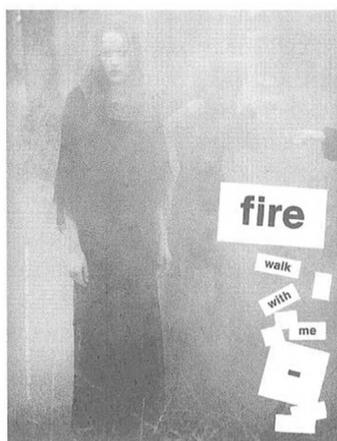


Abb. 3: Carter Smith, „Fire walk with me“, aus: *The Face*, Januar 2001

⁹ Siehe dazu http://www.bbc.co.uk/blast/film/profiles/filmprofile_csmith.html (1.11.2005).
¹⁰ Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, 47–75.

Gefährlichkeit, Gewalt und auch an Verbrechen, Abenteuer, Opfer erinnern. Kommunikationsdesigner sprechen längst nicht mehr vom Produkt allein, wenn es um die Analyse von Werbung geht, sondern von Kommunikation. Die Modefotografie entwirft ein Narrativ. Das schafft das Bild allein, aber in diesem Fall handelt es sich um ein Element in einer Bildserie.

„Fire walk with me“ ist der Titel der Modestrecke, jetzt ist die Schrift im Bild angeordnet. Dies ist ein Text-Zitat, das gleichzeitig in einem Film-Zitat aufgeht: *Fire walk with me* ist Titel der Filmversion der TV-Serie *Twin Peaks* von David Lynch (USA 1992). In den frühen 1990er Jahren war *Twin Peaks* in vielen europäischen TV-Programmen eine Kult-Serie.¹¹ Tief in der amerikanischen Provinz wurden märchenhaften Orte des Bösen entworfen, Traum und (Film-)Realität gingen ineinander über und die Filmereignisse zwischen Schönheit und Kitsch, Tod und Verbrechen veranlassten die Zuschauer, dem Rätsel auf die Spur zu kommen. In einer vermeintlich normalen, unschuldigen, in kitschigen Farben gemalten Kleinstadt werden durch Verbrechen, Prostitution und Missbrauch traumatische Phantasien herauf beschworen. Die Musik von Angelo Badalamenti begleitet als enigmatische Wiederholung die Zerstörung der Idylle und surrealistischen Szenerie.

Die Figuren auf der Fotografie sind von Rauch umhüllt, Überlebende, die dem Feuer, der Katastrophe entkommen scheinen. Die Schrift im Bild ist gestaltet als Montage, die an ein anonymes Bekenner-Schreiben erinnert und damit an eine *crime-scene*. Das Zitat lenkt die Aufmerksamkeit auf jene, dem Erscheinungsdatum von *The Face* vorangegangene Dekade von Ereignissen globaler Bedeutungen: die 1990er Jahre mit Golfkrieg und den zahlreichen Kriegen auf dem Balkan, die 1990er Jahre, die, cinematographisch gesehen, stark von Darstellungen der Gewalt geprägt sind. Kriegskino ist en vogue, die Verbindungen zwischen Pentagon und Hollywood scheinen evident.¹² Das Bildbeispiel aus der Modestrecke referiert darauf: Die Idylle ist zerstört, in der Retro-Beziehung geht es nur noch darum, „frank and frei“, ehrlich und offen zu sein, wie es in der Fortsetzung der Montage heißt.

Ein Konzept von Intermedialität könnte diese Medienkollisionen von Fotografie, Mode, Film, TV, Text, Musik nicht (nur) auf die inhaltlichen, semiotischen Verbindungen hin untersuchen, sondern (auch) auf die Konstruktion des Blicks, mit dem wir es heute zu tun haben. Im Unterschied zum Interart-Begriff aus der Traditionslinie der Komparatistik ermöglicht der erweiterte Begriff der Intermedialität „potentiell Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen“¹³, seien diese nun aus der so genannten Hohen Kunst (Fine Arts), aus der Populärkultur, aus den alten oder den neuen Medien. Des Weiteren kann man in die Unterscheidung die intramedialen (beispielsweise Foto bezieht sich auf Foto) und die transmedialen (die Bilderwanderungen) Aspekte einer Bildproduktion einbeziehen. Diese Perspektive ermöglicht die Entwicklung von transdisziplinärem Studium, was im Falle der Carter Smith-Fotografien bedeuten könnte, klassische kunstwissenschaftlich

11 David Lynch, *Twin Peaks*, USA 1990–91; www.lynchnet.com/tp/press.html (1.11.2005).

12 Siehe Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*, Stuttgart 2005.

13 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Stuttgart 2002, 14.

ikonologische Ansätze, z.B. wiederkehrender Bildformeln mit medienwissenschaftlichen Ansätzen zu verbinden.¹⁴ Das Bildzitat wie auch das semantische Zitat in der Modestrecke von Carter Smith berufen sich auf frühere Images, schaffen aber gleichzeitig einen neuen Blick auf eben jene visuellen und verbalen Diskurse der Vergangenheit. Jede Katastrophe wird auch als ästhetisches Ereignis wahrgenommen: Das betrifft zum Beispiel die Ausstellung jener Webcam-Bilder des Künstlers Wolfgang Staehle, der in seinem Projekt einer Langzeitaufnahme der New Yorker Skyline (6. September bis 6. Oktober 2001) zufällig auch den Terrorangriff auf das World Trade Center einfing. Diese Bilder wurden in Paris in der Ausstellung „Ce qui arrive. Une exposition conqué“, eine Ausstellung über Unfälle von Paul Virilio gezeigt.¹⁵ Ferner, als wenn eine Pietät gegenüber der Realität zu wahren wäre, wurden in den ersten Monaten nach dem Attentat Katastrophen-Filme bewusst nicht öffentlich gezeigt und zum Beispiel die für Ende 2001 geplante Premiere des Science-Fiction Films *Spider-Man 2* (Sam Raimi, USA 2002) verschoben, weil es eine Scheu gab vor ästhetischer Nähe. Seit Anfang 2002 wird die Ausstellung *Here is New York – a democracy of photographs* weltweit gezeigt. Es handelt sich um eine einmalige Initiative, die die Sicht von Künstler-/ Berufsfotografen und Amateuren auf gleichem Niveau zusammenbrachte, und die insbesondere durch den Fotoverkauf über das Internet zu einer Ästhetisierung der *Nine-Eleven*-Katastrophe beigetragen hat.¹⁶

2. Gewalt/Pornographie

Wird die Medienkollision von allen Betrachtern bewusst erkannt? Blickkultur der Gegenwart ist ein viel zu undifferenzierter Terminus, denn wir müssen immer noch von sozial strukturierten und teilweise von Regierungsseite kontrollierten Zugangsmöglichkeiten insbesondere zum Internet¹⁷ – ausgehen. Allerdings verschränken sich beispielsweise US-amerikanische, europäische und asiatische Film- und Fernsehkultur dahingehend, dass eine breite Rezipientenschicht entstanden ist, für die sich Bild und Schrift und Ton zu einem medienkompetenten Wissen generiert haben. Ist das mediale Ereignis überhaupt noch vom so genannten *real life* zu unterscheiden? Macht die Unterscheidung überhaupt einen Sinn zum Beispiel für die Bewältigung des Alltags und die Produktion von eigenen Bildern?

Die Bilder kommen auf uns zu, wir werden von ihnen infiziert, lautet die These von Klaus Theweleit: „Das ist [...] eine einschneidende Veränderung am Bildmaterial, das ja *nie* nur etwas Fiktives, Immaterielles ist, sondern als intensive Mate-

¹⁴ Das ist eine Strategie, die unter dem Dach *Visuelle Kultur* eine Heimstatt hat. Siehe Regener, Forschungsfeld Visuelle Kultur.

¹⁵ In der Fondation Cartier pour l'art contemporaine, Paris, Jahreswende 2002/2003; siehe auch www.onoci.net/virilio/index.php (1.11.2005).

¹⁶ Siehe www.hereisnewyork.org (1.11.2005) mit Bildergalerie und „video oral histories“.

¹⁷ Das betrifft nach neuesten Untersuchungen u.a. die Länder Birma, Cuba, Weißrussland, China, Iran, Nordkorea, Saudi-Arabien, Tunesien, Usbekistan, Vietnam. Siehe die Site von Reporters sans Frontières www.rsf.org (15.11.2005).

rialität in unsere Augen eindringt im Sinne wie Godard früher formuliert hat: Wir sehen eigentlich nicht, sondern das Kino hat gesehen, sieht mit der Kamera, und unsere Augen waren eher die Leinwand, die die Bilder aufgenommen hat.“¹⁸ Infizierung – dieser Begriff hat eine negative Konnotation, weil man sich vorstellt, man würde angesteckt von den Bildern wie von einem Virus. Ähnliche Gefahren beschwört der Begriff Bilderflut herauf, der für kulturpessimistische Vorstellungen eines globalisierten und unübersichtlichen Austausches von Bildern steht, der jeder Aufklärung mit pathetischem Sinn zuwiderläuft. Mit derartiger Metaphorik werden Ängste geschürt, die sich als moderne Form des Regierens erweisen.¹⁹ Dass sich unsere Vorstellung von Realität durch Bilder bzw. den medialen Umgang mit ihnen verändert, ist eine These, die besonders durch die Diskussion um die Fotografien aus dem amerikanischen Gefängnis von Abu Ghraib im Irak²⁰ neuen Aufschwung bekommt.

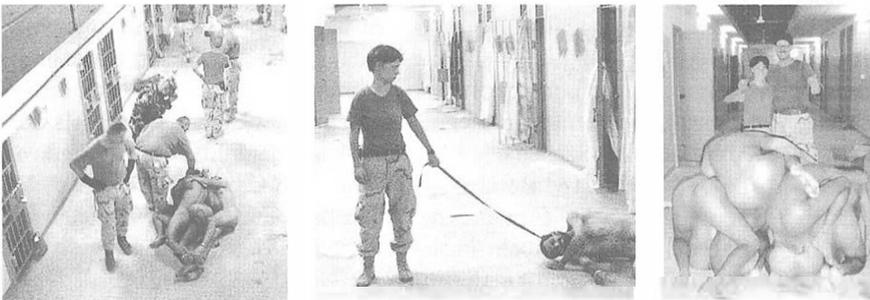


Abb. 4, 5 u. 6: The Abu Ghraib Prison Photos, Amateurfotografien, veröffentlicht in der *Washington Post* vom 11.6.2004.

Die Fotografien, im Frühjahr 2004 hergestellt von amerikanischen Soldaten, die in diesem Gefängnis kontrollierten, verhörten und irakische Gefangene misshandelten, sind für das zu ermittelnde Gefüge einer Blickkultur und eines gouvernementalen Blickregimes aus verschiedenen Gründen wichtig: 1. Ökonomisierung der Bilder und Öffentlichkeit des Privaten, 2. Ikonografie: semiotische Zusammenhänge und Bildgedächtnis, 3. Intermediale Aspekte von Produktion und Distribution, 4. Gender-Problematik: die Rolle der Frau in der kriegsbedingten Ausnahme-situation.

(1.) Die Fotos, die über die internationale Presse verbreitet wurden, sind mit Digitalkameras gemacht und zunächst über Online-Funktionen (Email, Newsgroups)

¹⁸ Klaus Theweleit, *Der Knall*: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode, Frankfurt a. M. – Basel 2002, 76 f. Die Hervorhebung stammt von Klaus Theweleit.

¹⁹ Die anhaltende Diskussion um die schädigende Einwirkung von Videospielen, die auch als direkte Handlungsanweisung für gewalttätige Jugendliche gedeutet werden, ist ein Beispiel, ebenso wie Regelungen von Bildzensur. Zur Metaphorik von ‚Virus‘ und ‚Infizierung‘ siehe Philip Sarasin, ‚Anthrax‘. Bioterror als Phantasma, Frankfurt a. M. 2004; ders., Virus, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2004, 285–292.

²⁰ Siehe <http://www.antiwar.com/news/?articleid=2444> (9.12.2005).

intern, als eine private Initiative, verbreitet worden. Zwischen staatlichen Steuerungsprozessen, wie die von Offizieren (in der Ausnahmesituation) gebilligten Misshandlungen Gefangener und selbst organisiertem, privatem Bildermachen entstehen subtile Verbindungen. Die Knipsfotografien werden zum Politikum, nachdem sie die so genannte private Ebene des Austauschs unter den Soldaten und deren Familienangehörigen verlassen haben. Der Staat distanziert sich, indem er die Taten individualisiert und die (oberst-)verantwortlichen Kommandeure in Schutz nimmt. Obwohl doch nur Zustände dokumentiert werden, die staatlich sanktioniert sind, werden die Visualisierungen davon offiziell ins Reich des privaten Machtmissbrauchs verlegt. Mittlerweile dienen diese und ähnliche Fotografien aus anderen Gefängnissen im Irak dazu, gegen den Krieg zu demonstrieren und veranlassen einzelne Offiziere, die Zustände öffentlich anzuklagen, indem sie diese ‚privaten‘ Bilder bestätigen.²¹

(2.) Fotografien von übereinander gestapelten nackten Gefangenen, einmal mit dem Anus zur Kamera, einmal mit durch Tüten maskierten Gesichtern anonymisiert, weisen zwei im Hintergrund stehende Soldaten (ein weiblicher, ein männlicher) als Mächtige über die Leiber aus. Eine Herrschaftsgeste, eine obszöne Inszenierung von Gewalt, die pornographische Ausnutzung des Schwächeren. Als ikonografische Vorbilder sind Szenen aus Pier Paolo Pasolinis Film *Die 120 Tage von Sodom* (1/F 1975) zu nennen.²² Bei den Aufnahmen von übereinander gestapelten nackten Körpern drängt sich – für den Bereich der Ikonografie – der Vergleich mit den Fotografien von Leichenstapeln in den deutschen Konzentrationslagern auf. Jene dokumentarischen Fotografien, die von Reportern der *Signal Corps* der amerikanischen Armee und amerikanischen Illustrierten gemacht wurden, um dann in der politischen Pädagogik Amerikas eine große Rolle der Abschreckung zu spielen. Weltweit gingen diese Fotografien in die Geschichtsbücher über den Holocaust ein.²³ Egal ob wir uns auf Dokumentation oder Fiktion beziehen, in beiden Fällen wird eine Infamie kritisiert, die den nackten, wehrlosen Körper zum Opfer macht. Ulrich Raulffs Aperçu, dass „Bilder schneller und perfider als das lesende Auge [sind]: immer schon da, wo der härteste Stoff umgeschlagen wird“²⁴, deutet auf die kommerzielle Vereinigung von Pornoproduzenten und privaten Usern hin und steht genau für das Bilderwandern zwischen den Medien.

21 Siehe www.antiwar.com/news/?articleid=2444 (19.11.2005). Siehe auch die dänische Tageszeitung *Information*, 19./20.11.2005: Interview mit Tony Lagouranis, der als Verhöroffizier die Lage in verschiedenen Militärgefängnissen kennt.

22 Wie Ulrich Raulff es getan und seinen Text zum Ikonotext erweitert hat. *Ulrich Raulff*, *Die 120 Tage von Sodom*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.05.2004.

23 *Lawrence Douglas*, *Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof*, in: Ulrich Baer (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a.M. 2000, 197–218; *Volkhard Knigge*, *Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR*, in: *Volkhard Knigge/Jürgen M. Pietsch/Thomas A. Seidel* (Hg.), *Versteinertes Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmahl von 1958*, Bd. 1, Spröda 1997, 9–12.

24 *Raulff*, *Die 120 Tage*.

(3.) Die amerikanischen Soldaten scheinen ihre Macht zu genießen und visualisieren ihr Rechtsgefühl für ihr fotografisches Tagebuch: Die als Lyndie England identifizierte Soldatin legt in einer Aufnahme einen Gefangenen wie einen Hund an die Leine, auf zwei anderen Fotos sind Gefangene an Gitter gefesselt, nackt mit verdecktem Kopf.

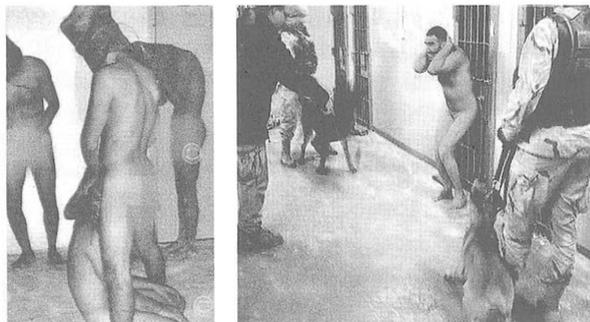


Abb. 7 u. 8: The Abu Ghraib Prison Photos, Amateurfotografien, veröffentlicht im *New Yorker* vom 9.5.2004 und bei *CBS-Broadcasting*.

Weitere Bilder zeigen nackte Gefangene, die sich gegenseitig oral befriedigen und immer wieder Situationen, in denen Nackte von bekleideten und bewaffneten Soldaten bedroht werden.²⁵ Diese Fotos von Amateuren müssen in ihrer Diktion mit der kommerziellen Bildproduktion des Pornographie-Marktes verglichen werden, der sich seit einigen Jahren insbesondere massiv über das Internet geltend macht. Die Pornofizierung des Internets bedeutet auch eine permanente Durchmischung von so genannten privaten und kommerziellen Bildern. Nicht nur das mit dem Präfix „privat“ oder „intim“ für Szenarien eines besonders authentischen Pornofilms oder Pornofotos geworben wird, auch mit privaten Webcams und Einsendungen eigener digitaler Fotos an Interessengruppen können User selbst an der Pornoproduktion mitwirken. Die Pornofizierung des Alltags mit Bildern sadomasochistischer Art entsteht gleichzeitig auch über ein bestimmtes, eindeutig chauvinistisches Gebaren und eine sexistische Performance in Musikvideos der Rapper- und Hip-hop-Kultur, durch provokative Modefotografie (Terry Richardsen für die Firma Sisley) und pornographische Filme im Nachtprogramm des privaten TV. Der Krieg als Ausnahme-situation und das Pornographische gehen eine Verbindung ein, die vor dem Hintergrund einer *longue durée* der Sexualisierung des Raumes durch Sehapparate gesehen werden muss.²⁶ Schließlich sind im Laufe dieses Jahres die von Soldaten mit digitalen Kameras hergestellten Fotografien sadomasochistischer Inszenierungen auf zwielichtigen Websites gepostet worden, obwohl das Pentagon strenge Fotografie-Regeln aufgestellt hat.²⁷ Seit Herbst 2005 werden Enthüllungen über die

25 Siehe <http://www.antiwar.com/news/?articleid=2444> (9.12.2005).

26 Siehe *Linda Hentschel*, *Pornotopische Techniken des Betrachtens*, Marburg 2001.

27 Siehe *Florian Rötzer*, *Kriegspornographie oder Realitätsvergewisserung?*, in: *Telcopolis*, <http://www.heise.de/tp/issue/r4/dl-artikel2cgi?artikelnr=21721037/1.html> (29.9.2005).

von Folter begleiteten Verhöre in irakischen Militärgefängnissen laut und somit bestätigt, was die Bilder vermuten lassen: Die Erniedrigungen, Misshandlungen, Folterungen sind, normalerweise ohne Repräsentation, besondere Inszenierungen der Macht, und die Bilder sind als fotografischer Akt selbst Erniedrigung.

(4.) Die Rolle der Soldatin – stellvertretend die von Lyndie England – wird in dieser Situation zu einem virulenten Thema über die Gewaltbereitschaft von Frauen überhaupt. Zur gleichen Zeit wird in der Popkultur die These von der äußerst gewalttätigen Frau durch den Film *Monster* von Patti Jenkins (USA 2003) thematisiert, der die Geschichte der inzwischen in den USA hingerichteten Aileen Wuornos als „psychological drama“ zeigt. Das Beispiel der Mehrfach-Mörderin wird als antifeministisches Argument eingesetzt. Vor der Folie einer konstatierten biologischen Dichotomie von Mann und Frau wird die Verrohung von Frauen als besonders empörend gebrandmarkt. Damit haben wir uns nicht weit entfernt von anthropologischen Entwürfen über Gewaltbereitschaft und Kriminalität von Frauen im 19. Jahrhundert: In der Abweichung von der Vorstellung idealer, normaler Weiblichkeit wurde schon vom Turiner Kriminalanthropologen Cesare Lombroso eine Monstrosität gesehen, die nicht nur eine Verschmelzung mit dem männlichen Typus zur Folge hatte, sondern in der Grausamkeit den Mann weit übertraf.²⁸

Bilderwanderungen: Die Fotografien aus den amerikanischen Militärgefängnissen im Irak werden bedeutungsvoll für eine öffentliche Empörung dadurch, dass sie aus dem ‚normalen‘ heimlichen Porno- und Trophäen-Konsum heraus in seriöse Tageszeitungen und TV-Nachrichten gelangen. Erst die Kontext-Veränderung konfrontiert uns mit einem moralischen Blick. Signifikant ist außerdem das Sprechen über diese Fotos von offizieller Seite: Donald Rumsfeld und George Bush haben von *abuse*, von Misshandlung, gesprochen und das Wort Folter (*torture*) in diesem Zusammenhang vermieden. Sie wählen damit einen juristisch niedriger einzustufenden Diskurs, wobei allerdings die Infamie noch ausgedehnt wird: Misshandlung ist ein Straftatbestand, der keineswegs auf militärische Milieus beschränkt ist, sondern im Gegenteil in der zivilen Welt, in Arbeitsverhältnissen und Familien an der Tagesordnung ist.

Kontextbezug der Bilder ist ein komplexer Begriff, der Texte, Bilder, Fantasien, Haupt- und Nebenschauplätze, verschiedene Medien und Vermittlungsebenen vereint. Die eine Ebene ist die der Identifizierung von Personen und Straftatbeständen, die die Medien interessiert, aber auch die Polizei und die Medizin. Die andere Ebene ist die kulturwissenschaftliche Verortung des Bildes in eine Blickkultur. Hier bekommt ‚Kontext‘ dadurch Sinn, dass die Inszenierung des Blicks (Voyeurismus/pornografischer Blick) als Diskursfigur gedacht wird, an der verschiedene Medien durch Kombination, Integration und Transformation beteiligt sind. In diesem Prozess der Wahrnehmung und Produktion von Bildern ist das Bildgedächtnis für das Wiedererkennen sehr wichtig: „Das aus der Vergangenheit stammende Wissen verhilft uns nicht nur dazu, die Eigenart eines Dinges oder Ereignisses, das im Gesichtsfeld auftaucht, zu erkennen; es weist, darüber hinaus, dem Ding seinen Platz

²⁸ Siehe *Susanne Regener*, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, 264–278.

in dem System an, das unser gesamtes Weltbild ausmacht.“²⁹ Rudolf Arnheim be-ruft sich auf ein visuelles Wissen, das die Wahrnehmung erleichtert. Doch wie ist dieses Wissen beschaffen? Das Bildgedächtnis speist sich aus einer „amorphen Masse“ von Bildern, die auf unsere Netzhäute projiziert wurden (um nochmals Gou-ard zu folgen), die Bilder, die einprägsam waren oder nur im Vorübergehen ein-getragen wurden. Bildgedächtnis ist keine Metapher für Erinnerung und auch kein allein durch Bildformeln bestimmtes Reservoir. Bildgedächtnis wird vielmehr durch jeweilige Blickkulturen strukturiert, die in intermedialen Verflechtungen her-gestellt werden. Dieses Bildgedächtnis ist ähnlich strukturiert wie das von Aleida Assmann so genannte „Speichergedächtnis“³⁰: eine Art Tiefenstruktur des Ge-dächtnisses, das teils bewusst, teils unbewusst im Hintergrund lagert, während im Vordergrund das Funktionsgedächtnis agiert. Das Bildgedächtnis bildet den (unbe-wussten) Hintergrund für die Aktivierung des Blicks, d.h. für den aktuellen Stel-lenwert und die Funktion eines Bildes in einer spezifischen politischen, ökonomi-schen und kulturellen Situation.



Abb. 9: Peter Kümmel, *Attas Weltsekunde*, in: *DIE ZEIT*, Feuilleton (2001) Nr. 43

3. Überwachung/Selbstdarstellung

Die panoptische Sehhilfe Überwachungskamera ist ein wichtiger Apparat der Ge-genwart, um die Unschuld des Index in Frage zu stellen. Wir werden mit zwei Blick-situationen konfrontiert: Dem bedeutungsvollen Loop, ein Film, der sich im Kopf abspielt, weil wir zu dem Gesehenen andere Bilder und Wissen zusammenbringen. Der Selbstmordattentäter Mohammed Atta in der Sicherheitsschleuse des Flughafens: Wir alle könnten an dieser Überwachungskamera vorbeigehen, plötzlich wird eine der beliebigen, automatischen Aufnahmen zu etwas Bedeutungsvollem ge-macht. Atta, im blauen Hemd mit lässig über die Schulter geworfener Jacke und den Flugtickets in der Hand, sieht aus wie einer, der auf Geschäftsreise eincheckt. Doch wir haben beim Betrachten des Bildes einen Endlos-Film im Kopf, denn wir wis-sen (nach den Ereignissen vom 11. September 2001), auf welchem Wege sich Atta hier befindet. Palindromisierung nennt Paul Virilio diese Form der Wahrnehmung

²⁹ Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1972, 93.

³⁰ Siehe Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, 130–142.

und meint damit, dass durch filmisches oder fotografisches Konservieren, das Bild vorwärts wie rückwärts gelesen, immer den gleichen Sinn ergibt. Schaut man zurück, dann sehen wir das Bild als eine „irrwitzige Heilsgewißheit“³¹, denn wir meinen zu wissen, dass der religiöse Atta in diesem Moment in die Gewissheit des Paradieses geht, hinter seinem forschenden Auftreten der Gedanke, einer ‚Befreiung‘ kurz bevor zu stehen. Das scheint ein hinterlassenes Dokument der Attentäter zu bestätigen, das später gefunden wird.³² Die Zeit nach der Aufnahme stellt die Bedeutung her, indem das isolierte Bild einen neuen Kontext bekommt bzw. eine Geschichte darüber angenommen wird. Die Überwachungskamera ist nur die Schnappschuss-Maschine, ein unentwegter *Bildgeber*, dem ein *Sinngeber* folgen muss.

Solche Bilder scheinen uns längst zu regieren, das heißt unser Denken und Handeln zu lenken und zu führen. Wir sind an solche unscharfen Bilder gewöhnt: Seit einigen Jahren schon wissen wir darüber Bescheid, dass wir auf öffentlichen Plätzen, in Supermärkten, vor Bankautomaten und in Umkleidekabinen videoüberwacht werden. Das Auge der Überwachungskamera ist scheinbar zum trivialen Unterhaltungsknüller geworden, wenn man sich die anhaltende Popularität der Big-Brother-Formate im Fernsehen aller europäischen Länder vergegenwärtigt. Das heißt, mit einem Überwachungsapparat wird Selbstdarstellung eingeübt.³³ Mit der Digitalkamera oder der Webcam nimmt man den Voyeurismus in die eigene Hand und gibt Szenen aus dem Privatleben ins Internet. *VoyeurCam* ist das entsprechende Internet-Format, wo private Überwachungsbilder gepostet werden können.³⁴ Das Unspektakuläre und die Vertrautheit solcher zumeist unscharfen Bilder werden aufgestört, wenn ein Still wie dieser von Attas Check-In mit einem Text versehen wird, der die Geschichte des Attentates dokumentiert. Der Text steuert „unser Verständnis des Bildes in Richtung des Zeitungsprogrammes“, sagt Vilém Flusser. „Er erklärt somit nicht das Bild, er erhärtet es.“ Der Text „ist nur eine Gebrauchsanweisung für dieses unser Sehen.“³⁵ Und Michel Foucault bringt eine Zwiesprache ein: Der dem Bild zugeordnete erklärende Text ist genauer zu untersuchen, weil sich darin, „wie in allen Legenden, eine gewisse Zweideutigkeit des Fiktiven und Realen herstellt.“³⁶

31 Peter Kümmel, Attas Weltsekunde, in: DIE ZEIT, Feuilleton (2001) Nr. 43, 45. Paul Virilio hat betont, wie wichtig diese Bereitschaft, sein Leben zu opfern, für den Krieg im 21. Jahrhundert ist, siehe *ders.*, Vom Terror zur Apokalypse?, in: Lettre International, (2001) H. 54, 5 7. Siehe auch Ulrich K. Preuß, Krieg, Verbrechen, Blasphemie, Berlin 2002; Sebastian Scheerer, Die Zukunft des Terrorismus, Lüneburg 2002.

32 Ein Dokument wird gefunden, das auf die religiöse Einschöpfung der Selbstmordattentäter hinweist und möglicherweise auch eine Inszenierung für die Öffentlichkeit ist. Hier heißt es schließlich: „Smile in the face of death, oh young man! For you are on your way to the everlasting paradise!“ A Hijackers’ Prayer, siehe John Farina (Hg.), Beauty for Ashes. Spiritual Reflections on the Attack on America, New York 2001, 227.

33 Davon zeugt auch der Einsatz von Webcams auf privaten Homepages; siehe Susanne Regener, Upload – über private Webcams, in: Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), Ephemere_Temporär_Provisorisch: Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design, Essen 2002, 140–155.

34 Siehe <http://www.voyeurcam.ch/> (1.11.2005) wirbt mit dem Slogan: „Bilder, Videos und versteckte Livecams, du wirst dich wundern, wo es überall Cams hat ...“.

35 Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1992, 56.

36 Michel Foucault, Das Leben der infamen Menschen, Berlin 2001, 18.

Bilder werden entwickelt und strategisch eingesetzt, gleich ob sie aus einem Überwachungs- oder Selbstdarstellungsprogramm kommen. Die Kontextualisierungen stellen den Grad von Normalität fest. Die privaten Bilder aus Abu Ghraib und die Überwachungsbilder, die als Webcam-Bilder in privaten Internetseiten transformiert werden und die Katastrophenbilder, die museal und werbetechnisch ästhetisiert werden – sie alle sind eingewoben in ein Beziehungsgeflecht der Macht, das nicht nur aus Institutionen staatlicher Überwachung besteht. Vielmehr haben wir es mit institutionellen und gesellschaftlichen Verfahren, Taktiken, Reflexionen zu tun, in die das Individuum vielfältig involviert ist: beispielsweise in die Überwachung und Normalisierung durch pädagogische Institutionen, die Taktiken der biometrischen Registrierung, die Produktion von Bildern und Texten und ihre Distribution in den Chatrooms und Weblogs. Hat auch vordergründig der Aufzug von Medienapparaten zur Demokratisierung der Selbstdarstellung geführt, ist es dennoch ein Trugschluss zu glauben, man hätte damit auch das Bild in der Hand.

Die User bemächtigen sich einer Ästhetik, die sie selbst von den Überwachungskameras oder den Internet-Webcams kennen. Unter den Fotos aus den Militärgefängnissen im Irak sind zahlreiche Beispiele für den ‚Überwachungswinkel‘: Schräg von oben wird eine Szene eingefangen, in der Soldaten mit Handschuhen eine Gruppe von nackten Gefangenen aufschichtet. Hier wurde offenbar entweder die vorhandene Videokamera des Gefängnisses für einen Still benutzt oder jemand hat sich mit einer Fotokamera in diese erhöhte Position gebracht. Der Flur des Gefängnisses mit Zellentüren ist zu sehen, im Hintergrund weitere Soldaten, die sich abwenden. Die Perspektive der Überwachungsmaschinerie macht den Aspekt von Lust am Schauen und Lust an der Macht sinnlich erfahrbar. Unter dieser Prämisse hat es schon ein anderes, berühmtes Beispiel aus dem amerikanischen Privat-Gefängnis Maricopa County in Phoenix/Arizona gegeben: In der Eingangshalle und den Männer- und Frauentrakten des Gefängnisses wurden mehrere Videokameras installiert, die den Alltag im Gefängnis, die Repressalien, den Körpercheck aufnehmen. Der Direktor, Joe Arpaio, begründete den Einsatz von Videokameras und deren Anschluss ans Internet damit, dass die Visualisierung eine Abschreckung gegenüber Kriminalität beim Publikum draußen bewirken würde.³⁷ Das ‚gläserne‘ Gefängnis zog indessen die Aufmerksamkeit verschiedener kommerzieller voyeuristischer, pornographischer Websites auf sich, die die Überwachungskameras aus den Männer- und Frauentrakten verlinkten. Eine *JailCam* wie die aus Abu Ghraib, wird also nicht zum ersten Mal für andere als institutionelle Überwachungszwecke genutzt.³⁸

In den drei erwähnten Bereichen der Mode, der Gewalt, der Überwachung entstehen intermediale Austauschprozesse, Bilderwanderungen und Vertextungen von

37 siehe <http://www.citytv.com/mediatv/episodes/episodeArchivesDisplay.asp?nodeID=350&segmentID=0&seasonID=10> (8.5.2004).

38 Ein Sturm des Protestes führte zur einstweiligen Entfernung der Übertragung ins Internet. Siehe auch den Videofilm von Harun Farocki „Ich glaubte Gefangene zu sehen“ (2000). Zu anderen künstlerischen Bearbeitungsformen des Themas Überwachung siehe *Thomas Y. Levin/Ursula Frohne/Peter Weibel (Hg.)*, CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe 2002.

Fotografien. Es handelt sich um Phänomene, die im Verdacht stehen, Normalisierungsbestrebungen im Sinne einer gouvernementalen Lenkung zu unterstützen: Die Kamera (und bei der Überwachungskamera wird das am deutlichsten) ist das Instrument: ihre fotografischen Produkte drücken nicht nur die Macht aus über das, was normalisiert werden soll, sondern diese Visualisierungen atomisieren sich in unzähligen Kontexten. Kaum ist mehr zu unterscheiden, wer die Bilder zu welchem Zweck und wie angefertigt hat.

Forum

Monika Dommann

Antiphon: Zur Resonanz des Lärms in der Geschichte	133
--	-----

Lektüren

Salvatore Settis

Die Zukunft des „Klassischen“. Eine Idee im Wandel der Zeiten (Beate Wagner-Hasel)	147
---	-----

Angela Steidele

In Männerkleidern. Das verwegene Leben der Catharina Margaretha Linck alias Anastasius Lagranticus Rosenstengel, hingerichtet 1721 (Helmut Puff)	150
--	-----

Christiane Kückler Williams

Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert (Birthe Kundrus)	152
--	-----

Klaus Roth (Hg.)

Sozialismus: Realitäten und Illusionen. Ethnologische Aspekte der sozialistischen Alltagskultur (Renate Hürtgen)	153
--	-----

Gerhard Paul

Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges (Ulrike Jureit)	156
--	-----

<i>Abstracts</i>	158
------------------------	-----