

**Den visuellen Rahmen deuten**  
**Rezension: Linda Hentschel: *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse* (unter Mitarbeit von Carolin Schubarth). Berlin 2008.**

**Angela Koch**

Der vorliegende Sammelband ist zum Teil aus der gleichnamigen Tagung, die am 14./15. Dezember 2006 an der Universität der Künste in Berlin stattgefunden hat, hervorgegangen. Er befasst sich mit den diskursiven und medientheoretischen Verschränkungen von Bild, Gewalt und Geschlecht v.a. angesichts der veränderten politischen Ordnungen nach dem einschneidenden Ereignis 9/11, aber auch im historischen Rückblick auf Bilderpolitiken in politischen Umbruchsituationen. Dabei geht es nicht um die Rezeption von Visualisierungen von Gewalt, sondern vielmehr um die Codierungen dieser Bilder und deren politische Implikationen. Darüber hinaus wird in den meisten der hier versammelten Aufsätze versucht, auch die geschlechtlichen Codierungen der Gewalt-Bilder und deren Ordnung stiftendes Moment zu entziffern. In *Bilderpolitik* geht es um die doppelte Frage nach dem Stellenwert der Bilder innerhalb spezifischer historischer Kontexte und nach dem Stellenwert, den das Betrachten solcher Bilder einnimmt, v.a. wenn deutlich wird, dass die Bilder als Teil von Folter- oder Tötungsakten entstanden sind.

Linda Hentschel greift als Herausgeberin der Anthologie in ihrer Einleitung auf einen Briefwechsel zwischen Freud und Einstein zurück, in dem Einstein die Frage stellt, ob Krieg wirklich unvermeidbar sei. Freud antwortet mit einem Verweis auf die sich ergänzenden Momente des Menschlichen: Libido und Thanatos. Da der Krieg einen konstituierenden Teil des Menschlichen darstellt, führe seine Ablehnung zu einer Spaltung im Subjekt, so Freud. Er betrachtet daher die pazifistische Ablehnung des Krieges als eine Idiosynkrasie, eine Überempfindlichkeit, in der sich Aggression in eine ethische und ästhetische Empörung umwandelt. Hentschel versucht diese Überlegung von Freud medientheoretisch im Verhältnis von Bild und Gewalt einzubetten. Stellen Bilder Grausamkeiten nur dar oder sind sie Teil der gezeigten Grausamkeiten? Haben solche Darstellungen widerständische oder affirmative Effekte? Hentschel sieht in der Diskussion um die Empörung über Gewalt-Bilder eine Analogie zur historischen Diskussion um pornografische Bilder, insbesondere was den Zusammenhang von Verbot und massenhafter Verbreitung angeht, der zu einer normativen Ordnung des Sichtbaren bzw. des sichtbar Gemachten beiträgt.

Hentschels wichtigste Frage, warum wir uns so über Kriegs- und Folterbilder empören, gibt eine Richtung vor, die allerdings von den meisten BeiträgerInnen nur am Rande aufgegriffen wird. Erst Judith Butler geht in ihrem Aufsatz *Folter und Ethik der Fotografie*, der ganz ans Ende des Bandes gesetzt wurde, auf diese Frage dezidiert ein. Ihr geht es um den diskursiven Rahmen des Darstellbaren und davon ausgehend um eine mögliche Position der Kritik an Gewalt-Bildern. Ebenso wie Freud betrachtet auch Judith Butler das Unmenschliche als einen Teil des Menschlichen. Sie versteht das Menschliche als ein Differential der Macht, denn das Menschliche erscheint immer dort, wo das Unmenschliche auftritt, und bestimmt dabei das Unmenschliche. Eine Kritik des Unmenschlichen ist daher immer im Widerstand zum Differential der Macht verortet. Auf dieser Prämisse baut sie auf, um dem Problem nachzugehen, wie Normen, die regeln, was menschlich ist, in die Rahmungen der Diskurse und Visualisierungen eingehen. Am Beispiel der Folterbilder aus Abu Ghraib erläutert sie die diskursiven Rahmungen, die den Fotografien aus Abu Ghraib ihre Bedeutung geben und ihre Funktion als politisches Instrument verdeutlichen. Butler geht dabei mit Susan Sontag davon aus, dass die Bilder selbst nicht handlungsmächtig sind, sondern vielmehr die abgebildeten Ereignisse – Folterungen – in ihrer Lesbarkeit erst

konstituieren. Insbesondere durch die Veröffentlichung der Fotografien durch die Presseorgane weitet sich deren räumliche und zeitliche Relevanz aus, sie werden zu einem Bestandteil der sie betreffenden Öffentlichkeiten. Indem sie ihren ursprünglichen Ort verlassen haben, verwandelt sich auch ihre Bedeutung. Können sie als unveröffentlichte Fotografien je nach Aufnahmecontext noch als subversive oder affirmative Dokumentationen der Folterungen betrachtet werden, so geraten sie durch die breite öffentliche Aufmerksamkeit in einen Diskurs, der Homophobie und Kriegs- bzw. Gewaltlogik vereint. Eine Position der Kritik ist möglich, indem der Rahmen als deuteud gedeutet wird. Aus dieser Position heraus problematisiert sie das Nicht-Sehen der Rahmungen und damit der Normen und des Leidens in unserer visuellen Kultur.

Während Butler die Bedingungen des Sehens als Grundlage für die Instrumentalisierung der Bilder versteht, gehen Michaela Wunsch und Nicholas Mirzoeff in ihren Beiträgen auf die Gewaltförmigkeit der Medialität ein. Wunsch diskutiert in *Horror und Herrschaft. Regierungstechniken im Zombiefilm* die Prozesse des Sichtbarmachens von reiner Gewalt (Benjamin) im Zombie- bzw. Horrorfilm. Ihrer Ansicht nach reflektiert der Zombiefilm durch die Allegorie der lebenden Toten das Medium Film selbst, indem er das Stillstellen und projizierende Verlebendigen zur Schau stellt. Während der klassische Zombiefilm in den 1960er und 70er Jahren diesen Schock noch inszenieren kann, werden die Zombies in den Filmen nach 2000 zunehmend in den Alltag der Lebenden integriert. Was aber macht es aus, dass zwischen den lebenden Toten und den – toten – Lebenden nicht mehr deutlich unterschieden werden kann?

Mirzoeff spricht in seinem Beitrag *Empire der Lager* vom Lager als "Panopticon unserer Zeit". Das Lager stellt für ihn die prägende Figur der Post-Moderne dar, die sich nicht nur in Zäunen und Mauern (Irak, Grenzen zwischen USA und Mexiko, zwischen Israel und der Westbank) manifestiert, sondern auch in Einkaufszentren oder Fabrikanlagen. Ihre mediale Manifestation erfährt das „Empire der Lager“ durch die Closed Circuit TV, die lückenlose Videoüberwachung. Sie soll im Gegensatz zur Überwachung von Gefängnissen als disziplinierende Technik nicht der Verhinderung von übertretendem Verhalten dienen, sondern ganz in Übereinstimmung des gouvernementalen Sicherheitsdispositivs die Kontrolle wahren, das Video

als Ermittlungsmaterial sichern und damit den Schaden so gering wie möglich halten.

Auch Hendrik Blumentrath thematisiert in seinem Aufsatz *Sichtverlust. Von zweierlei Schlachtfeldern* die biopolitische Regulierung der Sichtbarkeit. Dabei stellt er das Regieren des Außen, d.h. der britischen Kolonien, des Souveräns, dem Regieren des Inneren, d.h. der statistischen Erfassung der Bevölkerung, entgegen. Während die mangelhaften Sichtbarkeiten in den Kolonien durch ein Zuviel an Bildlichkeit wett gemacht werden, entziehen sich die Statistiken, die versuchen, die Kontingenz der Bevölkerung einzufangen, dem Bildhaften. Denkt man Blumentraths Ansatz weiter und betrachtet die visuelle Inflation der Diagramme und Modelle, so könnte vielleicht weniger von einem Mangel am Bildhaften gesprochen werden, sondern eher von einer Veränderung, die nicht so sehr das Repräsentieren als vielmehr das Erfassen von Dynamiken visualisieren soll.

Silke Wenk geht in ihrem Text *Sichtbarkeitsverhältnisse: asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder* explizit auf die Instrumentalisierung heteronormativer Codes in der Bilderpolitik westlicher Länder ein. Diese Codierungen haben ihre Wirkung nach Innen als Versicherung des Selbstverständnisses und nach Außen als dominante Vereinnahmungspraxis. So führt sie u.a. die Fotografien von Lynndie England in Abu Ghraib an, als Beispiel für eine Maskulinisierung des Westens und eine Feminisierung des Iraks durch die – sexualisierten – Folterungen und visuellen Demütigungen der irakischen Gefangenen.

Auch Linda Hentschel greift das Beispiel Lynndie England in ihrem Aufsatz *Haupt oder Gesicht. Visuelle Gouvernementalität seit 9/11* auf. Sie aber erkennt hier keine Maskulinisierung der Figur Lynndie England, sondern vielmehr eine Verschiebung der Täterschaft und Verantwortung der Armee explizit auf eine Frau, um den Nimbus der Armee auf diese Art rein zu halten. Judith Butler wiederum betont im gleichen Band den homophoben Charakter der Fotoserien aus Abu Ghraib. Das Beispiel Lynndie England ist, wie sich allein an diesen drei unterschiedlichen Versuchen der Einordnung zeigt, ein höchst prekäres, denn es stellt die klassischen geschlechtlichen Codierungen zugleich infrage und bestätigt sie. In den Versuchen, die Lynndie-England-Bilder entlang heteronormativer Muster zu interpretieren, wird die Möglichkeit, sich irritieren zu lassen und diese Irritation zum Aus-

gangspunkt weiterer Überlegungen zu machen, nicht wahrgenommen. Dies zeigt ein weiteres Mal, dass die wissenschaftliche Analyse nicht nur dekonstruierende, sondern immer auch rekonstruierende Effekte hat. Lynndie England passt hier immer ins Bild.

Tom Holert und Godehard Janzing thematisieren die Einschreibung von Trauer in Bilder von Männlichkeit. Janzing vergleicht in seinem Aufsatz *Thermopylai/Stalingrad. Krise der Helden und Mythos der Niederlage* das Bild „Leonidas bei den Thermopylen“ von Jacques-Louis David (1799-1814) und „Erinnerung an Stalingrad“ von Franz Eichhorst (1943). Bei beiden Gemälden stellt er fest, dass sich über die erotische Aufladung des jugendlichen Helden-Opfers die Bedeutung des jeweils geführten Krieges vom Angriff hin zur Defensive verschiebt. Die Niederlage kann solcherart heroisiert werden.

Ähnliches geschieht durch die Bilderserie „Final Salute“ von Todd Heisler (2005), die Tom Holert in seinem Beitrag *Wie die Bilder zur Ordnung rufen. Geschlecht, Militär und Fotografie* analysiert. Hier wird nachholend, da tote US-Soldaten im Irakkrieg dem Bilderverbot unterliegen, das Militär als eine Institution der Trauerarbeit inszeniert: Männer erhalten soziale Kompetenz, während Frauen als Kriegerwitwen konstituiert werden. In dem Bild von Katherine Cathey – sie hat ein letztes Nachtlager vor dem Sarg ihres Mannes aufgeschlagen, von diesem Nachtlager aus blickt sie auf ihren Laptop, von dem sie gleichzeitig beleuchtet wird – sieht Holert ein klassisch konservatives Bild von der trauernden Ehefrau, das militärisches Zeremoniell, individuelle Trauer und Medienkultur integriert. Der Blick in den Laptop aber enthält m.E. auch ein störendes Moment, das nicht so einfach übergangen werden sollte: Die Kriegswitwe wendet sich von ihrem toten Ehemann ab und blickt dabei in die Welt des Militärs/der militärischen Instrumente. Gleichzeitig erinnert das Bild durch die Positionierung der Ehefrau vor dem Sarg und unter einem Kreuz an das Bild der Mater Dolorosa, der um ihren Sohn trauernden Maria. Hier wird neben der Vereinigung von Mutter und Ehefrau zu einer nationalen Figur obendrein auch eine religiöse Überhöhung der Trauer inszeniert.

Diese religiöse Überhöhung hat Kathrin Hoffmann-Curtius (*Terror in Deutschland 1918/19. Bilder zur Ermordung Rosa Luxemburgs*) auch in Darstellungen entdeckt, in denen man es am wenigsten erwarten würde:

Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht wurden immer wieder in Allegorien der Passion Jesu abgebildet. In einer Zeit der Verunsicherung, als es kein eindeutiges weibliches Nationalsymbol mehr gab, griffen auch die Linken im Gedenken an die beiden berühmten Protagonisten der gescheiterten Revolution auf religiöse Symbolwelten zurück, in denen ohne weiteres die geschlechterhierarchische Anordnung reproduziert wurde. Auch Max Beckmann nimmt in seinem Bild „Martyrium“ Bezug auf die religiöse Symbolik. Er verkehrt darin jedoch die Dolchstoßlegende, indem er die Pazifistin, Kommunistin, Jüdin und Polin Rosa Luxemburg als Märtyrerin darstellt. Beckmann entlarvt dabei das christliche Bildmuster als ein inszenatorisches Spektakel, das versucht, Gewalt in den Griff zu bekommen.

Das Nicht-Sehen, das mit Judith Butler gesprochen, das Sehen erst ermöglicht, wird in *Bilderpolitik* auf heterogene Weise als politisch-normativer Rahmen thematisiert. Der Band trägt insofern dazu bei, dass die diskursiven Rahmungen deutbar bleiben und ein kritischer Blick auf die Bilderpolitik möglich ist.

Abschließend muss leider bedauert werden, dass die Lust am Lesen dieser vielseitigen Anthologie durch die kleine, zu feine und graue Schrift erheblich geschmälert wird. In zwielichtigen Räumen, auf Bahnfahrten am Abend oder einfach bei eingeschränkter Sehkraft sind die Wörter kaum mehr wahrnehmbar. Das ansprechende und zuweilen großzügige Layout ist auf Kosten der Lesbarkeit gegangen. Auch die Bilder, deren genaue Kenntnis zum Verständnis der Texte zuweilen von Vorteil gewesen wäre (u.a. in den Texten von Hoffmann-Curtius oder Holert), sind durchwegs zu klein geraten. Schade.

#### **Autorin**

Angela Koch ist wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft und Leiterin des DFG-Projekts „Ir/reversible Bilder. Visualisierung und Medialisierung von sexueller Gewalt“.

Kontakt: [angela.koch@ufg.ac.at](mailto:angela.koch@ufg.ac.at)