

Der Einsatz von Bildern im politischen Widerstand ist keineswegs neu. Trotzdem scheint die Expansion der Social Media neue Formen von zivilgesellschaftlichem Protest, Teilhabe und Zeugenschaft hervorgebracht zu haben, für die Bilder eine ganz wesentliche Rolle spielen.¹ Vor allem im Kontext der politischen Proteste in einigen Ländern Nordafrikas und der arabischen Welt von 2010 bis 2013 hat sich eine Neukonfiguration affektiver Ökonomien² von Bildern abgezeichnet. Manche Bilder und Bildgenres, die über Social Media kursierten, erlangten besondere affektive Prägnanz und Handlungsmacht, die sich über alltägliche Routinen und Bildpraktiken hinaus handlungsleitend und gemeinschaftsbildend entfalteten. Einigen Beispielen für dieses Phänomen möchte ich im Folgenden nachgehen. Dabei werden auch die zahlreichen Transfers der Bilder aus dem Netz in Graffitis und in andere künstlerische Projekte einbezogen.

Affektive Dynamiken

In Zeiten von Social Media haben sich die affektiven Dynamiken des Bildgebrauchs und der Bilder selbst verändert. Einerseits können Affekte an Bilder heute sehr viel schneller und im Prinzip von jedem delegiert und damit externalisiert werden. Andererseits können die mit Bildern verbundenen Affekte wiederum Akteur/innen und Akteursgruppen affizieren. Dies hat nicht nur mit dem gesteigerten Grad der Vernetzung und der Schnelligkeit der Informationsverbreitung zu tun, wenn Bilder in *real time* hochgeladen und zugreifbar werden. Ebenso ausschlaggebend sind neue Bildpraktiken, wie das Liken, Teilen und Kommentieren, die man als eine zusätzliche affektive «Aufladung» von Bildern beschreiben kann. User der Social Media kennen das Phänomen: Die Intensität der Wahrnehmung und die eigene affektive Bewegtheit wird gesteigert, wenn Bilder oder Videos statt einiger Klicks mehrere Millionen Aufrufe haben. Dies gilt auch dann, wenn befreundete Personen oder Bekannte aus Social Media-Netzwerken die Bilder geteilt oder (emotionalisierende) Kommentare hinterlassen haben. Bilder sind wie Knotenpunkte einer affektiven Relationalität, die sich durch die neuen Bildpraktiken in den Social Media ausdrückt und offensichtlich zu intensivieren scheint. Dieser Prozess des Affizierens und Affiziert-Werdens ist ein durch Wechselwirkungen geprägtes relationales, soziales Gefüge und kann unter dem Begriff «affektive Dynamik» subsumiert werden.³ Da Bilder massiv in diese affektiven Dynamiken eingebunden sind, spielen sie eine wichtige Rolle in Prozessen der Vergemeinschaftung, die durch die Reichweite der Medien transnational sind. Es ist gerade die mit den Bildern verbundene Intensität des Affekts – so meine These – die einer Community den Eindruck von Kohärenz, von vermeintlich gleichen Werten und politischen Zielen vermittelt.

Jene Bilder, die in den Social Media stark mit Affekten verbunden sind, erhalten oftmals ikonischen Charakter und sind insofern ein interessanter Untersuchungs-

gegenstand im Spannungsfeld von Affekt, Bildzeugenschaften und Ästhetisierung des politischen Widerstandes.

Bildzeugenschaften und Ikonen des Protests

Proteste brauchen Ikonen als Projektionsflächen. Sie dienen sowohl der Identifikation als auch der Abgrenzung gegenüber der Protestgemeinschaft und ihren Anliegen. Haben Elke Grittmann und Ilona Ammann im Jahr 2008 noch festgehalten, dass es nicht mehr die Kunst sei, die Bildikonen hervorbringe, sondern «der Journalismus (die) entscheidende Institution»⁴ sei, so muss man dies heute revidieren: Die Bildikonen unserer Tage werden häufig im Netz, in den Social Media geprägt. Hier spielen die Bildpraktiken der User eine Rolle, die die Bilder bewerten und aus der Menge auswählen, doch diese Prozesse sind längst auch technisch manipulierbar.⁵ Das internationale Medienpublikum wird sich beim Stichwort «Arabischer Frühling» vor allem an jene Bilder erinnern, die im Internet veröffentlicht wurden.

Ausgangspunkt für meine Überlegungen ist die Feststellung, dass in aktuellen historischen Umbruchsituationen und Konflikt-Gesellschaften Bildzeugenschaften (fotografische und videografische) im Internet zu einem neuen transversalen Genre avanciert sind. Die Produzent/innen dieser Bilder wurden Zeug/innen von Demonstrationen, Akten der Unterdrückung, der Gewalt, aber auch des Widerstandes, und nahmen diese Ereignisse mit ihren Handykameras auf. Sie sind Teil eines Phänomens, das Kari Andén-Papadopoulos «Citizen Camera-Witnessing» genannt hat: «The term refers to camera-wielding political activists and dissidents who put their lives at risk to produce incontrovertible public testimony to unjust and disastrous developments around the world, in a critical bid to mobilize global solidarity through the affective power of the visual.»⁶ Durch das augenblickliche Hochladen der Bilder in den Social Media wird ein persönliches Dokument zu einem öffentlichen Zeugnis, das im Netz zirkuliert und dort Resonanzen hervorruft. Wir haben es insgesamt mit einer Potenzierung von Zeugenschaften zu tun, die neue Bildgenres hervorbringt. Diese neuen Formen von zivilgesellschaftlichen Bildzeugenschaften prägen nicht nur das Bild der jeweiligen Protestbewegungen, sondern eine rezente Ästhetik des Widerstandes, der sich dieses Heft widmet.

Viele Bildzeugenschaften aus den Aufständen in Ägypten 2010–2013 sind rasch zu Ikonen des Protests avanciert. Dabei handelte sich vor allem um Bilder von Märtyrer/innen. Dieses Genre, das hier in Augenschein genommen wird, ließe sich selbstverständlich regional ausweiten, denn auch für andere aktuelle zivilgesellschaftliche Aufstände wie zum Beispiel die «Gezi-Proteste» in der Türkei spielten Bilder von Märtyrer/innen (oder von Polizeigewalt) eine bedeutende Rolle. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Fokus meines Beitrags Gefahr läuft, sich ausschließlich den agonalen und gewaltförmigen Aspekten der Proteste zuzuwenden, während auch politische Karikaturen, also ebenso Humor und Ironie, eine zentrale Rolle in der Bildproduktion spielten. Bei dem hier präsentierten Material handelt es sich um eine selektive Auswahl. Nichtsdestotrotz haben Autor/innen eine regelrechte Obsession des sogenannten «Arabischen Frühlings» mit Märtyrer/innen festgestellt.⁷

Was ich hier als Märtyrer/innen-Bilder fasse, meint Bilder von Menschen, die im Zuge politischer Auseinandersetzungen für ihre Überzeugungen einstanden, dafür ihr Leben riskierten und verloren. Durch Posts auf Social Media-Websites und die Etablierung von Facebook-Gruppen erhalten die Verstorbenen im Nachhinein oft Märtyrer-Status.

Wie dieser Prozess, der sich auf der Straße und dann im Netz konstituiert, die Massen affizieren und zu Teilen mobilisieren kann, verdeutlicht eindrücklich das Beispiel des tunesischen Gemüsehändlers Muhammad al-Bouazizi, der sich im Dezember 2010 in Sidibouazid aus Protest gegen die Demütigungen durch die Polizei anzündete.⁸ Bilder seiner Selbsttötung und Videos von folgenden Demonstrationen wurden von Journalist/innen von Facebook heruntergeladen und noch am selben Abend von Al Jazeera ausgestrahlt. Anhand der Hashtags auf Twitter ist nachvollziehbar, wie aus einem lokalen Protest ein nationaler wurde: aus #bouazizi wurde #sidibouazid und dann #tunisia.⁹ Das Ereignis gilt als Auslöser der so genannten «Jasminrevolution» und in der Folge auch des «Arabischen Frühlings».¹⁰

Das komplexe Konzept des Martyriums ist ursprünglich religiös konnotiert, in verschiedenen historischen Zusammenhängen jedoch immer wieder stark mit politischen Diskursen verknüpft.¹¹ Beide Ebenen überlagern sich und man kann von einer grundsätzlichen Verbindung religiöser und säkularer Aspekte ausgehen.¹² Märtyrertum steht für eine Ermächtigungsstrategie, es ist ein Modell des Widerstandes und der Nachahmung. Verlust und Tod werden mit Sinn versehen, und ein Opfer wird zum heldenhaften Vorbild stilisiert. Das Konzept ist dem Begriff nach eng mit Zeugenschaft verknüpft: «Märtyrer» leitet sich aus dem Griechischen *martys* ab und bedeutet Zeuge oder Blutzeuge, und auch das Arabische *shahid* [شاهد] bedeutet Zeuge. Andén-Papdopoulos vertritt die These, dass die neuen Formen von Bildzeugenschaften («Citizen Camera-Witnessing») mit der Idee des Märtyrertums korrespondieren: «The powerful ability of this imagery to affect audiences worldwide owes, I argue, in a significant measure to the way it resonates with, and reactivates, the idea of martyrdom.»¹³ Jede demonstrierende Person auf der Straße sei Zeuge/in und riskiere, verwundet oder gar getötet zu werden. Die Zeugenschaft des potenziellen Märtyrers oder der Märtyrerin werde somit noch glaubwürdiger. Bilder von Todesopfern der Proteste verstärken diesen Zusammenhang noch, denn hier legt die fotografierende Person Zeugenschaft ab über den glaubwürdigsten aller Zeug/innen: der fotografierte Märtyrer oder die Märtyrerin hat tatsächlich mit dem Tod bezeugt. Hier überlagern sich unterschiedliche Ebenen der Zeugenschaft: die Augenzeugenschaft und die Zeugenschaft als Einstehen für die eigene (hier politische) Überzeugung.¹⁴ Die Märtyrerfigur ist der/die Zeuge/in par excellence, und ihre Glaubwürdigkeit wirkt sich nicht nur auf jene Person aus, die die öffentliche Sichtbarkeit des Märtyrers oder der Märtyrerin gewährleistet hat (und zwar unter dem vermeintlichen Einsatz des eigenen Lebens im Kampf um die gemeinsame Sache), sondern auch auf das Bild selbst. Durch die mediale Sichtbarmachung werden darüber hinaus alle Personen, die diese Bilder rezipieren und damit über die affizierende Kraft der Bilder zu einer «Affektgemeinschaft» werden, zu Zeug/innen zweiter Ordnung. Gerade durch Bilder, die am menschlichen Körper ausgeübte Gewalt zeigen, wie sie die folgenden Beispiele darstellen, meinen die User die Verletzung von Menschenrechten direkt bezeugen zu können – obschon sie weit entfernt vom Geschehen sind und den Kontext kaum kennen.¹⁵

Khaled Said

Khaled Said ist der wohl berühmteste Märtyrer der ägyptischen Proteste. Das schockierende Bild seiner entstellten Leiche wurde von seiner Familie zusammen mit einem Passbild, das Said lächelnd in einem grauen Kapuzenpulli zeigt, im Netz gepostet. (Abb. 1) Der Blogger war im Juni 2010 von der Polizei in Alexandria in aller Öffentlichkeit zu Tode geprügelt worden. Die Gegenüberstellung der beiden Bilder,



1 Passfoto von Khaled Said und Bild seiner geschundenen Leiche.

die sich im Netz viral verbreiteten und die Massen mobilisierten, evozierte einen Vorher-Nachher-Effekt und somit den Verlauf seiner tragischen Geschichte.¹⁶

Nur wenige Tage nach seinem Tod wurde die legendäre Facebook-Gruppe *We are all Khaled Said* ins Leben gerufen, die zur Solidarisierung mit dem Opfer von Polizeigewalt aufrief, und über die auch zu den späteren Protesten aufgerufen wurde. Die Formel «We are all...» steht für Kollektivierungsprozesse im Kontext politischer Bewegungen, die wirksam mit Bildern und Affekten verknüpft sind.¹⁷

An der Ikonisierung solcher Märtyrer/innen sind zudem die Graffiti- und Street Art-Künstler/innen beteiligt, die diese Bilder zurück in den Stadtraum transferieren und memorialisieren. Suids Konterfei nach seinem Passbildporträt, das vielfach reproduziert worden war, tauchte in Ägypten vor allem als *Stencil* (Schablonen-Graffiti) auf. Der Wiedererkennungswert ist groß, der Blogger bleibt trotz der Reduzierung auf wenige Linien erkennbar. Die Version des Graffiti-Künstlers Hossam zeigt die Umrisse des Gesichtes ab der Nase aufwärts und spart damit Mund und Kiefer aus – also jenen Teil, der bei der Misshandlung und Ermordung Suids am meisten zerstört und entstellt wurde. Diese Leerstelle verweist auf die Geschehnisse sowie das schreckliche fotografische Pendant zum Passbild, das seine Leiche zeigt. Das Bild des geschundenen Körpers wurde in der Street-Art nur ein einziges Mal in einer Wandmalerei von Ammar Abo Bakr aufgegriffen und stellte einen bewussten Bruch mit der Ikonografie von Said und Märtyrer/innen-Darstellungen im Allgemeinen dar. Doch nicht nur durch Graffitis wurden die Bilder aus den Social Media im Stadtraum präsent, sie wurden außerdem auf sämtliche andere Attribute des Widerstandes transferiert und tauchten auf Bannern, Postern, Flaggen, in Karikaturen oder in altarähnlichen Installationen auf, die das Gedenken an die Märtyrer/innen wachhalten.¹⁸ (Abb. 2)



2 Links: Plakat während einer Demonstration am 6. Juni 2012 in Gedenken an Khaled Said. Arabische Schrift: «Hingerichtet von meinem Mörder / Khaled Said» Rechts: Hossam, Porträt von Khaled Said, 6. Juni 2011, Graffiti an der Wand des Innenministeriums, Kairo. Arabische Schrift: «Würde mein Blut sich in Wasser zwischen deinen Augen verwandeln / würdest du meine blutbefleckten Kleider vergessen?», Vers aus einem Gedicht von Amal Donkol.

Blue Bra Girl

Ein weiteres prägnantes Beispiel, auf das ich kurz eingehen möchte, ist die Frau, die als *Mädchen mit dem blauen BH* (oder *Blue Bra Girl*) bekannt wurde. Die Prominenz ihres Falles gründet auf einer Videoaufnahme vom 17. Dezember 2011, die ihre brutale Misshandlung durch Militärs auf dem Tahrir-Platz zeigt. Dabei werden der Oberkörper der Frau sowie ihr blauer BH entblößt, ihr Gesicht aber durch die hochgezogene *abaya* bedeckt. (Abb. 3) Der farbliche Kontrast zwischen dem grauen Asphalt der Straße und den dunklen Uniformen der Soldaten lässt das Blau der Jeanshose, vor allem aber das leuchtende Blau des BHs umso stärker hervorstechen, bilden sie doch die einzigen markanten Farbpunkte im Bild. Nur eine Minute und 24 Sekunden dauert die Szene in dem gewaltvollen Video, das massive Proteste, vor allem von Frauen auslöste. Der Fall ist kompliziert, denn die Identität der Frau blieb lange ungeklärt, wie nicht bekannt war, ob die Frau die Malträtierung überlebt hat oder nicht. Es ist paradigmatisch, dass eine anonyme Frau solch eine Berühmtheit – bis in die internationalen Printmedien¹⁹ – erlangt hat, während es keinen vergleichbaren Fall eines männlichen Opfers gab, der ähnliche Bekanntheit erlangt hätte. Mittlerweile gibt es Hinweise auf ihre Identität, sie soll Ghada Kamal Ahmad Abdelkhalek heißen, eine Apothekerin aus Mansoura und eine langjährige Aktivistin sein.²⁰

Wie im Fall der *Lady in Red*²¹ aus den türkischen Protesten ist sie durch ein weiblich konnotiertes Kleidungsstück, das durch die Farbigkeit hervorsticht, gekennzeichnet und zugleich sexualisiert. Ihr Bild repräsentiert im öffentlichen Diskurs weniger ein Individuum als vielmehr die Gruppe der Frauen im Straßenkampf und die Gewalt gegen Frauenkörper.²² Der blaue BH wurde zu ihrem kennzeichnenden Attribut, das ästhetisch reduziert und stilisiert zu einem Symbol des Protests mit hohem Wiedererkennungswert avancierte. Er tauchte nicht nur in zahlreichen *Stencil*-Graffiti auf, sondern wurde etwa auch als neues Emblem auf die ägyptische Nationalflagge übertragen oder in das Outfit einer neuen Superheldin integriert. (Abb. 4)

Bouazizi, Said und das *Blue Bra Girl* sind zu transnationalen identitätsstiftenden Ikonen des Protests geworden, deren Entstehung oder Erschaffung auf die mediatisierte Sichtbarmachung sowie auf die massive Verbreitung in den Social Media zurückzuführen ist. Dabei scheint ein Bild umso öfter geteilt, kommentiert und



3 Standbild aus dem YouTube-Video *Brutal Egypt Security Force Beat Woman Unconscious*, hochgeladen am 18. Dezember 2011.

4 Links: El Teneen, *Unablässig*, Januar 2012, Graffiti, Helipolis, Kairo. Rechts: Bahia Shebab, *Nein zur Entblößung des Volkes!*, 2011, Graffiti, Tahrir-Platz, Kairo.



aufgegriffen zu werden, umso stärker es zu affizieren vermag. Die Intensität der mit den Bildern verbundenen Affekte und ihre Potenzierung in der Zirkulation kann eine Gruppe von Personen derart prägen, dass sie (zumindest temporär) zu einer Community zusammengeschweißt wird («We are all...»). Sara Ahmed hat auf die Macht von Emotionen und Affekten in Kollektivierungsprozessen hingewiesen: «In [...] affective economies, emotions *do* things, and they align individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachment.»²³ Das Affizierungspotenzial eines einzelnen Bildes ist schwer zu bestimmen und auf multiple Faktoren zurückzuführen, doch spielen die gewaltvollen und schockierenden Inhalte sicherlich ebenso eine Rolle wie die Bildzeugenschaft und die damit verbundene vermeintliche Glaubwürdigkeit. Strategien der Sichtbarmachung mit dem Ziel politischer Ermächtigung und Strategien der Affizierung gehen hier auf dem Feld des Politischen eine Verbindung ein.

Transfer der Bilder in die zeitgenössische Kunst am Beispiel des Blue Bra Girl

Neben den Graffiti und Medien des Protests, die sich auf die Bildzeugenschaften aus dem Netz beziehen, sollen nun drei exemplarische künstlerische Projekte vorgestellt werden, die sich in unterschiedlichen Medien auf das *Mädchen mit dem blauen BH* beziehen: Das erste Beispiel ist die Arbeit *Wolves* (2012) des ägyptischen Künstlers Mohamed Abla, die unmittelbar nach dem Ereignis entstanden sein muss. Mit dem Thema der Gewalt im Polizeistaat hatte Abla sich schon viele Jahre vor dem «Arabischen Frühling» kritisch auseinandergesetzt, so etwa in seinen Gemälden *No More Killing* und *How much is the life of an Egyptian worth?*, beide aus dem Jahre 2004. Ende 2011 und Anfang 2012 malte, zeichnete und collagierte der Künstler insgesamt 14 Bilder, in denen er Straßenszenen der Gewalt, die von der Polizei und dem Obersten Rat der Streitkräfte in Ägypten (*Supreme Council of the Armed Forces*, SCAF) ausging, aufgreift. Abla inszeniert die Militärpolizisten als animalische und lüsterne Wesen ohne Gewissen. Zwei Arbeiten der Serie beziehen sich explizit auf die Bilder, die die Misshandlung des *Mädchens mit dem blauen BH* zeigen, wovon das eine das Geschehen fast lebensgroß darstellt. (Abb. 5) Mit expressivem Pinselduktus und Farben inszeniert er den Vorfall im Medium der Malerei als alptraumhafte Szene, in der die Polizisten, halb Mensch, halb Tier, wie wilde Bestien über die am Boden liegende Frau herfallen. Zwar ist die Misshandelte eindeutig durch ihre ikonisch gewordenen Kleidungsstücke – den blauen BH und die Jeanshose – ge-



5 Mohamed Abla, *Wolves*, 2012, Acryl auf Leinen, 160 x 140 cm.

kennzeichnet, doch verwendet Abla ebenso für die Darstellung der Männer, die im Video dunkle Uniformen tragen, intensive Farben. Verändert er dadurch auf einer ästhetischen Ebene den Fokus, der nun nicht mehr nur auf der gepeinigten Frau, sondern auch auf den brutalen Polizisten liegt, so legt der Künstler nicht zuletzt durch den Titel diese Verschiebung der Aufmerksamkeit nahe.

Die Serie stellte Abla teilweise im Rahmen des *El-Fan Midan* Kulturfestivals (übersetzt etwa: Kunst ist ein Platz) am 6. Januar 2012 auf dem Abdeen-Platz in Kairo aus. Das Straßenfestival war nur wenige Wochen nach dem Sturz Mubaraks im April 2011 gegründet worden, um einen bürgernahen und unzensierten Raum für Kunst und Kultur zu schaffen. Die großformatigen Gemälde waren dicht nebeneinander auf einer niedrigen Mauer aufgestellt, so dass sie eine Art Bilderfries bildeten, der an die berühmten Graffitis an den Mauern der Mohamed Mahmoud Straße in der Nähe des Tahrir-Platzes erinnerte. Abla musste jedoch die Straßenausstellung aufgrund der angespannten Lage und der Furcht vor politischer Verfolgung nach nur einem Tag auflösen. Er lud den Bilderzyklus später auf seine Facebook-Seite hoch, zusammen mit Fotografien der Straßenausstellung.²⁴

Während Abla die Gewalt und Unmenschlichkeit der Militärpolizisten fokussiert und in die Nähe der aktivistischen Street Art gerückt werden kann, nimmt die Künstlerin Ghada Amer, die in Kairo geboren wurde und aktuell in New York lebt, eine gänzlich andere Perspektive ein: In ihrer Edeltahlskulptur *Blue Bra Girls* von

2012 (Abb. 6) bezieht sie sich in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und pornografischen Bildern auf die weibliche Protestikone. Amer hatte die Skulptur bereits konzipiert, bevor sie das Video sah, widmete die Arbeit also erst im Nachhinein der unbekanntenen Frau vom Tahrir-Platz:

I had an idea for a sculpture in which women would look defiantly at the public. I thought it was important that they should all have their eyes open and be looking at the viewer. I also wanted the women standing, instead of lying down. Then the 'blue bra girl' incident took place and so I called the piece after that, as a homage to all those women who stand up for themselves and fight.²⁵

Die Künstlerin recurriert in der Umsetzung der Figuren auf Skizzen nach pornografischer Fotografie in Zeitschriften – ein Genre, mit dem sich die Künstlerin seit Mitte der 1990er Jahre künstlerisch auseinandergesetzt hat.²⁶ Gerade diese Referenz muss im Zusammenhang mit dem *Blue Bra Girl* kritisch diskutiert werden, verstärkt sie doch die problematische Sexualisierung der Frau in der Rezeption des Videos. Amers Arbeit thematisiert den voyeuristischen Blick auf Frauenkörper, deren Betrachtung zugleich gestört wenn nicht gar verunmöglicht wird.²⁷ Die Skulptur *Blue Bra Girls* wird von den Umrissen acht schablonenhafter Figuren gebildet, die die Linien einer Zeichnung evozieren und sich zu einem vielfach durchbrochenen Ei verbinden. Dadurch entsteht eine Art «leere Skulptur»²⁸, die eine Durchsicht erlaubt, die Betrachtung der «Hülle» und damit der Frauenfiguren jedoch erschwert. Deren



6 Ghada Amer,
Blue Bra Girls, 2012,
Edelstahl, 185,4 x
152,4 x 137,2 cm.

Umrisslinien scheinen sich in einem Ornament aufzulösen. Zudem ist das Material poliert und erhält dadurch einen reflektierenden Effekt, der den Blick zusätzlich verunsichert. Amer bringt die Dialektik von Zeigen und Verbergen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Anschlag – ein vieldiskutierter Aspekt des *Blue-Bra-Girl*-Videos selbst.

Die drei-Kanal-Videoarbeit *Alone, Together... In Media Res* der ägyptisch-libanesischen Künstlerin Lara Baladi entstand zwei Jahre nach Beginn der ägyptischen Aufstände und arbeitet mit den Medienbildern als *found footage*. Baladi hatte, wie viele andere Künstler/innen auch, ein Bild- bzw. Videoarchiv angelegt und beschreibt ihre anfängliche Unfähigkeit, das Material zu verdauen oder gar künstlerisch zu bearbeiten – also eine Art Krise der Kunst, wie sie bereits nach dem 11. September diskutiert wurde.²⁹ Baladi kommentiert die Entstehung des Videos: «Parallel to this archive, I researched and amassed footage that resonated with the spirit of Tahrir Square, from historical footage to philosophical speeches, to banned cartoons, and more.»³⁰ Sie kombiniert für ihre Arbeit Videos der Proteste, die auf YouTube hochgeladen wurden, mit anderen Fundstücken aus dem Internet wie Ausschnitten von Zeichentrickfilmen, Spielfilmen, Musikvideos, politischen oder philosophischen Reden, historischen Ereignissen, Revolten und so weiter, und integriert etwa Jean-Paul Sartres Rede vor streikenden Arbeitern in den 1960er Jahren, Malcolm X's Rede *Democracy is Hypocrisy*, Charlie Chaplins finaler Auftritt im Film *Der große Diktator*, oder Ausschnitte aus dem Film *Fela Kuti – Music Is The Weapon*. Die Aufstände in Ägypten werden so mit anderen sozialen Bewegungen in Verbindung gebracht, aber YouTube wird auch als Kontext von Bildern thematisiert. Die berühmten Bilder des von Demonstrierenden gefüllten Tahrir-Platzes aus der Vogelperspektive (ebenfalls eine Bildikone des Protests) werden zusammen mit einer Szene aus *Alice im Wunderland* (Abb. 7) gezeigt, die Baladi als Metapher verwendet: «[...] I, like Alice in Wonderland, fell into a hole: YouTube.»³¹ Die nur schwer konsumierbare Menge an Bewegtbildern macht die Künstlerin für die Zuschauenden noch einmal erfahrbar, indem sie die Screens immer wieder aufsplittet und teilweise bis zu elf Videos gleichzeitig ablaufen lässt. Das Video der Misshandlung des *Blue Bra Girls* taucht gleich mehrmals im Video auf (Abb. 8) und korrespon-



7 Lara Baladi, *Alone, Together...In Media Res*, 2012, Standbild der 42minütigen 3-Kanal-Video-Installation.



8 Lara Baladi, *Alone, Together...In Media Res*, 2012, Standbild der 42minütigen 3-Kanal-Video-Installation.

diert wiederum mit Bildern von protestierenden Frauen oder historischem Material zu Emanzipationsbewegungen von Frauen. Dazu zählt das mittlerweile berühmte und sehr eindringliche Video der Aktivistin Asmaa Mahfouz, das sie auf Facebook gepostet hatte, um zur Revolte auf dem Tahrir-Platz am 25. Januar 2011 aufzurufen.³² Baladis medienreflexive Arbeit, in der übrigens auch Marshall McLuhan einen Auftritt hat, befragt nicht zuletzt die Kanäle, über die die Bilder verbreitet werden, wie ferner den Status der Bilder selbst und ihr Authentizitätsversprechen, indem sie Fiktion und Dokumentation miteinander verschränkt. Der Vergleich von YouTube und dem ›Wunderland‹ mit seinen Paradoxien und Absurditäten, in dem man sich träumend verliert, ist vieldeutig.

Die Herangehensweisen von Abla, Amer und Baladi sind sehr unterschiedlich und kennzeichnen das breite Spektrum der Auseinandersetzung mit den Medienikonen, deren Entstehungsprozess sich Lara Baladi in ihrer Arbeit widmet. Der Aufgriff und die neuerliche Inszenierung eines Bildes in der Kunst ist Teil des Kanonisierungsprozesses von Ikonen.³³ Einerseits stellt der Transfer der Bilder in die zeitgenössische Kunst eine Auseinandersetzung mit den affektiven Dynamiken der Bilder dar, derer die Künstler/innen sich gezielt bedienen, um nicht zuletzt davon zu profitieren. Andererseits wird durch den Transfer der Bilder aus dem Netz in den Kunstkontext der Blick stärker auf ihre ästhetischen Qualitäten gelenkt. Dies kann die ästhetischen Strategien und Bilderpolitiken offenlegen, jedoch zugleich eine Ästhetisierung des Widerstandes vorantreiben.

Ästhetik des Widerstandes?

Jeder Widerstand operiert mit Praktiken und Mitteln ästhetischer Gestaltung, die die öffentliche Wahrnehmung der jeweiligen Überzeugungen und Ziele gewährleisten sollen.³⁴ Dazu gehören etwa Bilder der Heroen, gestaltete Orte der Erinnerung, oder Objekte wie Poster, Fahnen, Banner und vieles mehr. Deshalb kann hier von Strategien der Ästhetisierung des Widerstandes gesprochen werden, die sich in Zeiten von Social Media sicherlich weiter ausdifferenziert haben. Eine ›Ästhetik des Widerstandes‹ ist jedoch weder leicht auszumachen, noch ist sie stabil. Die tatsächliche Widerständigkeit, die sich mit einer bestimmten Ästhetik verbindet, ist nur in Bezug auf den jeweiligen politischen und historischen Kontext zu bewerten. Es liegt auf der Hand, dass Ikonen des Protestes in den unterschiedlichsten Zusammenhängen angeeignet werden und Prozessen der De- und Re-Kontextualisierung sowie der Bedeutungsverschiebung und Kommodifizierung unterliegen. Laura Gibbon hat die politischen Märtyrer/innen Ägyptens als ›vulnerable to misrepresentation and co-optation‹³⁵ bezeichnet und herausgearbeitet, inwiefern ihr Gedenken von unterschiedlichen Akteur/innen (dem Staat, religiösen oder politischen Gruppierungen, Kampagnen und kommerziellen Interessen) vereinnahmt wurde. In dieser Vereinnahmung spielen die ikonischen Bilder eine zentrale Rolle. Sehr schnell tauchten im Internet etwa gängige Merchandising-Produkte wie T-Shirts, Kaffeetassen et cetera auf, die vom Konterfei der berühmten Märtyrer wie al-Bouazizi oder Said geziert wurden oder die bekannten Slogans (»We are all...«) aufgriffen.³⁶ Dieses Phänomen ist keineswegs neu und spätestens seit der Verehrung Che Guevaras und der massenhaften Verbreitung seines Porträts in der Popkultur und auf Produkten aller Art bekannt. Doch es markiert, wie schnell eine Ästhetik des Widerstandes angeeignet wird und so weit in den popkulturellen Mainstream integriert wird, dass man nur noch schwerlich von widerständigem Potenzial sprechen kann.



9 Proteste gegen das neu errichtete Denkmal für die Märtyrer/innen der Revolution auf dem Tahrir-Platz am 19. November 2013.

Ein abschließendes Beispiel zeigt, wie umstritten die Deutungshoheit über den Widerstand ist, der nicht zuletzt auf dem umkämpften Feld des Visuellen ausgetragen wird.

Am 18. November 2013 weihte die ägyptische Militärregierung unter Abd al-Fattah as-Sisi ein Denkmal für die Märtyrer/innen der Revolution auf dem Tahrir-Platz ein. Bereits am folgenden Tag wurde das Denkmal von Demonstrierenden zerstört, in der Empörung darüber, dass der Staat die Revolution inklusive ihrer Ikonen ironischerweise für sich vereinnahmen wolle. Die Demonstrierenden schwenkten weiße Fahnen, die Porträts der Opfer zeigten. (Abb. 9) Damit schienen sie zu sagen: «Wir haben die Bilder», und damit die Deutungshoheit. Das Denkmal wurde in den Tagen danach wieder aufgebaut und von diesem Zeitpunkt an streng bewacht.

Als einen Teilaspekt dieser Auseinandersetzung lassen sich die hier widerstreitenden Ästhetiken lesen. Die erhöhte steinerne Plattform mit Gedenktafel und Nationalflagge schien den protestierenden Bürger/innen sicherlich völlig unangemessen und in einem krassen Kontrast zur Realität der Straßenkämpfe und des bisherigen visuellen Gedenkens an die Märtyrer/innen, wie ich es hier dargelegt habe. Das staatliche Monument sollte offensichtlich die ägyptischen Verhältnisse und das Gedenken an die Aufstände konsolidieren, und damit stillstellen. Doch löste dieser Versuch erneute Proteste aus, die die bildpolitische Dimension und die ästhetische Praxis des zivilgesellschaftlichen Widerstandes, zu der ebenso der Denkmalsturz gehört, nochmals zur Aufführung brachten. Die ikonischen Bilder der Märtyrer/innen spielten hier wieder eine zentrale Rolle als Zeug/innen des Widerstandes der ägyptischen Bürger/innen. Mit ihrer erneuten Sichtbarmachung im öffentlichen Raum wollten die Demonstrierenden scheinbar auch an die affektiven Dynamiken, die für ihre Ikonisierung so zentral gewesen waren, anknüpfen und zugleich den Geist der Revolution und die Protestgemeinschaft beschwören und reaktivieren.

Anmerkungen

- 1 Für die Rolle globaler Medien und Kommunikationsnetzwerke in transnationalen Protesten siehe: *Transnational Protest and the Media*, hg. v. Simon Cottle u. Libby Lester, New York 2011; und Manuel Castells, *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*, Cambridge 2012. Speziell zum so genannten Arabischen Frühling gibt es eine ganze Reihe von Publikationen, die die Rolle der Social Media kritisch beleuchten, siehe zum Beispiel die Sonderhefte des *International Journal of Communication*, 2011, Bd. 5 («The Arab Spring and the Role of ICTs») und des *Journal of Communication*, 2012, Bd. 62, Heft 2 («Social Media and Political Change»).
- 2 Ich beziehe mich hier auf den Begriff der «affective economies» von Sara Ahmed, die unter diesem Stichwort der Frage nachgeht, wie Affekte zwischen Körpern und Zeichen in Bewegung geraten. Sara Ahmed, «Affective Economies», in: *Social Text*, 79, 2004, Vol. 22, No. 2, S. 117–139.
- 3 Ich beziehe mich hier auf ein Verständnis von Affekt, wie es Melissa Gregg und Gregory J. Seigworth im Anschluss an Baruch de Spinoza, Gilles Deleuze u.a. zusammengefasst haben: Melissa Gregg u. Gregory J. Seigworth, «An Inventory of Shimmers», in: *The Affect Theory Reader*, hg. v. dies, Durham u. London 2010, S. 1–25. «Affect arises in the midst of *inbetween-ness*: in the capacities to act and be acted upon. [...] affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passage or variations between these intensities and resonances themselves.» Ebd., S. 1. [Hervorhebungen im Original]
- 4 Elke Grittmann u. Ilona Ammann, «Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie», in: *Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute*, hg. v. dies. u. Irene Neverla, Köln 2008, S. 296–325, hier S. 298. Die Autorinnen fassen Definitionen für Medienikonen, ihre wichtigsten Kriterien sowie die Schritte des Kanonisierungsprozesses einer Ikone zusammen. Ebd., S. 298–300.
- 5 Trends und Meinungen in den Social Media werden zum Beispiel von so genannten (Social) Bots manipuliert, die im Auftrag von Unternehmen oder Institutionen programmiert werden. Die Fake-Profile werden durch Algorithmen gesteuert und können kaum von «echten» Accounts unterschieden werden. Vgl. Jörg Breithut, «Wie Social Bots uns manipulieren, wer daran verdient und wie die Fakes auffliegen», in: *bento*, 15. Januar 2016, <http://www.bento.de/gadgets/social-bots-manipulieren-facebook-und-twitter-einige-verdienen-damit-geld-258770/>, Zugriff am 14. Februar 2016.
- 6 Kari Andén-Papadopoulos, «Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of mediated mass self-communication», in: *New Media Society*, 2014, Vol. 16, No. 5, S. 753–769, hier S. 754.
- 7 Massoud Hayoun, «Why Is the Arab Spring So Obsessed With Martyrs?», in: *The Atlantic*, 25. Januar 2012, <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/01/why-is-the-arab-springso-obsessed-with-martyrs/251866/>, Zugriff am 8. Dezember 2015.
- 8 Al-Bouazizi wird unter verschiedenen Aspekten diskutiert, siehe zum Beispiel: Imke Haase, «Muhammad al-Bouazizi und der Beginn der tunesischen Revolution: eine Analyse der Berichterstattung in «Asharq al-Awsat» unter besonderer Berücksichtigung von Gender Aspekten», in: *Arabischer Frühling? Alte und neue Geschlechterpolitiken in einer Region im Umbruch*, hg. v. Dagmar Filter, Jana Reich u. Eva Fuchs, Hamburg 2013, S. 59–78.
- 9 Yasmine Ryan, «How Tunisia's revolution began. From day one, the people of Sidi Bouzid broke through the media blackout to spread word of their uprising», in: *Al Jazeera*, 26. Januar 2011, <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/01/2011126121815985483.html>, Zugriff am 13. Januar 2016.
- 10 Die Rolle des Internets und der Social Media für die Aufstände in Nordafrika wurde kontrovers diskutiert. Die Rede von der «Facebook-Revolution» spiegelt sicherlich eine reduzierte Sicht wider und vernachlässigt den Protest auf der Straße sowie andere Kanäle der Kommunikation. Siehe dazu: Merlyna Lim, «Clicks, Cabs, and Coffee Houses: Social Media and Oppositional Movements in Egypt, 2004–2011», in: *Journal of Communication*, 2012, Bd. 62, Heft 2, S. 231–248.
- 11 Zum Märtyrerbegriff siehe: Sigrid Weigel, «Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen», in: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, hg. v. dies., München 2007, S. 11–38. Das Martyrium als politische Praxis und Modell des Widerstandes diskutiert auch Philipp Wüschner, «Widerstand als Ereignis? Der Märtyrer als Beispiel für einen nicht-intentionalen, nicht-subjektiven Widerstandsbegriff», in: *Macht und Widerstand in der globalen Politik*, hg. v. Julian Junk u. Christian Volk, Baden-Baden 2013, S. 31–48.
- 12 Marco Di Donato, «The role of Political Islam during and after the Arab Spring», (Paper/PDF der Brismes Annual Conference: *Revolution and Revolt: Understanding the Forms and Causes of Change*), London School of Economics and Political Science 2012, <https://brismes2012.files.wordpress.com/2012/02/marco-di-dona->

to-understanding-the-arab-uprisings.pdf, Zugriff am 7. Dezember 2015.

13 Andén-Papadopoulos 2014 (wie Anm. 6), S. 754.

14 Der Verbindung von Blut- und Augenzugenschaft im christlichen Martyrium geht dieser Sammelband nach: *Autopsia: Blut- und Augenzugenen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, hg. v. Carolin Behrmann u. Elisabeth Friedl, München 2014.

15 Laura Gribbon, «The Commodification of Egypt's Revolutionary Martyrs», in: *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence*, (Working Paper No. 11, Proceedings of the International Conference Tunis, 12–13 November 2013), hg. v. Naoual Belakhder, Ilka Eickhof, Abla el Khawaga, Ola el Khawaga, Amal Hamada, Cilja Harders u. Serena Sandri, Freie Universität Berlin, Cairo University, 2014, S. 101–112, hier S. 105, http://www.polsoz.fu-berlin.de/polwiss/forschung/international/vorderer-orient/publikation/WP_serie/WP11_Tunis_Conference_FINAL_web.pdf#page=54, Zugriff am 8. Dezember 2015.

16 Sophie J. Williamson, «Viral Images», in: *Art Monthly*, 2013, Nr. 364, S. 7–10, hier S. 7.

17 Siehe den Beitrag von Henry Kaap in diesem Band. Eine kritische Perspektive auf dieses Phänomen wirft unter anderem Jeffrey Kluger, «Viewpoint: The Problem with the «We Are All...» Trope. Does our chorus of empathy miss the mark?», in: *Time.com*, 22. Oktober 2012, <http://ideas.time.com/2012/10/22/the-problem-with-the-we-are-all-trope/>, Zugriff am 19. Januar 2016.

18 Mit den «Migrationen der Bilder» beschäftigte sich die Ausstellung *Kairo – Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution* (Museum für Photographie Braunschweig, u.a.), Katalog hg. v. Florian Ebner u. Constanze Wicke, Leipzig 2013.

19 Exemplarisch: Julia Gerlach u. Michael Thumann, «Die Revolution frisst ihre Frauen», in: *Die Zeit*, 2. Februar 2012, Nr. 6, <http://www.zeit.de/2012/06/DOS-Aegypten>, Zugriff am 14. Januar 2016.

20 Ich danke Fred Meier-Menzel für diese Information.

21 Vgl. Eric Kluitenberg, «Affect Space. Witnessing the Movement(s) of the Squares», in: *open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 10. März 2015, <http://www.onlineopen.org/affect-space>, Zugriff am 17. Januar 2016.

22 Die Diskussionen um den blauen BH und über das Bild dieser Frau können hier nicht ausführlich dargestellt werden, nur so viel: Das Tragen dieses Kleidungsstückes wurde kontrovers diskutiert, sie wurde sowohl als Prostituierte beschimpft als auch als Frauenrechtlerin gefeiert. Den Fall und seine Problematik behandelt zum Beispiel Sherine Hafez,

«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*, 2014, Bd. 40, Heft 1, S. 20–28.

23 Ahmed (wie Anm. 2), S. 119.

24 *Wolves. A virtual Online Exhibition*, https://www.facebook.com/mohamed.abla.73/media_set?set=a.10150570283596894.438975.611906893&type=3, Zugriff am 14. Januar 2016.

25 Ghada Amer über die Skulptur *Blue Bra Girls*, zitiert nach Rosa Martínez, «Ghada Amer, 2011–2013», http://www.rosamartinez.com/t_ghada.htm, Zugriff am 16. Januar 2016.

26 Vgl. Chika Okeke-Agulu, «Politics by Other Means. Two Egyptian Artist, Gazbia Sirry and Ghada Amer», in: *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 2006, Bd. 6, Heft 2, S. 117–149.

27 Diese Strategie hat die Künstlerin bereits in Arbeiten angewendet, in denen sie die Umriss- von Frauenkörpern in pornografischen Posen mit Fäden sticht. Die losen Enden der Fäden lässt sie dabei so über die Figuren hängen, dass diese dem Blick der Betrachtenden entzogen werden. Siehe Kerstin Pinther u. Kerstin Schankweiler, «Verwobene Fäden: Textile Referenzen in der zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora», in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 2011, Heft 52, S. 72–87, hier S. 81.

28 Ghada Amer, zitiert nach Martínez 2016 (wie Anm. 25).

29 Vgl. Hubertus Butin, «Es konnte mir ja nicht darum gehen, ein schönes Bild zu malen: Gerhard Richters Gemälde zum 11. September», in: *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, hg. v. Aleida Assmann, Karolina Jętic u. Friederike Wappeler, Bielefeld 2014, S. 25–33, hier S. 26–27.

30 Lara Baladi, «Alone, Together», in: *Guernica. A Magazine of Art & Politics*, 25. Januar 2013, <https://www.guernicamag.com/daily/lara-baladi-alone-together/>, Zugriff am 8. Dezember 2015.

31 Ebd.

32 «Meet Asmaa Mahfouz and the vlog that Helped Spark the Revolution», <https://www.youtube.com/watch?v=SgJlgMdsEuk>, Zugriff am 12. Januar 2016.

33 Grittmann/Ammann 2008 (wie Anm. 4), S. 299.

34 Zwei Ausstellungen haben sich verstärkt der ästhetischen Dimension neuer Protestkulturen, ihren Objekten, Ikonografien und Medien gewidmet: *global activism* im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (2013/2014), und *Disobedient Objects* im Victoria & Albert Museum, London (2014/2015).

35 Gribbon 2014 (wie Anm. 15), S. 109.

36 Siehe diverse Online-Shops, zum Beispiel: http://www.cafepress.com/bouazizi_tshirt, oder http://www.zazzle.com/we_are_all_khaled_said_jan25_tshirt-235757576702186696, beide Zugriff am 19. Januar 2016.