

Vor ein paar Monaten hielt ich an einer Kunsthochschule einen Vortrag über Lynchfotografien aus den USA. In der anschließenden Diskussion kam die Frage auf, was das, worüber ich referiert hatte, mit Kunst zu tun habe. Während meines Vortrages hatte ich immer wieder von Bilderpolitik und rassistischen Sichtbarkeitsverhältnissen, von visueller Empfindlichkeit und ethischer Verantwortung auf dem Feld des Sehens gesprochen. Ich bin mir nicht sicher, in diesem Moment adäquat auf die Frage nach der Relevanz von Kunst geantwortet zu haben, weil ich ihre Bedeutung erst später verstand. Es war eine Frage nach Widerstandsmöglichkeiten gegenüber Gräuelbildern und eine Suche nach einem ‹ungehorsamen Sehen›.¹ So sehr ich dieses Interesse teile, so wenig vermute ich ein derartiges kritisches Potenzial *per se* in künstlerischen Arbeiten. Später, als ich die Frage für mich übersetzt hatte, fragte ich mich, warum mir ein Denken schwer fällt, das Kunst mit Subversion und Massenmedien mit Affirmation verbindet. Auch wenn diese Unterteilung nicht mehr in einer Rigidität verfolgt wird, wie zu Beginn der analogen Fotografie, als diese mit einem Pinsel der Natur verglichen wurde, und nun stärker ihre Übergänge in den Blick geraten sind, so vermute ich dennoch, dass sich an den äußeren Rändern dieser Kategorien wenig bewegt hat. Diskurse um Wahrheit und Fiktion sind noch immer eng an Index und Ikon geknüpft.

Mein Vorschlag ist es, nicht über die Kritikfähigkeit der einen oder anderen Medienform zu urteilen, sondern die Tendenz zum Urteil selbst zu kritisieren. Nach Michel Foucault enthebt sich Kritik einem Urteil, sie suspendiert geradezu das Urteil. Zu urteilen bedeutet, die Kategorien, innerhalb derer eine Bewertung getroffen werden kann, anzuerkennen; zu kritisieren bedeutet, die Kategorien, die einer Bewertung zur Verfügung stehen, selbst zu hinterfragen und ihre aus-



Sticht freien Bürgerwehren in Italien, wie hier in Genua, wenig martialisch auf. Das konnte sich allerdings ändern, sollte der Senat einem Gesetz zur Neugestaltung der privaten Schutztruppen zustimmen. Foto: Laif

1 Italienische Bürgermilizen, Juni 2009, Genua, Pressefotografie.



2 Kiefer Sutherland als Jack Bauer in der Fernsehserie 24.

schließenden Funktionen zu betonen.² Es ist eine durchaus interessante Sache, in einer Pressefotografie italienischer Bürgerwehren (Abb. 1) Ähnlichkeiten mit Filmstills aus der Fernsehserie 24 zu entdecken (Abb. 2) oder Susan Sontags Antikriegsikone *Dead Troops Talk* (1992) von Jeff Wall (Abb. 3) mit Bildern toter Taliban (2001) des Kriegsphotografen Luc Delahaye zu vergleichen (Abb. 4). Aber unterliegt eine solche intermediale Perspektive nicht doch dem Wunsch, über den unterschiedlichen Realitätsbezug verschiedener Medien zu urteilen und ihre Widerständigkeit weiterhin zwischen den Polen der Wahrheit und Fiktion aufzuteilen?

Ein Urteil kann Judith Butler zufolge in dem Maße in Kritik verwandelt werden, wie, «dieses Feld den Punkt seines Aufbrechens erreicht, die Momente seiner Diskontinuität, die Stellen, an denen es an der Konstruktion jener Intelligibilität scheitert, für die es steht.»³ Zunächst überraschend, aber im Folgenden zu erläutern, ist die Kritik nur dann eine Praxis der Freiheit, wenn sie eine Krise ist. Diese Freiheit wird immer eine relative bleiben, weil das Subjekt sich nur von dem distanzieren kann, was es bereits verinnerlicht hat. Das ergibt einen reflektierten Ungehorsam, in dem Unterwerfung und Entunterwerfung, Erfasst-Sein und Befreit-Sein miteinander ringen. Ich möchte im Folgenden die Frage stellen, was ein Heimsuchungspotenzial von Bildern mit «ungehorsamem Sehen» zu tun haben kann. Dafür wende ich mich Überlegungen von Judith Butler zu, die in ihren Ausführungen zur Fragilität des Lebens die Entunterwerfung und Kritikfähigkeit des Subjekts mit seiner grundsätzlichen Verletzbarkeit zusammen denkt.⁴ Ich hoffe zeigen zu können, dass gerade in der Verletzlichkeit des Betrachters und der Betrachterin visueller Ungehorsam aufblitzt. Wie also kann eine westliche Bilderpolitik die Gefährdetheit des Lebens anerkennen und in dieser Anerkennung als ein Medium der Vermenschlichung agieren?

Das gefährdete Sehen

In ihren Gedanken über ein gefährdetes Leben, über Krieg, Affekt und die Rolle der Fotografie, begibt sich Judith Butler auf die Suche nach einer ethischen Verantwortung in Zeiten von Krieg und Terror nach dem 11. September 2001. Ihr In-



3 Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, Fotografie in Lichtkasten, 229 × 417 cm, 1992, Tate Modern, London.



4 Luc Delahaye, *Taliban*, Fotografie aus der Reihe *History*, 109 × 236 cm, 2001.

teresse ist, Fragen von politischer Macht und Anerkennung vor dem Hintergrund einer primären Bezüglichkeit und Verletzbarkeit des Subjekts, aller Subjekte, zu reflektieren: «Wenn wir über die menschliche Existenz in ihrer Verletzbarkeit nachdenken, dann denken wir über eine allgemeine und von allen geteilte Bedingung von Leben überhaupt nach, nicht über ein Problem oder den Zustand eines Individuums. In diesem Sinn wird die *Ontologie des Individualismus* durch den Aspekt der Verletzbarkeit in Frage gestellt.»⁵ Angesichts aktueller globaler Gewaltkonflikte jedoch problematisiert Judith Butler eine gravierende Ungleichheit im Umgang mit der Gefährdetheit des Lebens: Wer gilt überhaupt als Mensch? Wessen Leben und damit Tod sind betrauernswert? Welche Techniken der Ent- und Vermenschlichung werden eingesetzt? Wie können mediale Bilder an einer Ethik der Gewaltlosigkeit mitarbeiten? Vorweggenommen sei eine Antwort, in der sie sich auf Susan Sontag bezieht: «For Sontag, this is the ethical force of the photograph, to mirror and to call to a halt the final narcissism of our habits of visual consumption.»⁶

Die Idee von einem «zivilisierten» Westen und dem «schurkischen» Osten erkennt im Anderen nicht das Leben, sondern die Lebensgefahr. Insbesondere den Anspruch auf das Recht, Demokratie mit Gewalt zu installieren, Modernität und Zivilisiertheit in die «archaische» Welt des islamischen Fundamentalismus zu bringen und damit für Freiheit zu sorgen, beschreibt Butler als säkularisierte Zwangspolitik eines göttlichen Allmachtsanspruchs. Der Westen produziere damit exakt das, was er vermeintlich abschaffen wolle: Eine in seinen Augen weniger als menschliche, eine vor-menschliche, islamistische Kultur. Zehn Tage nach dem 11. September 2001 verkündete der damalige Präsident Bush, die Zeit der Trauer sei vorbei und die Zeit des entschlossenen Handelns nun angebrochen: Afghanistan wurde bombardiert, das Bombardement des Iraks folgte.

Um den verletzten Narzissmus nicht länger zu betrauern, sondern zu rächen, musste der «Feind» entmenschlicht und sein Bild als Siegestrophäe in die Medienöffentlichkeit gehalten werden. In dieser martialischen Bilderpolitik scheint globa-



5 Abu Mussab al-Sarkawi, US-Pressekonferenz Bagdad, Juni 2006, Pressefotografie.

le Einigkeit zu herrschen. Die Repräsentationen gefolterter Gefangener, des sterbenden Saddam, seiner toten Söhne oder Exekutionsvideos sind Beispiele dafür. Die vielleicht offensichtlichste Inszenierung einer Bildertrophäe ist das goldfarbene gerahmte Foto des toten Terroristen Abu Mussab al-Sarkawi (Abb. 5). Er wurde im Juni 2006 vom US Militär getötet. Das Bild ist so beschnitten, dass es einer Enthauptung *in effigie* gleicht. Al-Sarkawi selbst hatte mehrere westliche Zivilisten vor laufender Kamera enthauptet. Die mediale Inszenierung des Kopfes al-Sarkawis ist Teil seiner Ermordung. Sie ist eine symbolische Tötung, die die reale besiegeln und der abstrakten Angst vor «Terrorismus» und «Islamismus» ein Gesicht geben soll. Doch ist diese Inbesitznahme des Gesichts eine Geste der Entmenschlichung.

Gesichter der «Schurken» werden in dieser westlichen Bilderpolitik meist dazu eingesetzt, ein Bedrohungsszenario aufzurufen, dieses dann als bewältigbar zu entwerfen und in ein Gefühl der Sicherheit zu verwandeln.⁷ Ähnlich produktiv sind Bilder der feminisierten Zivilbevölkerung. Das Motiv der Entschleierung verweist nicht wirklich auf eine neue politische Freiheit arabischer Frauen, sondern auf den selbstgerechten Zivilisierungsanspruch der USA.⁸ In Butlers Worten: Diese Bilder entmenschlichen.

Wie lässt sich an dieser triumphalistischen Bilderpolitik Kritik üben? Judith Butlers Idee ist sehr einfach, doch sicherlich nicht einfach zu leben. Ihr ethisches und politisches Anliegen ist ein Wissen um die grundsätzliche Gefährdetheit des Lebens. Würde diese Gefährdetheit anerkannt, so könnte auch in der visuellen Kultur Gewalt in Trauer umgewandelt werden. Nun ist das Interessante an Butlers Gedanken, dass es ihr um eine zweifache Anerkennung geht: Neben der Anerkennung der eigenen Verletzbarkeit erkennt sie auch den Wunsch an, das töten zu *wollen*, was mich in meiner Existenz bedroht. Menschlichkeit, so Butler, sei ein unauflösbarer innerer Konflikt zwischen dem Wissen um die eigene Exponiertheit und der Möglichkeit, das Leben des Anderen zu gefährden.

Verletzbarkeit ist eine Lebensbedingung aller, auch wenn sie politisch sehr unterschiedlich durchgreift: «Verlust und Verletzbarkeit ergeben sich offenbar daraus, dass wir sozial verfasste Körper sind: an andere gebunden und gefährdet, diese Bindungen zu verlieren, ungeschützt gegenüber anderen und durch Gewalt gefährdet aufgrund dieser Ungeschütztheit.»⁹ Was bin ich ohne dich? Butler stellt die politischen Implikationen von Trauer in den Vordergrund. Denn wenn das eigene Schicksal so grundsätzlich mit dem Anderer durchwoben ist, dann ist genau diese «Knechtschaft» Teil einer politischen Gemeinschaft komplexerer Ordnung.¹⁰ Sich von dieser Knechtschaft zu distanzieren ist ein wenig Erfolg versprechender Versuch, die eigene Beziehungsförmigkeit möglichst klein zu halten, damit sie die Frage, was mich grundlegend aufrechterhält, gar nicht erst berührt. «Sehen wir der Tatsache ins Gesicht. Wir werden von dem jeweils anderen zunichte gemacht. Und wenn nicht, fehlt uns etwas.»¹¹ Die Disponiertheit des Selbst außerhalb seiner selbst, sein Ausgesetztsein und seine Verwundbarkeit stehen hier nicht im Widerspruch zum Wunsch nach Integrität und Selbstbestimmung. Der Unterschied zu einer narzisstischen Selbstidentifikation, die sich an ein Recht zur Selbstverteidigung klammert, wäre ein Wissen darum, dass die Bedingtheit des Ich gerade nicht autonom und nie souverän ohne den Anderen zu haben ist. In dem Maße, wie Gewalt von der eigenen Trauer ablenkt, macht sie uns taub für die Gewalt, die wir anderen zufügen.¹² Deshalb, so Butler, sollte der Fähigkeit zu trauern im politischen Feld eine zentrale Rolle beigemessen werden, um Gewalt aufhalten zu können und nicht dermaßen regiert werden zu wollen. Meine Frage schließt sich daran: Wie kann Trauer auf dem Feld des Visuellen zu ihrem Recht kommen? Welche Wege führen aus einer selbstgerechten Kälte in eine nicht-narzisstische Bilderpolitik und zu einem «ungehorsamen Sehen»?

Das Gefährdete sehen

Einige triumphalistische Bilder des Dritten Irak-Krieges wurden zu Ikonen: die gefallene Statue des Ex-Diktators Saddam Hussein, Fotografien seiner Gefangennahme, Verurteilung und Hinrichtung, die erwähnte Nahaufnahme des toten Terroristen al-Sarkawi oder die Aufbahrung der ermordeten Söhne Saddams, Uday und Qusay Hussein, in einem Pressezelt, die sehr an die Präsentation des toten Guerillaführers Che Guevara 40 Jahre zuvor erinnerte, und nicht zuletzt die Folterbilder aus Abu Ghraib. Künstlerische Arbeiten wie die von Gal Weinstein, der 2004 die Gesichter der toten Saddam-Söhne nach Pressefotos malte (Abb. 6), oder Fernando Boteros im selben Jahr begonnener Zyklus zu Abu Ghraib waren



6 Gal Weinstein, *Uday und Qusay Hussein, Filz auf Karton*, 2004, je 100 × 70 cm.

Versuche, den Entmenschlichungen mit ästhetischen Mitteln zu begegnen. In diesen Fällen sind die Umsetzungen fragwürdig, weil sie die Exponiertheit des Leidens Anderer wiederholen, nicht aber die Voraussetzungsbedingungen für die Zurschaustellung dieses Leidens selbst hinterfragen. Damit laufen sie leider Gefahr, im Strom jener Gräuelbilder mitzuschwimmen, die unter Verdacht stehen, BetrachterInnen eine Abstumpfung gegenüber Gewalt einzubringen. Es sind keineswegs nur Presse- oder Nachrichtenbilder, die zu einer immunisierenden Position *führen*, allenfalls *bestätigen* und repräsentieren sie jenen Willen zur Immunität und Selbstsicherung, den ich mit meinen Ausführungen als Kern westlicher Subjektkonstituierungen versuche sichtbar zu machen. Abstumpfung ist somit nicht eine Folge, sondern bereits die zentrale Voraussetzungsbedingung einer Bilderpolitik, die die eigene Gefährdetheit in dem Maße leugnet, wie sie die Verletzbarkeit der Anderen ausstellt.

Auch künstlerische Arbeiten beteiligen sich an diesen Sichtbarkeitsverhältnissen, insofern sie den Rahmen des visuellen Feldes, in dem sie sich aufhalten und den sie mit aufrechterhalten, nicht in ihre Reflexion über Gewalt einbeziehen. Dann nämlich unterstützen sie die Abstumpfung, die sie verurteilen, und vermindern die Ansprechbarkeit, die sie vorgeben erhöhen zu wollen. Butlers Gedanken auf die westliche visuelle Kultur übertragend, wäre es die Unreflektiertheit *aller* Bilder jenseits ihrer Einteilung in künstlerische oder nachrichtendienstliche Darstellungen, in Ikon oder Index, in Fiktion oder Wahrheit, die unsere Ansprechbarkeit solange blockiert, wie die Leugnung der eigenen Gefährdetheit den Rahmen ihres visuellen Regimes charakterisiert. Erst wenn die Anerkennung meiner Verletzbarkeit im Feld des Visuellen zur Darstellung kommen kann, löst sich die Abstumpfung angesichts anderer Tode. Dabei geht es auch um die Anerkennung des verbotenen Wunsches, das gefährden zu wollen, was mich in meiner Existenz bedroht. Gewaltlosigkeit hat demnach keinen harmonischen Ort im Subjekt und ist auch kein masochistisches Genießen am Leid, sondern das Ergebnis eines inneren unauflösbaren Konflikts. Verletzungswunsch *und* Trauer um den Anderen muss eine Unentscheidbarkeit verbinden. Diese Ambivalenz ruft auf dem Feld des Visuellen das <Angesicht> wach.

Das <Angesicht> ist kein normales Gesicht; es ist vielmehr das, was mir die Voraussetzungen meiner Existenz zeigt. Judith Butler bezieht sich mit dem Begriff des <Angesichts> auf Emmanuel Lévinas Konzept des *visage* als <Antlitz des Anderen>. ¹³ Das <Angesicht>, schreibt Butler mit Lévinas, sei eine Annäherung an die elementarste Form der Verantwortung: <Das Gesicht sagt mir also: Du sollst nicht töten. In Beziehung zu dem Gesicht stehe ich da als einer, der sich den Platz des anderen widerrechtlich aneignet. [...] Mich der Verletzlichkeit des Gesichts auszusetzen heißt, mein ontologisches Existenzrecht in Frage zu stellen. In der Ethik hat das Existenzrecht des anderen Vorrang vor meinem eigenen [...].> ¹⁴ Dem <Angesicht> kann man sich weder verweigern noch es herbeirufen. Es ist ein Antlitz der Menschlichkeit, das das Subjekt jenseits seines Willens anspricht, anblickt und anfällt, es besticht und in dieser Bestechung nicht entkommen, sondern rotieren lässt. Es kommt dem eigenen Leben nicht zu Hilfe, sondern stört es, weil es ihm seine Ansprechbarkeit zurückgibt.

Obwohl Butler das prekäre und verletzbare Subjekt zum Ausgangspunkt ihrer Ethik der Gewaltlosigkeit nimmt und nicht das souveräne Subjekt, das sich zu schützen weiß, insistiert sie letztlich auf der Notwendigkeit einer zweifachen An-

erkenntnis: Ihr geht es um den unauflösbaren Konflikt zwischen einem Verteidigungsimpuls und einer Sorge um den Anderen. In einer Zeit aktueller, globaler Gewaltkonflikte und Kriege ist es umso nahe liegender, Gewaltlosigkeit nicht einem friedlichen Ort entspringen zu lassen, «sondern einer andauernden Spannung zwischen der Angst, Gewalt zu erleiden, und der Angst, Gewalt zuzufügen.»¹⁵ «Geisel» dieser Spannung zu sein, ist Butlers Bild der Menschlichkeit des Menschen.¹⁶

Als Gegengewicht zu entmenschlichenden, triumphalistischen und immunisierenden Sichtbarkeitsverhältnissen des Westens plädiert Butler daher für das *kritische* Bild, welches sich dem ‚Angesicht‘ hin öffnet und mit ihm ringt. Das kritische Bild, das «einen Kampf in mir entfacht und diesen Kampf im Zentrum der [visuellen, L.H.] Ethik etabliert»¹⁷, würde die Gleichzeitigkeit von Verletzungswunsch und Gefährdungsangst repräsentieren. Leider führt Butler dafür kein Bildbeispiel an, in dem sie dies gelungen sieht. Und auch mir fällt die Vorstellung schwer, ein einziges *isoliertes* Bild könne, gleichsam als allmächtiges Gegenbild, den Trauerstau auflösen. Sinnvoller erscheint mir, von Bilderfolgen und -kontexten auszugehen, deren einzelne Bestandteile nicht per se kritisch sind, wohl aber in ihrer Anordnung Momente der Kritik entwickeln können, indem sie die hegemoniale Narration unterbrechen. Eine Praxis des ‚ungehorsamen Sehens‘ bedeutete, unsichtbar gemachte Voraussetzungsbedingungen eines visuellen Regimes wieder bewusst zu machen.

Der Film *Standard Operating Procedure* von Errol Morris (2008) ergänzt die vielfach reproduzierten Folterfotos aus Abu Ghraib um ihre Bilderlücken, nämlich die unbekannt gebliebenen Bilder, die auf einem irakischen Basar, bei der Besichtigung von Sehenswürdigkeiten oder während des einvernehmlichen Sex’ zwi-



7 Ken Gonzales-Day, *St. James Park (The Wonder Gaze)*, aus der Serie *Erased Lynching*, Fotografie, 305 × 711 cm, 2006/08.

8 Teresa Margolles, *En el Aire*, Installation im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 2003.



schen US-ReservistInnen aufgenommen wurden. Das Wiederaufbringen dieser dem visuellen Feld entzogenen Kontrastbilder lässt das Ausmaß der Banalität der Gewalt erahnen, ein Ausmaß, das die von der US-Regierung freigegebenen Fotos immer wieder einzuschränken versuchten. Die Einstreuung solcher Kontrastbilder wiederholt nicht einfach die Zurschaustellung der Verletzung und Entmenschlichung irakischer Frauen und Männer, sondern sie zeigt den Kontext, innerhalb dessen es zu diesen Gefährdungen kommen konnte: eine Fremdheit gegenüber der arabischen Kultur, die nur in einer touristischen Perspektive greifbar wurde; eine amerikanische Misogynie, die weibliches Wachpersonal als besonders grausam inszenierte; die eigene Homophobie, die in heterosexueller Prahlereien auftrat oder die gelangweilte Arroganz, die einen von ihnen einfach ein Kamel erschießen ließ.

Solche mit Kontrasten aufgefüllten Sichtbarkeitsverhältnisse machen deutlich, dass die Abstumpfung, die sich vermeintlich beim Betrachten dieser und anderer Gräuelbilder einzustellen pflege, nicht das Ergebnis einer entmenslichenden visuellen Politik ist, sondern vielmehr ihre Voraussetzungsbedingung. Wenn Judith Butler davon spricht, in einer Ethik der Fotografie ginge es darum, die Rahmenbedingungen der Bilder sichtbar zu machen, so möchte ich hinzufügen, dass das Betrachten des visuellen Rahmens ein entscheidender Schritt zur Trauerarbeit angesichts aktueller Gewalt- und Sichtbarkeitsverhältnisse ist. Den Rahmen rahmen heißt, den unausgesprochenen Hintergrund des Dargestellten zu zeigen. Deshalb würde eine visuelle Kritik Praktiken der ausgesetzten, nicht intendierten, ungewollten Reaktionsbereitschaft nachzeichnen und das Nichtgesehene inmitten des Gesehenen thematisieren. Dieses <ungehorsame Sehen> leistete Widerstand gegen eine Bilder/Politik, die im Namen der Freiheit Gewalt und Zwang anwendet und dadurch zur ersten Gefährdung für Freiheit wird.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Judith Butlers Ethik des Visuellen sich nicht, wie so viele westliche Stimmen, selbstvergessen um eine Bilderflut sorgt, die das Sehen gefährde; sie fordert vielmehr dazu auf, das Gefährdete zu sehen. Wie Macht, so ist auch Widerstand nicht einformig. Er kann sich zum einen als etwas Kritisches *am* Bild zeigen, ein Detail vielleicht, das auf ein Außerhalb der Bilder verweist, auf ihre unausgesprochenen Rahmenbedingungen, die das Gelingen einer jeden darstellenden Praktik beschränken. Insofern ist das <Angesicht> eine Gefährdetheit der Repräsentation. Ken Gonzales-Day retouchierte aus amerikanischen Lynchfotografien der 1930er Jahre die gefolterten, erhängten Afroamerikaner und ließ einzig die weiße Menge der Schaulustigen im Bild stehen (Abb. 7). Über das Entfernen der Getöteten machte er den kulturellen Rahmen ihres Todes selbst zum Thema. Denn Lynchings waren seit ihren Anfängen in den

1870er Jahren volksfestartige Spektakel weißer Suprematie, von denen Postkarten als Souvenirs mitgenommen oder versandt wurden. Wenn Lynchfotografien eine Bilderpolitik verfolgten, die sagte: Ich bin nur ohne dich, dann verfolgen die Bilder von Gonzales-Day die Frage: Was bin ich ohne dich? und versuchen, den Rahmen der ursprünglichen Fotografien für die Zukunft scheitern zu lassen. Diese kritische Ordnung des Visuellen würde sich nicht damit begnügen, Gewalt in Bildern darzustellen, sondern sie würde die *strukturelle* Gewalt aufzeigen, die das gouvernementale Repräsentationssystem mit seiner Bilderpolitik erzeugt. Ein «ungehorsames Sehen» ist deshalb nicht nur anfällig für etwas Kritisches *am* Bild, es ist ebenso offen für Widerständigkeiten *zwischen* den Bildern, für Paradoxien, Lücken, Kontraste, Krisen, die eine narzisstische Rezeption unterbrechen. So zeigen Installationen der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles den Tod, ohne Tote zu zeigen. Das Wasser, mit dem die Leichen von namenlosen Obdachlosen, Junkies, Zwangsprostituierten oder anderen Gewaltopfern vor der Autopsie gewaschen wurden, fließt in ihre Installation *En el aire* (In der Luft) ein (Abb. 8). In der Form sanft schimmernder Seifenblasen umtänzelt es die BesucherInnen in Museen und fordert die Abstumpfungshypothese des Visuellen auf taktile Ebene heraus. Die Arbeiten von Margolles über die Fragilität des Lebens sind umstritten und weil sie es sind, berühren sie das «Angesicht».

Wichtig ist daran zu erinnern, dass die Begegnung mit dem «Angesicht» als Voraussetzung für eine gewaltfreie und betauernde Bilderpolitik selbst nie friedlich verlaufen kann, sondern im Subjekt einen ethischen Konflikt zwischen Verteidigungswunsch und Sorge um den Anderen in Gang hält. Genau dieses Ringen, diese Knechtschaft, Geiselhaft der Betrachtenden im Feld des Sehens, kann ein Weg sein, in visueller Verantwortung jenseits einer naiven Schaulust oder eines autoritären Blickverbots durch Zensur zu handeln. Mit dieser Distanzierung und Entunterwerfung des Betrachtersubjekts, mit einer Krise des Betrachtens selbst könnte es gelingen, Gewalt auf dem visuellen Feld in Trauer zu überführen. Deshalb möchte ich zu bedenken geben, ob auch in den grausamen Enthauptungsbildern, die wie keine anderen in der westlichen Medienkultur die Frage nach einer visuellen Verantwortung aktualisiert haben, nicht nur ein Haupt gezeigt werden soll, sondern ebenso ein «Angesicht» uns anblickt? Dies ist keine Aufforderung zum Ansehen, aber zur Überprüfung der Argumente, es nicht zu tun: «Möglicherweise erscheint die Frage der Ethik genau an den Grenzen unserer Systeme der Verständlichkeit, dort, wo wir uns fragen, was es heißen könnte, einen Dialog fortzuführen, für den wir keine gemeinsame Grundlage annehmen können und wo wir uns gleichsam an den Grenzen unseres Wissens befinden und dennoch Anerkennung zu geben und zu empfangen haben.»¹⁸

Anmerkungen

1 Judith Butler, «Folter und die Ethik der Fotografie», in: *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, hg. v. Linda Hentschel, Berlin 2008, S. 207.

2 Vgl. Michel Foucault, *Was ist Kritik?* Berlin 1992. Siehe auch Judith Butler, *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend*, Mai 2001, in: <http://transform.eicpc.net/transversal/0806/butler/de>, Zugriff am 27. Juli 2009.

3 Butler 2001 (wie Anm. 2), S. 10.

4 Judith Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main 2005, S. 67; Dies., *Krieg und Affekt*, hg. und übersetzt von Judith Mohrman u. a., Zürich/Berlin 2009; Dies., *Frames of War. When Is Life Grievable?* London/New York 2009.

5 Butler 2009 (wie Anm. 4), S. 11. Hervorh. von L.H.

6 Judith Butler, «Photography, War, Outrage», in: *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America*, 2005, Band 120, Nr. 3, S. 826.

7 Diesen Gedanken habe ich ausgeführt in meinem Text: «Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11», in: Hentschel 2008 (wie Anm. 1), S. 183–200.

8 Siehe hierzu die weiterführenden Gedanken von Silke Wenk, «Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder», in: Hentschel 2008 (wie Anm. 1), S. 31–49.

9 Butler 2005 (wie Anm. 4), S. 37.

10 Ebd., S. 39–40.

11 Ebd., S. 40.

12 Folter kann dann als Zivilisierungstechnik empfunden werden. In der Logik der Foltern werden die Gefolterten nicht entmenschlicht, sondern zur Menschlichkeit erzogen. So wurde homo/sexueller Zwang ausgeübt, um die vermeintliche sexuelle Freiheit des Westens zu installieren. Arabische Männer wurden mit Frauendessous traktiert, um sie in ihrer angenommenen Frauenfeindlichkeit zu beschämen, Frauen wurden entschleierte, um ihnen Emanzipation zu zeigen. Was sich zeigt, sind allerdings die homophoben und misogynen Anteile einer rassistischen US-Kultur.

13 Siehe Emmanuel Lévinas, *Jenseits des Seins oder anders als das Sein geschieht*, Freiburg/München 1992. In älteren Übersetzungen wird *visage* oft mit «Antlitz» übersetzt. In Judith Butlers *Gefährdetes Leben* (2005) entschied sich Karin Wördermann in ihrer Übersetzung für «Gesicht» als den adäquaten Begriff, weil hierin stärker auf die Materialität von *visage* rekurriert wird. Irmgard Hölscher hingegen wählte in ihrer Übersetzung von Butlers Text «Folter und die Ethik der Fotografie» (2008, wie Anm. 1) die Bezeichnung «Angesicht», die auch Lévinas selbst verwendete.

Dieser Formulierung schließe ich mich an.

14 Butler 2005 (wie Anm. 4), S. 157–158.

15 Butler 2005 (wie Anm. 4), S. 163.

16 Ebd., S. 165.

17 Ebd., S. 161.

18 Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main 2003, S. 31.