

Streitbilder / Controversial Images

JOHANNES BRUDER, THOMAS BRANDSTETTER

Zu sehen war das Foto von Aliaa Magda Elmahdy zunächst als Teil einer Bilderfolge auf ihrem Blog «A rebel's diary» (arabisch: مذكرات ثائرة). Es zeigt die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 20-jährige Kunststudentin grösstenteils unbekleidet. Sie trägt lediglich Spitzenstrümpfe, Schuhe und eine Schleife im Haar. Den rechten Fuss auf einen Hocker gestützt scheint Elmahdy dem Betrachter direkt in die Augen zu blicken. Ihr Blick ist ernst, jedoch verrät ihr Gesichtsausdruck nichts von der Wut, die in ihren Texten aufscheint. Das Rot von Schleife und Schuhen fällt deshalb sofort ins Auge, weil das Foto im Übrigen in Schwarz-Weiss gehalten ist. Im Grunde scheint es ein Relikt vergangener Tage zu sein und Elmahdy stellt den Bezug zu den Aktmodellen der 1970er Jahre in ihrem Kommentar zum Foto auch explizit her. Die farbliche Nachbearbeitung, jedoch, verhindert die klare Zuordnung des Fotos zu einem historischen Kontext. Der Betrachter wird aufgeschreckt und für die Brisanz des Bildes sensibilisiert.

Tatsächlich spielten in der durch den Blogeintrag entstehenden Bildkontroverse sowohl die Referenz an Aktmodelle in ägyptischen Kunsthochschulen der 1970er Jahre als auch der bildimmamente Farbkontrast eine wichtige Rolle. Die Spannung, welche dem Porträt Elmahdys dadurch verliehen wurde, verwandelte es in einen Knotenpunkt des Diskurses, der die Transformation des Sozialen in Ägypten thematisiert. Für uns stellt diese Bildkontroverse einen Ausgangspunkt dar, von dem aus wir uns dem Phänomen Streitbild widmen möchten.

Eine eingehende Analyse von Streitbildern macht unserer Meinung nach nur Sinn, wenn sowohl der Entstehungskontext des Bildes als auch die Umgebung, in dem bzw. in der es erscheint, näher betrachtet werden. In unserem Falle wurde das Originalfoto von mehreren Bildern flankiert.

Ein zweites Bild zeigt das Original in drei nebeneinander angeordneten Varianten, wobei ein gelber Zensurbalken je einmal Augen, Mund und Schambereich verdeckt und somit symbolisch auf die Zensur von Wissen, freier Meinungsäusserung und Sexualität Bezug genommen wird. [1] Neben den beiden Bildern von Elmahdy stehen sechs weitere Bilder, auf denen die Protagonistin nicht zu sehen ist. Andere nackte Körper sind auf diesen Bildern zu sehen, verschiedene Personen in unterschiedlichen Posen – doch immer nackte Körper. Mehr noch als das einzelne Foto von Elmahdy erzeugt die Bilderfolge in ihrer Gesamtheit eine politische Botschaft, die Elmahdy in der Folge, transformiert in Worte, über verschiedene Kanäle sendete.

Ein Zeichen wolle sie setzen, gegen eine Gesellschaft dominiert von Gewalt, Rassismus, Sexismus, sexueller Belästigung und Heuchelei, schreibt Elmahdy als Erklärung zu ihrem Blogeintrag unter ihrem Facebook-Profil [2]. Unter den Bildern ist folgendes zu lesen: «Put on trial the artists' models who posed nude for art schools until the early 70s, hide the art books and destroy the nude statues of antiquity, then undress and stand before a mirror and burn your bodies that you despise to forever rid yourselves of your sexual hangups before you direct your humiliation and chauvinism and dare to try to deny me my freedom of expression.» [3] Elmahdy stellt damit einen direkten Zusammenhang her zwischen der auf ihrem Blog erschienenen Bilderfolge und einem Recht auf freie Rede, zwischen nackten Körpern und einem demokratischen Verständnis von Freiheit. Aber es gibt darüber hinaus für Elmahdy auch eine Beziehung zwischen Freiheit, Kunst und Nacktheit.

Der Blogeintrag, in dem die Bilderfolge zu sehen ist, stammt vom 23. Oktober 2011 und trägt den Titel «fan a'ry» (arabisch für «nude art»). Besonders die beiden Bilder von Magda Elmahdy stehen dabei in einem unauflösbaren Zusammenhang und vermitteln für sich allein nur eine unvollständige Botschaft. Offensichtlich sind die mit den Zensurbalken versehenen Bilder ein Hinweis auf den Zensurwahn einer von ihr als paternalistisch wahrgenommenen Gesellschaft, «where women are nothing but sex objects harassed on a daily basis by men who know nothing about sex or the importance of a woman.» Das grössere Einzelbild, wiederum, ist in seinem Verzicht auf Zensur der bildliche Ausdruck dessen, dass sie sich nicht schäme, in einer solchen Gesellschaft eine Frau zu sein und dies auch zu zeigen. Im Kontext der übrigen Nacktfotos, jedoch, scheint die subversive Kraft des Einzelbildes abgeschwächt. Vielmehr erzeugt der Kontext eine Normalität der Exposition von nackten Körpern und normalisiert damit auch das Foto Elmahdys. Während Elmahdy ihre Bilder als «screams against a society of violence, racism, sexism, sexual harassment and hypocrisy» [4] bezeichnet, scheint die gesamte Bilderfolge auch ein globales Bewusstsein anzusprechen, in dem das Recht auf Nacktheit als universelles Gut angezeigt wird.

Trotz der Sprengkraft von Elmahdys Blogeintrag entzündete sich die Kontroverse um die künstlerisch entfremdeten Aktfotos erst knapp einen Monat später. Ein Freund von Elmahdy soll sie gebeten haben, das Foto über Twitter verbreiten zu dürfen, nachdem es von ihrem Facebook-Profil entfernt worden war. Hatte der Blogeintrag bis dahin recht wenig Aufmerksamkeit erregt, so sorgte der Tweet mit dem Hashtag #nudephotorevolutionary für einen Sturm der Entrüstung.



Abb: 1 >

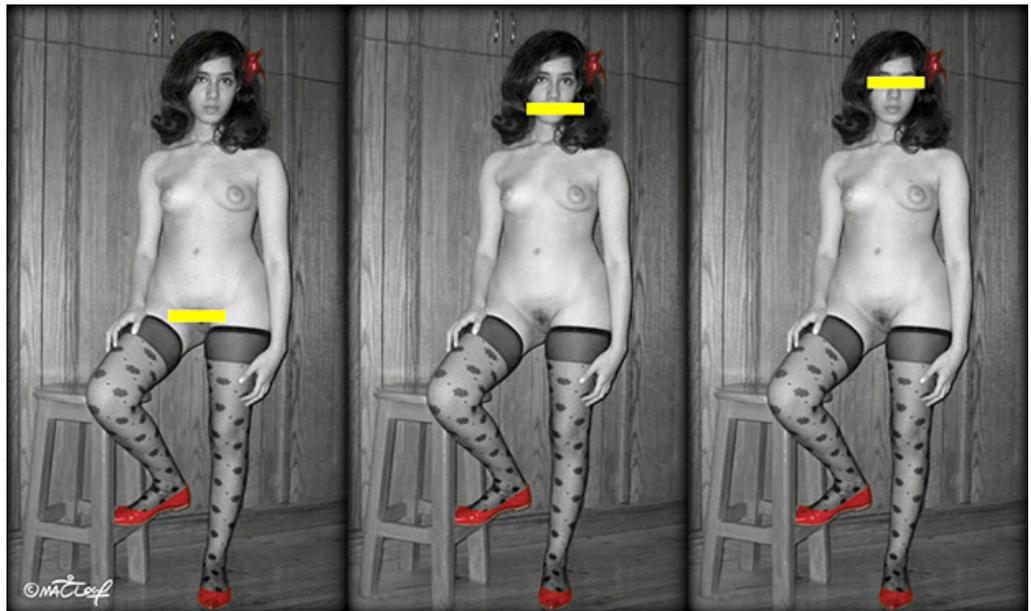


Abb: 2 >

Innerhalb kürzester Zeit hatte Aliaa Elmahdy 14.000 Follower auf Twitter, über 2 Millionen Internetnutzer besuchten ihren Blog und hinterliessen Beschimpfungen und Morddrohungen, aber auch unterstützende Kommentare. #nudephotorevolutionary wurde zum Knotenpunkt einer lebhaften Kontroverse, nicht nur über die Bilder an sich, sondern auch um ihren Einsatz als politisches Mittel und ihren Anspruch, Kunst sein zu wollen. [5]

Dass die Aktfotos in einem islamischen Staat wie Ägypten öffentliche Empörung hervorrufen würden, hatte die Kunststudentin bewusst einkalkuliert. In einem Land, das nach dem Sturz von Präsident Husni Mubarak noch auf der Suche nach sich selbst war und ungeahnte Möglichkeiten der Subversivität barg, erwartete sie offensichtlich auch Sympathiebekundungen, schienen sich die Forderungen Elmahdys und der Demonstranten in den Strassen Kairos doch zu überschneiden. [6] Zwar priesen vereinzelte Stimmen ihren Mut oder verstanden ihr Verhalten als Aufforderung, sich an die Zeiten zu erinnern, in denen Nacktmodels in ägyptischen Kunsthochschulen noch an der Tagesordnung waren. Die säkularen und liberalen Kräfte, die am 28. November auf dem Tahrir-Platz demonstrierten, wendeten sich jedoch grösstenteils gegen die junge Kunststudentin.

Während sich mit der «Jugendbewegung des 6. April» (arabisch: شباب 6 أبريل) eine der prominentesten liberalen Protestbewegungen gegen das Mubarak-Regime sogar öffentlich von Elmahdy distanzierte, zeigten sich andere Aktivisten zerrissen. Die allgemeine Stossrichtung der Kritik war jedoch klar und zeigt sich exemplarisch in einem Zitat von Sayyed el-Qimini, einem prominenten Liberalen, in der politischen Talkshow «90 Minutes»: «This hurts the entire secular current in front of those calling themselves the people of virtue.» Und weiter: «It's a double disaster. Because I am liberal and I believe in the right of personal freedom, I can't interfere.» [7]

Deutlich tritt hier ein Bruch zwischen den gewachsenen Werten einer Gesellschaft und einem demokratischen Imperativ zu Tage, der im Kontext der Revolution einen extrem politischen Charakter hatte und den konsensuellen Werten zum Teil zu wider lief. Selbst in einem gefestigten demokratischen Staat hätten die Bilder wohl Empörung hervorgerufen, weil sie aus der Mitte der Gesellschaft stammen und nicht aus der Unterhaltungsindustrie. Allerdings hätte die Kritik dort auf einen Verfall gesellschaftlicher Werte gezielt, während den nach Demokratie strebenden Kräften in Ägypten eher die Form des protests ein Dorn im Auge war. Im Ägypten der Revolution galt die Forderung nach Freiheit als politisches Instrument, als bedeutendste Forderung gegenüber einer die persönliche Freiheit missachtenden Gesellschaft. Entsprechend durfte dieses Instrument nicht durch die zur Schau gestellte Nacktheit beschmutzt und somit für den politischen Kampf untauglich gemacht werden.

Hier zeigt sich exemplarisch, wie sowohl durch die politische Situation als auch durch die Form der Botschaft – als *bildliche* Botschaft aus einem relativ unbedeutenden Blogeintrag – der Ursprung einer weltweit beachteten Kontroverse entsteht. Die Äusserungen von Aliaa Elmahdy wären in den Wirren der Revolution höchstwahrscheinlich untergegangen, hätte ihr Bekannter die Bilder ihres nackten Körpers nicht über Twitter verbreitet. Verbunden mit den Bildern und der damit erzeugten öffentlichen Aufmerksamkeit hatten die liberalen Kräfte die Befürchtung, dass ihr öffentliches Ansehen so kurz vor den Wahlen Leiden könnte, wenn sie sich auf die Seite der Kunststudentin schlugen und somit die Freiheit über die gesellschaftlichen Werte stellen würden.

Die Strategie der islamistischen Kräfte war es schliesslich, den Liberalen die Korruption der Moral in Ägypten vorzuwerfen. Ein Zusammenhang zwischen den politischen Aktivisten auf dem Tahrir-Platz und einer Kunststudentin, die sich öffentlich nackt zur Schau stellt, schien den liberalen und säkularen Kräften in Ägypten fatal für ihre Ziele zu sein. Islam Kamel, ein Student an der American University of Cairo, an der auch Elmahdy studierte, bezeichnete den Tweet #nudephotorevolutionary gegenüber dem ägyptischem Online-Nachrichtendienst als «the most daring conflicting act I've seen for a long time but (...) also the worst thing that happened to the liberal movement in Egypt».

Die Bilder hätten eine Debatte ausgelöst, die den Konservativen erlaube «to have one more reason to call for an Islamic state and blame liberals and seculars for this. You will probably see one of them saying this is how all women will act if Egypt isn't saved by an Islamic leader». [8] Wie einige weitere Kommentare zeigen, beruhte die allgemeine Empörung allerdings weniger auf den Äusserungen von Elmahdy als auf der Tatsache, dass sie sich auf den Bildern nackt zeigte. Die Problematik der Nacktheit in der ägyptischen Gesellschaft betont zum Beispiel die Frauenrechtlerin Nehad Abou el-Qomsan, die Elmahdys Kritik an der allumfassenden Verhüllung der Frau und der damit verbundenen Negation ihrer Existenz grundsätzlich unterstützt, aber darauf verweist, dass Nacktheit ebenso zurückzuweisen sei wie Verhüllung, da sie eine Form des Körpermissbrauchs darstelle. [9] Exemplarisch für eine derartige Kritik an Elmahdy steht der Kommentar eines Lesers, Magued Ghoraba, auf der Onlinepräsenz von Egypt Independent (Al-Masry Al-Youm): «We are defending secularism from innuendos and then we get this #NudePhotoRevolutionary. Stop shocking people to the point of repulsion.» [10]

Tatsächlich waren es in einer Zeit, in der in Ägypten fast alles möglich schien, die Bilder, welche die verblichenen Grenzen zwischen neuen Möglichkeiten und fort existierenden Tabus zum Vorschein brachten.

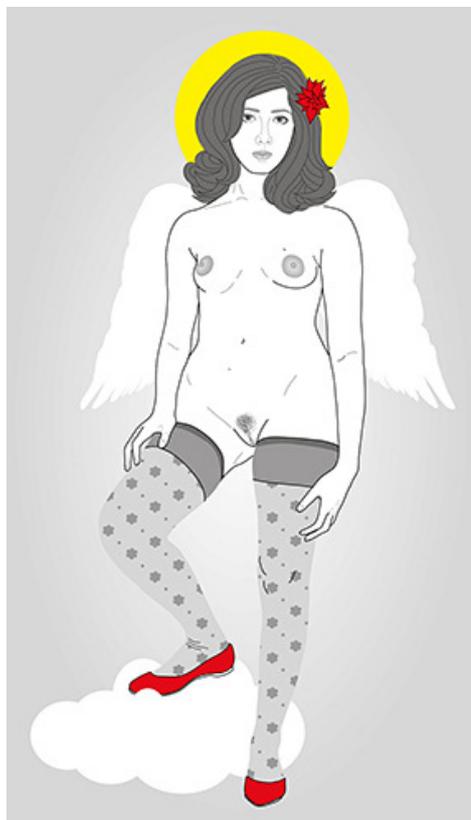


Abb: 3 >

Entsprechend wurden viele Solidaritätsbekundungen an Aliaa Elmahdy ebenfalls bildlich verfasst und nehmen in unterschiedlicher Weise auf das ursprüngliche Bild Bezug. Die Bilder 3 und 4 zeigen Aliaa Elmahdy als stilisierten Engel, wobei Bild 3 zwar wie Bild 4 als Comic-Zeichnung verfasst ist, hinsichtlich der Figur allerdings nah am Vorbild bleibt. Lediglich Heiligenschein und Engelsschwingen sind hinzugefügt, der Hocker aus dem Original durch eine Wolke ersetzt. Bild 4 hingegen beschränkt sich auf die Übernahme des nackten Oberkörpers von Elmahdy, die aber noch deutlich zu erkennen ist. Auch hier ist sie mit Engelsflügeln zu sehen, der Heiligenschein fehlt allerdings. Statt die Arme am Körper herabhängend zu lassen beziehungsweise auf das rechte Bein abzustützen, zerreiht sie mit ihren Händen das monströse Gesicht eines Mannes mit Turban, aus dessen Körper sie sich damit befreit. Der Mann hält zudem eine Waage in der linken Hand, in deren linker Schale ein kleinerer Mann in traditioneller Kleidung steht, dem mehr Gewicht verliehen wird, als den beiden verhüllten Frauen in der rechten Schale.

Bild 4 ist zudem mit dem Satz «in support of Aliaa Magda Elmahdy» überschrieben. Ganz offensichtlich wird Elmahdy hier als Gesandte und Kämpferin gegen die Unterdrückung stilisiert; ihr nackter Körper ist Symbol des Aufbegehrens, aber auch einer engelhaften Unschuld.



Abb: 4 >

In zwei weiteren Bildern wird Elmahdys Counterfeit hingegen als Element einer Kritik am herrschenden Regime benutzt. Bild 5 zeigt das Original des Aktfotos neben einem Foto von der Misshandlung einer Demonstrantin durch Sicherheitskräfte auf dem Tahrir-Platz Mitte Dezember 2011. Die Demonstrantin war von den Sicherheitskräften geschlagen und getreten worden, bevor diese sie halb entkleidet über den Platz schleppten. Vielmehr noch als die Schläge wurde die Entblössung des Oberkörpers als Demütigung gesehen [11] und beispielsweise von Hilary Clinton als Symbol einer «systematische(n) Erniedrigung von Frauen» [12] bezeichnet. In dem ebenfalls auf Elmahdys Blog veröffentlichten Kompositbild ist das Ursprungsfoto in ein Schwarz-weißes Farbschema übertragen, lediglich der leuchtend blaue BH der Demonstrantin bleibt blau – eine Referenz an die Verwendung der Farbe Rot in Elmahdys Bildern.

Die Gegenüberstellung der beiden Fotos funktioniert als Kritik an der Doppelmoral des Regimes beziehungsweise der Gesellschaft, die Nacktheit zum einen verteufelt, sie zum anderen aber als Mittel der Demütigung von Frauen einsetzt.



Abb: 5 >

Bild 6 wiederum setzt Elmahdy und die namenlose Demonstrantin vom Tahrir-Platz in eins, indem es eine gezeichnete Reproduktion von Elmahdys Körper zeigt, auf dem ihre Brust mit dem blauen BH der Protestantin bedeckt ist. Hinter Elmahdy steht eine bis auf die Augen verschleierte Frau, die auf sie herabblickt, während um sie herum männliche Gestalten versammelt sind, die verrückt geworden zu sein scheinen. Am unteren Rand des Bildes ist ausserdem eine nach oben blickende Katze zu sehen. Interessanter ist allerdings eine Hand am rechten oberen Bildrand, die von einer Schnur gehalten zu sein scheint und wohl auf eine Marionette Bezug nimmt. Das Bild erzählt die Geschichte der Kontroverse und gibt ihr eine Wendung: Um Elmahdy herum herrscht Verwirrung; Freund und Feind sind ununterscheidbar geworden; selbst die Frauen, für die Elmahdy mit Hilfe ihrer Bilder kämpfen wollte, haben sich gegen sie gewendet. In diesem Durcheinander schützt die Künstlerin Elmahdy mit dem blauen BH, der die vollständige Entblössung der Demonstrantin vom Tahrir-Platz verhinderte.

Alle vier Bilder führen die Kontroverse um die Aktfotos von Aliaa Elmahdy mit bildlichen Mitteln fort und nutzen das ikonische Potential des Originals, um eindeutige Bezüge zu diesem herzustellen. Interessant erscheint dabei vor allem, dass die Bilder in ganz unterschiedlichen Kontexten kontrovers diskutiert und eingesetzt werden: zum einen als Widerspruch gegenüber und als Kritik an der herrschenden Gesellschaftsordnung in islamischen Ländern im Allgemeinen und in Ägypten im Besonderen, zum anderen im politischen Kontext der Revolution.



Abb: 6 >

Obwohl diese beiden Kontexte zugegebenermassen eng verstrickt sind – nicht zuletzt, weil sich die Gesellschaftsordnung in der Revolution entscheidet –, so wird die Bedeutung der Bilder hinsichtlich der Sphären Politik und Gesellschaft zumeist doch getrennt voneinander diskutiert. Kritiker und Befürworter beziehen sich in der Bewertung der Bilder entweder auf ihre Bedeutung für die politische Revolution oder bewerten nach gesellschaftlich-moralischen Massstäben. Die ikonische Effektivität der Bilder, wiederum, die sich vor allem aus der Verwendung von unverwechselbaren Merkmalen wie den roten Schuhen und einer spezifischen Pose ergibt, führte dazu, dass die Bilder von Aliaa Magda Elmahdy zum Mittelgrund wurden, auf dem die beiden Sphären Politik und Gesellschaft in der Kritik vermittelt werden konnten. Exemplarisch zeigt sich dies in Bild 6, wenn Aliaa Elmahdy zur Figur einer Kritik an Politik *und* Gesellschaft wird.

Die Kontroverse um die Bilder von Aliaa Magda Elmahdy ist exemplarisch für eine Kontroverse, die sich an Bildern entzündet und teilweise mit bildlichen Mitteln ausgetragen wird. Ihre besondere Aktualität erfordert es, auch andere mediale Phänomene als das Bild zu analysieren: die enorme Bedeutung sozialer Netzwerke, zum Beispiel, welche in der ägyptischen Revolution grundsätzlich als Katalysator der Ereignisse funktionierten, hat auch im Fall von Elmahdys Bildern überhaupt erst dazu geführt, dass diese eine solche Sprengkraft entfalten konnten. Ausserdem muss die Macht von Bloggern diskutiert werden, die sich nicht nur dadurch äussert, dass Elmahdy ihre in der privaten Sphäre des elterlichen Hauses entstandenen Bilder für eine weltweite Öffentlichkeit zur Schau stellen konnte, sondern auch durch die Diskurshoheit, die andere Blogger im Laufe der Debatte akquirieren konnten.

Ein weiteres Beispiel für eine Bildkontroverse, in der Blogger weltweite Aufmerksamkeit erregen und einen Sieg gegen die etablierten Presseagenturen davontragen konnten ist der «Fauxtography Blogstorm» um Fotos aus dem Libanon-Krieg 2006. Ein einziger Blog, Little Green Footballs [13], zeigte sich dort beinahe alleinverantwortlich für die Aufdeckung eines Fotoskandals, als die Verfasser Manipulationen an Fotos von angeblichen Zielen israelischer Luftangriffe nachweisen konnten. [14] Auch vor der Hochzeit des Internets wurden natürlich bildgebundene Kontroversen ausgetragen.

Besonders eindrücklich erscheint zum Beispiel die Kontroverse um Werbeanzeigen der Marke «United Colors of Benetton» in Printmagazinen, die eine Diskussion um die Zurschaustellung von HIV-infizierten für kommerzielle Zwecke beziehungsweise die Zulässigkeit europäischer Kritik an der Praxis der Todesstrafe in den USA auslösten. [15]

Während es bei letzterer – darin vergleichbar mit der Kontroverse um Aliaa Elmahdys Aktfotos – vor allem darum ging, was gezeigt werden darf und zu welchem Zweck, drehte sich der «Fauxtography Blogstorm» darum, ob das, was gezeigt wird, wirklich passiert ist beziehungsweise dem entspricht, als das es beschrieben wird. Allen genannten Kontroversen ist dabei gemein, dass sie sich explizit an Bildern entzündeten und der Gebrauch von Bildern im Allgemeinen oder in einer speziellen Weise beziehungsweise in einem speziellen Zusammenhang kritisiert wurde.

Die Bilder selbst funktionierten in den entstehenden Diskussionen als Knotenpunkte verschiedener Diskurse, die sich infolge der Kontroverse für kurze oder längere Zeit überlagern. In dieser Ausgabe möchten wir solchen Bildkontroversen nachspüren und ergründen, unter welchen Bedingungen der Status eines Bilds problematisch wird, wann Bilder zum Gegenstand von Kontroversen werden, welche Verfahren der Kritik und Legitimation von Bildern eingesetzt werden, und schliesslich, auf welche Weise in Kontroversen originäre Kategorien von Bildlichkeit formuliert werden.

Über die Verfahren der Bildkritik hinausgehend stellt sich zudem die Frage nach dem Ausgang von Bildkontroversen. Wie wenig bildhaft die Bildkritik selbst auch sein mag, am Ende der meisten ikonoklastischen Unternehmen stehen wieder neue, scheinbar objektivere Visualisierungen und Visualisierungsweisen. Besonders interessant scheint im Hinblick auf die historische Situiertheit von Kontroversen deshalb ein Blick auf das Schicksal von Bildern, nachdem eine Kontroverse offiziell zu Gunsten einer Position entschieden wurde. Fallen sie – als obsolet – dem Vergessen anheim, oder werden sie – als Embleme der siegreichen Position oder auch als Mahnmale für eine falsche und nun überwundene Meinung – zu kanonischen Ikonen?

Zu den Beiträgen

Iris Laner setzt sich in ihrem Beitrag mit der ganz spezifischen Wirkungsmacht von Bildern auseinander und fragt davon ausgehend wie auf Grund dieser Wirkung mit Bildern umgegangen werden soll. Am Beispiel des World Press Photo Awards zeigt sie, dass jegliche Wertung von Bildern zugleich eine politische Entscheidung ist, die lebhaft Debatten zu der Frage auslöst, ob die Wertung denn berechtigt sei. Die Debatten um die Kriterien des World Press Photo Award im Blick widmet sich Laner dem Begriff des Ethos bei Platon und der Kritik von Platons Bildethik bei Rancière. Während dieser Platon eine normative Limitierung der Bilder vorwirft, vermag sie diese Gleichmacherei bei Platon nicht zu entdecken. Entgegen einer verkürzten Lesart Platons, die sich alleine für dessen ontologische Bildkritik interessiert, findet Laner bereits in den sokratischen Dialogen einen Sinn für die ethische Dimension des Bildes.

Sie zeigt, dass gerade die rhetorische Dynamik der platonischen Schriften mit ihren wechselnden Gesprächspartnern und verschiedenen, oft unvereinbaren Positionen apodiktische Festlegungen unterminiert und einen Dissens inszeniert, der die Frage nach der Bildwirkung als eine unabschliessbare charakterisiert. Entgegen den Kanonisierungsbestrebungen von Instanzen wie der World Press Photo, die Bildern eindeutige Interpretationen und Intentionen zuschreiben, plädiert Laner für einen produktiven Dissens im Umgang mit der Wirkkraft von Bildern. Bilderstreit ist demnach nicht ein Streit um das, was Bilder sind, sondern eine Auseinandersetzung darüber, was Bilder können und sollen.

Eva Kernbauers Interlude zu einem veritablen Streit der Bilder vertieft die Frage nach einem Kriterium für wahre und gute Bilder am Beispiel von William Hogarths ›Battle of the Pictures‹. War dieses Bild eigentlich nur ein Einladungsbillet zu einer selbst organisierten Auktion seiner Bilder, appelliert es doch gleichzeitig in der Tradition von Jonathan Swifts Battle of the Books an die Moral der Empfänger. Mit einem Bilderstreit im Bild wollte Hogarth auf die Bedrohung der englischen Künstler durch billige Importware aufmerksam machen und die wahre Kunst gegenüber korrumpierenden Mythendarstellungen stärken. Ein Streit um wahre Kunst als Bilderstreit im Bild? Lesen sie selbst.

Ein weiterer historischer Fall des Bilderstreits wird von Sophie Schweinfurth zugänglich gemacht. Ein spätantiker Bilderstreit ist ihr Thema, ausgelöst durch den Versuch des römischen Kaisers Caligula, seine Statue im Tempel von Jerusalem aufstellen zu lassen. Um zu verstehen, worin die Provokation dieses Vorhabens bestand, rekonstruiert Schweinfurth zunächst das jüdische Bilderverbot und zeigt, dass dieses ein Fundament der jüdischen Religion darstellte.

Danach widmet sie sich der römischen Religionspolitik, deren Veränderungen während der Kaiserzeit und deren Radikalisierung durch Caligula, der sich nicht mehr um einen Konsens mit dem Senat bemühte und eine geradezu <absolutistisches> Verständnis seiner Regierung vertrat. Dieser unbedingte Alleinherrschaftsanspruch des Kaisers traf nun auf das unbedingte Bilderverbot der jüdischen Religion, und dass es nicht zu einer Eskalation kam ist einzig der Tatsache zu verdanken, dass Caligula ermordet wurde. Der Befehl zur Aufstellung der Statue wurde von seinem Nachfolger wohlweislich widerrufen. Mit ihrem Hinweis, dass beide Religionen, die jüdische wie die römische, politische Religionen waren, zeigt Schweinfurths Beitrag, dass Kontroversen über religiöse Bildpraktiken oft nur vor dem Hintergrund politischer Machtansprüche verständlich werden. Damit macht sie deutlich, dass Streitbilder überdeterminiert sind: ihre Sprengkraft erwächst daraus, dass sie Verdichtungen von Bedeutungen, Semantiken und Machtbeziehungen darstellen, die sich nicht auf einfache Formeln - etwa Monotheismus versus Polytheismus - reduzieren lassen.

Die Beiträge von Maria Lane und Cornelius Borck widmen sich wissenschaftlichen Bildkontroversen, greifen die Überdeterminiertheit von Bildkontroversen aber wieder auf. Bei Lane geht es um einen aus heutiger Sicht merkwürdigen Streit, nämlich die Debatte über die Existenz von Kanälen auf dem Planeten Mars, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert großes Aufsehen erregte. Anstatt diese Episode der Astronomiegeschichte als Irrtum und (Selbst-)Täuschung abzutun, nimmt Lane die Ansprüche der Akteure ernst und rekonstruiert die Voraussetzungen, die überhaupt zu diesem Streit geführt haben. Diese findet Lane in der Kultur der Kartographie: Astronomen eigneten sich die Verfahren, aber auch die Selbststilisierung von Entdeckern und Geographen an und verfertigten immer detailliertere Karten der Marsoberfläche, in die sie in Analogie zu irdischen Karten Gebietsnamen eintrugen und Landmarken festhielten. Durch seinen kulturellen Status erwies sich der kartographische Stil von Giovanni Schiaparelli als stärker als der vorsichtigeren Zeichenstil von Nathaniel Green, und die Karte wurde zum hegemonialen Repräsentationsmittel der Planetenoberfläche.

Percival Lowell machte sie schließlich zum Symbol für seine These von der Existenz einer überlegenen Zivilisation auf dem Mars, die die in den Karten verzeichneten Kanäle zur Bewässerung der Wüstenlandschaften angelegt hätten. Ironischerweise waren es aber Lowells Bemühungen, seinen Karten durch den Einsatz neuer Aufzeichnungstechnologien noch mehr Autorität zu verleihen, die zum Untergang des kartographischen Stils beitrugen: Denn auf den Photographien, die Lowell mühsam anfertigte, war zwar kaum etwas zu erkennen, da er aber deren Objektivität so sehr lobte, unterminierte er gleichzeitig den Objektivitätsanspruch seiner Karten.

Ab dem frühen 20. Jahrhundert verloren die Karten ihren privilegierten Status, und bildliche Autorität wurde nun einzig den detailarmen Fotografien zugesprochen. Die Karten verwandelten sich von kontroversiellen Darstellungsmitteln zu Ikonen des wissenschaftlichen Irrtums.

Wie im Falle der Kontroverse um Kanäle auf dem Mars sind es auch im Beitrag von Cornelius Borck nur oberflächlich die Bilder, die das Epizentrum der Kontroverse bilden. Zwar stehen funktionelle Hirnbilder im Mittelpunkt der Debatte um *«Voodoo Correlations in Social Neuroscience»* stehen. Diese nimmt ihren Ausgang von einem Vorwurf, der 2008 von einigen Neurowissenschaftlern gegenüber der Bildpraxis in ihrem Forschungsgebiet erhoben wurde.

In der Debatte, die aufgrund ihrer Komplexität eine Fachdebatte geblieben wäre, ging es eigentlich nicht um die Bilder an sich, sondern um die falsche Anwendung statistischer Methoden in der Bildproduktion. Der äusserst bildhafte Titel *«Voodoo Correlations»* brachte der Debatte allerdings erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit und verwandelt sie ganz im Zeichen des Stellvertreterzaubers in eine Debatte um die Bilder der funktionellen Hirnbildgebung. Die Kontroverse dient Borck als Ausgangspunkt für einen Streifzug durch verschiedene epistemologische Positionen des 20. Jahrhunderts, die Licht auf die Voraussetzungen der neurowissenschaftlichen Visualisierungskultur werfen. Er endet mit einem Plädoyer für einen *«depotenzierenden Umgang mit Hirnbildern»*. Damit ist eben kein Ikonoklasmus gemeint, der mit dem Gestus der Überlegenheit die Bilder verwirft, sondern eine kollektive Auseinandersetzung mit den neurowissenschaftlichen Bildwelten, die sich verschiedener, auch künstlerischer Verfahren bedient um die kontroversiellen und dynamisierenden Potentiale der Bilder zu nutzen.

Fussnoten

Seite 2 / [1]

Entsprechend einer Äusserung von Elmahdy, zitiert nach:
<http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html>.

Seite 3 / [2]

Offensichtlich war auch das Foto zunächst auf Facebook zu sehen, wurde dort aber zügig entfernt.

Seite 3 / [3]

Elmahdys Statement ist nun auch in englischer Übersetzung unter dem mit mehreren Bildern angereicherten Blogeintrag zu finden:
<http://arebelsdiary.blogspot.ch/search?updated-max=2011-12-29T04:19:00%2B02:00&max-results=20&start=13&by-date=false>.
[05.07.2012].

Seite 3 / [4]

Alle Zitate stammen aus einem Interview Elmahdys mit CNN. Das Interview kann unter folgendem Link nachgelesen werden:
http://articles.cnn.com/2011-11-19/middleeast/world_meast_nude-blogger-aliaa-magda-elmahdy_1_egyptian-blogger-nude-photo-kareem-amer?_s=PM:MIDDLEEAST [05.07.2012].

Seite 5 / [5]

So bemängelte die bekannte ägyptische Bloggerin Lilian Wagdy: «The lighting is awful and the composition is dreadful. Break all the social boundaries you want, but don't call it art.»
<http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html> [08.07.2012].

Seite 5 / [6]

Maggie Michael (AP Foreign), Egypt activist posts herself nude, sparks outrage, unter: <http://www.guardian.co.uk/world/feedarticle/9952436>
[05.07.2012].

Seite 5 / [7]

90 Minutes, TV-Sendung, 16. November 2011.

Seite 6 / [8]

Zitiert nach
<http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html> [08.07.2012].

Maggie Michael (AP Foreign), Egypt activist posts herself nude, sparks outrage, unter: <http://www.guardian.co.uk/world/feedarticle/9952436> [05.07.2012].

Zitiert nach:

<http://www.egyptindependent.com/news/fury-over-young-activist-publishing-nude-self-portrait> [08.07.2012].

Die Kleidung der Protestantin wurde wohl absichtlich zerrissen.

<http://www.tagesspiegel.de/politik/gewaltrausch-aegyptens-militaer-verpruegelt-demonstrantinnen/5980518.html> [08.07.2012].

<http://littlegreenfootballs.com/> .

Stephen D. Cooper, A Concise History of the Fauxtography Blogstorm in the 2006 Lebanon War, in: American Communication Journal 9/2, 2007. Online abrufbar unter:

http://www.google.ch/url?sa=t&rct=j&q=cooper+a+concise+history+of+teh+fauxtography&source=web&cd=1&ved=0CE4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fac-journal.org%2Fjournal%2F2007%2FSummer%2F3AConciseHistoryoftheFauxtographyBlogstorm.pdf&ei=VN76T_WyA5SQ4gTgw7n4Bg&usg=AFQjCNGIB5lDRpFp3XtCvMUZoS-4NN_nwA [08.07.2012].

Spezielle zur Kontroverse um die «We on Death Row» Kampagne von United Colors of Benetton siehe: Marvan M. Kraidy, Tamara Goeddertz, Transnational advertising and international relations: US press discourses on the Benetton «We on Death Row» campaign, Media, Culture and Society 25/2, 2003, S. 147-165. Zu Kontroversen um frühere Kampagnen siehe: Sierra A. Tinic, United Colors and United Meanings: Benetton and the Commodification of Social Issues, Journal of Communication 47/3, 1997, S. 3-25.

Abbildungen

Seite 4 / Abb. 1

Aliaa Magda Elmahdy, Blogbeitrag «fan a'ry» (فن عاري), 23. Oktober 2011, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.

Seite 4 / Abb. 2

Variation des Titelbildes, Autorin unbekannt, مسابقة عري فني / Nude Art Awards, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.

Seite 6 / Abb. 3

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فني / Nude Art Awards, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.

Seite 7 / Abb. 4

Ezel, Titel unbekannt, مسابقة عري فني / Nude Art Awards, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.

Seite 9 / Abb. 5

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فني / Nude Art Awards, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.

Seite 10 / Abb. 6

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فني / Nude Art Awards, <http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636>.