

Dass wir es in Darstellungen von Politik, insbesondere in Kriegszeiten, mit visuellen Inszenierungen zu tun haben, diese Einsicht dürfte von vielen geteilt werden. Die Berichterstattung über die jüngsten Kriege lieferte uns dafür nicht wenige anschauliche Beispiele. KinogängerInnen sahen sofort, dass der US-Präsident Bush es mit seinem Auftritt auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln im Mai 2003 bekannten Helden aus Hollywood gleichzutun suchte; die Aktion „Saving Private Lynch“ im Frühjahr 2003, in der aus den Reihen lebender SoldatInnen das „weibliche Opfer“ gerettet wurde, ließ sich bald als Inszenierung nach Mustern aus Hollywood entlarven, die belegen sollte, dass es in der Realität des Krieges ebenso zugehe. Und dass auch „die Anderen“, der „irakische Mob“ zum Beispiel die Amerikaner mit „den smartesten ihrer Waffen [...], mit den Bildern“ zu schlagen versuchen (Häntzschel 2004), wurde im Frühjahr 2004 offensichtlich, als in Falludscha Bilder nicht nur aus Mogadischu, sondern auch aus Hollywoodfilmen wiederzukehren schienen.

Ich möchte im Folgenden dafür plädieren, den analytischen Blick darauf zu richten, was mit den ‚altbekannten‘ Bildern in neuen Kontexten geschieht, und inwiefern sie in neuartigen Verknüpfungen modifizierte Bedeutungen erhalten. Einführend will ich mein Verständnis der zu analysierenden *visuellen Politiken* und der ihr spezifischen Dynamik erläutern.

Visuelle Politik

An der Bilderpolitik um die jüngsten Kriege lässt sich auch lernen, dass der Nachweis der Inszenierung, der mit dem (bloßen) Wiedererkennen schon bekannter Bilder verbunden ist, nicht nur die (auch globale) Mobilität der Bilder, ihre Fähigkeit zur Verknüpfung mit anderen Bildern und ihre Wirkmächtigkeit verfehlt, sondern auch eine zentrale Dimensionen des Politischen. Geht es doch dabei immer auch um die Herstellung und Versicherung von Identitäten, der Vermittlung eines Gefühls der Zugehörigkeit zu imaginären Gemeinschaften, die einem als Subjekt eine sichere Position und Halt zu geben versprechen. Bilder vermögen Ängste der Auflösung ebenso zu mobilisieren, wie Formen ihrer Beruhigung. Sie verbinden ‚private‘ Phantasien immer schon mit dem Politischen. Das kulturelle Bildgedächtnis ist den Individuen nichts äußerliches, es bestimmt, was wie gesehen und mit welchen Bedeutungen verbunden wird. Diese Einsicht verbindet Theorien des sozialen Gedächtnisses mit feministischen, auf psychoanalytischen Erkenntnissen aufbauenden Theorien des Blicks.¹ Kaja Silverman bezeichnet die im „kulturellen Bildrepertoire“ vorgegebenen „Darstellungsparameter“, die sich „fast zwangsläufig aufdrängen“, als das „Vor-Gesehene“ (Silverman 1997: 58). Sie gelten nicht nur für die RezipientInnen der medialen Kriegsberichterstattung,

sondern auch für diejenigen, die in den Redaktionen oder als FotografInnen die Verantwortung für Auswahl und Verbreitung von Bildern tragen. Bilderpolitik ist keineswegs immer nur systematisch geplant, manche Auswahl – die Rückgriffe auf die Archive von Hollywood oder das der Denkmäler –, stellt sich ein, sie geschieht eher, weil sie ‚passend‘ erscheint, wobei vieles unausgesprochen bleibt.

Der Begriff der visuellen Politik könnte wie eine *Contradictio in adjecto* erscheinen, wenn man unter Politik nur bewusstes, strategisches Handeln verstanden wissen will. Mir geht es damit jedoch nicht nur um die Politik *mit* Bildern, das intentionale und gezielte Agieren in visuellen Inszenierungen, sondern auch darum, dass man zugleich immer auch schon *in* der Politik der Bilder und ihrem Zirkulieren ist. Ich schließe an eine Bestimmung des Politischen an, wie sie Chantal Mouffe (ihrerseits aufbauend auf Psychoanalyse von Jaques Lacan) vorgeschlagen hat: von der Politik, definiert als „Set verschiedener Handlungsweisen und Institutionen, um Ordnung zu schaffen, die menschliches Miteinander organisieren soll“ (Mouffe 2002: 58) unterscheidet sie die „Dimension des Politischen“. Diese begründet sich in dem Antagonismus, der in der Formierung politischer Identitäten, die mit der Etablierung von Differenzen und Hierarchien einhergehen, eine „allgegenwärtige Möglichkeit“ darstellt (Vgl. dazu auch grundlegend Lummerding 2005).

Mit der „Dimension des Politischen“ wäre somit die Ebene angesprochen, auf der stets mit dem Problem gekämpft wird, eine heile, nicht-antagonistische Gesellschaft zu repräsentieren. Und dieses unmögliche oder nie abzuschließende Unterfangen hält schließlich die Produktion des Visuellen im Gang, in und jenseits einer strategisch geplanten Politik mit Bildern, insbesondere dann, wenn Selbstbeschreibungsmodelle eines Kollektivs in eine Krise geraten und nicht mehr einfach haltbar scheinen. Gerade in Situationen, die als Katastrophe wahrgenommen bzw. medial vermittelt werden, bieten sich Rückgriffe auf tradierte Zeichen/Bilder an, die im kollektiven Bildgedächtnis abrufbar und zur Aktualisierung bereit liegen. Als bereits ‚bewährte‘ Bilder scheinen sie Versicherung zu versprechen – auch indem sie andere, Sicherheit versprechende Bilder assoziieren lassen, mithin ‚bewährte‘ Ordnungsmuster aufrufen, deren Schlüssigkeit sich über die Verknüpfung von Bildern und auch Texten zu erweisen scheint. Es geht dabei nie nur um Einzelbilder, die als ‚Ikonen‘ eine vermeintlich magische Wirkung entfalten, sondern um deren Verknüpfungen mit anderen Bildern und Texten oder Deutungen, die sie (mit)evozieren.² Auch Bilder, die vergessen oder zumindest überholt erscheinen, jedoch in eine Art Reserve gehalten wurden, werden zurückgeholt, re-semiotisiert (vgl. Lachmann 1993). Werden mit ihnen alte Bedeutungen aktualisiert, so heißt dies nicht, dass sie nicht auch mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden können, und damit neue Krisenlösungsangebote versprechen. In ihrer Amalgamierung mit neuen Bedeutungen können ‚alte Bilder‘ aktuelle Wirkungskraft erhalten, die keineswegs auf ihren überkommenen Entstehungskontext beschränkt bleiben muss.

Unmittelbar nach dem Anschlag auf das World Trade Center ging ein Foto durch die globalisierten Medien, das die New Yorker Feuerwehrleute auf den Trümmern des WTC zeigt, die amerikanische Fahne hissend. Die offenbar relativ spontane Inszenierung für die Kamera spielt auf das Memorial für Iwo Jima an. Dieses Denkmal, seinerseits eine Nachbildung nach einem nachgestellten Foto von J. Rosenthal (vgl. Knopp 1992: 60-81; Boime 1998: 180-252), galt dem mit vielen Toten erkämpften, aber entscheidenden Sieg der amerikanischen Marines auf der Pazifikinsel gegen die Japaner im Februar 1945. Das Marine Corps Memorial, vor dem in Sommermonaten die traditionelle US Marine Corps Sunset Parade abgehalten wird, ist obligatorischer Bestand der touristischen Führer durch den Arlington National Cemetery in Washington, und es zirkuliert als Postkarte, auf Briefmarken und auf Werbeplakaten für Hollywood.³ Jenseits seines militärischen Herkunftskontext konnte das Bild einer gegliederten Eroberung auch zum Zeichen touristischer Besetzungen werden.

Im Kontext des Terroranschlags in Manhattan war zwar sehr bald von „Krieg“ die Rede, gleichwohl war – zunächst zumindest – klar, dass es einen gravierenden Unterschied zwischen entstaatlichter Gewalt und Krieg zwischen Staaten gibt, und dass dieser „war at home“ nicht Sache des Militärs sein konnte. New York feierte stattdessen seine Feuerwehrleute: Der performative Akt, in dem diese sich dem militärischen Vorbild ähnlich präsentierten, war zwar kein militärischer Akt,



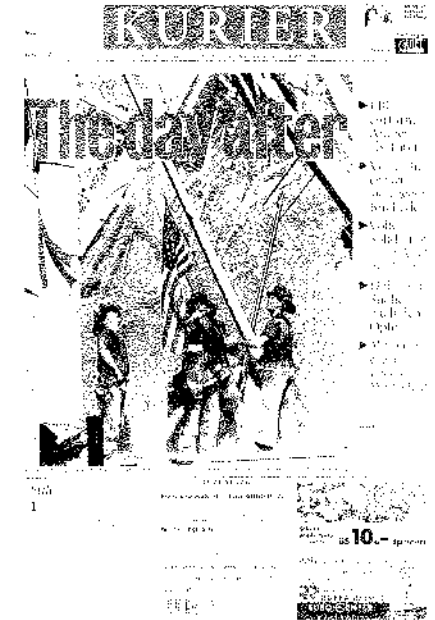
1 „Now all together“, amerikanisches Werbeplakat für Kriegsanleihen (1945)



2 „Wem gehört Mallorca?“, Der Spiegel, 1999, Nr. 31 (Titelseite)



3 Aus einem amerikanischen Scoutcamp. <http://www.troop28bsa.com>



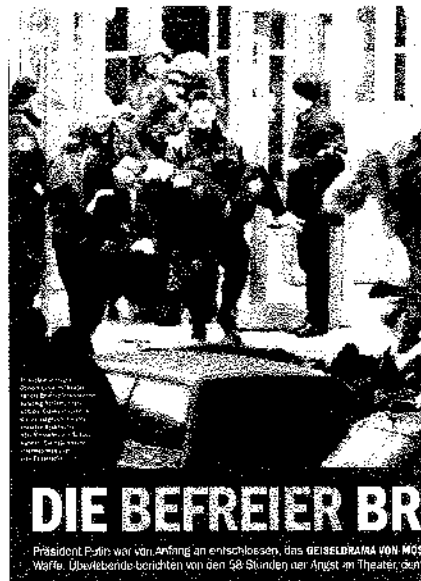
4 Kurier, Tageszeitung aus Österreich, 13.09.2001, Titelseite

er brachte jedoch über den Zivilschutz den militärischen Gehalt zurück und bot eine Vorlage, zivile Männlichkeit mit soldatischem Heroentum zu verbinden. Filme über die Feuerwehrleute aus New York nahmen diese Vorlage auf und ergänzten sie.⁴ Was in dem Selbstverständnis eher latent, zumindest in den gängigen oder offiziellen Selbstdarstellungen im Hintergrund schien, wurde so wieder mehr und mehr ins Zentrum der visuellen Selbstbilder gerückt. Dies wurde verstärkt und abgesichert durch die Reden, denen zufolge die bei dem Anschlag Umgekommenen ein „Opfer“ („sacrifice“) für die Nation gebracht hätten. Damit wurde dem todbringenden Ausgeliefertsein an terroristische Gewalt, das das Unversehrtheitsphantasma der USA so radikal in Frage gestellt hatte (vgl. dazu und zum Folgenden auch Wenk 2005), nachträglich ein ‚Sinn‘ zu geben versucht.

Die Resemiotisierung wurde zugleich von einer anderen Seite her verstärkt und abgesichert, nämlich durch eine zeitgleiche zunehmende Feminisierung der Opfer des Terroranschlags in der visuellen Politik, die sich angesichts der Folgen des terroristischen Anschlags einstellte. Die Titelseiten der westlichen Zeitungen wurden zunehmend von Bildern trauernder und vor allem zu schützender bzw. geretteter Frauen dominiert, die zunächst neben den Fotografien der zusammenbrechenden Türme, und später immer häufiger auch anstelle dieser platziert wurden. Diesen Bildern ist traditionell ein Appell an männliches Soldatentum implizit; er wurde hier aktualisiert – zur Rettung „der Nation“ unter neuen Bedingun-



5 Anchorage Daily News, 12.09.2001, Titelseite



6 Der Stern, 31.10.2002, S. 28: Titelgeschichte „Die Tragödie von Moskau“

gen entstaatlichter Gewalt, jenseits der Form des traditionellen Krieges zwischen (National-) Staaten.

Verschiebungen von Bedeutungen und Reartikulationen von „Weiblichkeit“

Gegen die gleichsam spontan wiederkehrenden Bilder aus dem Bildreservoir der politischen Ikonografie westlicher Nationen und des Archivs von Hollywood hatten amerikanische Frauengruppen mit diversen Aktionen gegen den zunehmenden Männlichkeitskult („the macho imagery of the firemen and police shifted to the military“) zu intervenieren gesucht. (Vgl. dazu ausführlich Lorber 2005, Chapter IV) Die traditionellen Geschlechterzuschreibungen und die „vor-gesehenen“ Bilder des kulturellen Archivs blieben jedoch dominant. Im Prozess ihrer Resemiotisierung haben sich zudem ihre Bedeutungen verschoben und neue ‚Verkettungen‘ vollzogen.

Die Politik der Feminisierung der Opfer, wie sie angesichts der nach dem 11. September zirkulierenden Bilder beobachtet werden konnte, lässt sich als ein



7 Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg (Archiv: Wenk)

Rückgriff auf das visuelle Reservoir der westlichen Nationalstaaten der Moderne beschreiben. Bilder weiblicher Körper repräsentieren den Raum, der in der Moderne als Nation umschrieben, ein- und umgrenzt, und von soldatischen Männern geschützt werden sollte. In der Kriegspropaganda, spätestens seit dem Deutsch-französischen Krieg 1870/71, wird die jeweils eigene, weiblich imaginierte Nation als vom jeweiligen Feind als potentiellen Vergewaltiger bedroht und des ‚männlichen‘ Schutzes bedürftig wiederholt visuell in Szene gesetzt. Wie dieses gleich bleibende Szenarium in den beiden Weltkriegen von unterschiedlichen Parteien durchgespielt wurde, ließe sich mit zahlreichen Beispielen belegen (u. a. Wenk 2005) Die Bilder der feminisierten Opfer von Terror lassen sich ebenso wie die der „Befreiung von Jessica Lynch“ in dieser Tradition verorten.

In den Rückgriffen der aktuellen visuellen Politiken geschah jedoch auch noch etwas anderes: Die Bilder verletzter, bedrohter Weiblichkeit wurden zusehends verallgemeinert und gleichsam ent-nationalisiert. Den Fotos der vom Terroranschlag in Manhattan betroffenen Frauen folgten auf den Titelseiten nicht nur die der weiblichen Opfer von Terroranschlägen an anderen Orten der Welt, wie die Bilder der Befreiung der von tsetschenischen TerroristInnen genommenen Geisel im dem Moskauer Theater; es folgten auch die Bilder von Frauen aus Afghanistan und dem Irak. Gegen die Bilder der verschleierte Frau, in der Tradition des westlichen Orientalismus‘ ein maßgebliches Gegenbild von ‚Moderne‘ und ‚Demokratie‘, sollten die Bilder der entschleierte Frauen die militärische Interven-

tion in Afghanistan legitimieren (vgl. Maier, Stegmann 2003). Ihr ‚wahres‘ weibliches Gesicht hinter dem Schleier offenbarend, konnten sie ein Glied in der Kette der Weiblichkeitsbilder werden, die für ‚die Weltbevölkerung‘ stehen können, als deren Befreier sich das amerikanische Empire in Szene setzen konnte –.

An der Selbstverständlichkeit, mit der Bilder der verletzten, schutzbedürftigen Frau – immer wieder, und sicherlich nicht selten auch mit pazifistischer Intention – eingesetzt werden, um das Leiden zu veranschaulichen, die Terror oder Krieg über das Land bringen, zeigt sich, wie ‚natürlich‘ die Repräsentation der Nation durch Weiblichkeit im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte geworden ist. „Womanandchild“ (Enloe 1990) scheint zudem auch oder gerade unter postkolonialen Bedingungen, die die Etablierung nationaler Bewegungen bzw. Nationen ermöglichen, zu einer allgemein wirkmächtigen Metapher für ein bedrohtes Land bzw. Nation geworden zu sein.⁵

Im Prozess der Globalisierung der Bilder werden Bedeutungen von ‚Weiblichkeit‘, die in der westlichen Tradition nicht nur mit Nation, sondern auch mit Moderne, Fortschritt und Freiheit verknüpft waren, zusehends auf Frauen anderer ethnischen und kulturelle Herkünfte übertragen.⁶ Zeichen der Differenz anderer Kulturen werden damit nicht notwendig ausgeblendet, aber überblendet – durch eine Konstruktion universell erscheinender Weiblichkeit, zu deren Schutz ‚Männlichkeit‘ aufgerufen wird.

Re-Artikulationen des Gegenbildes

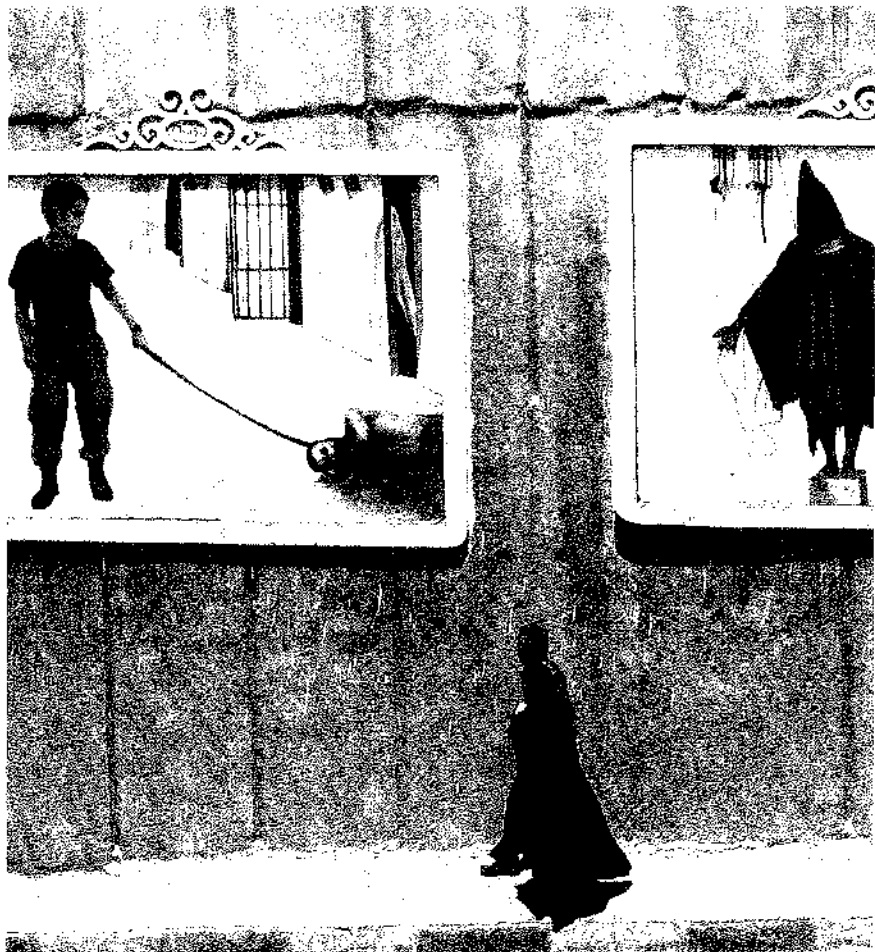
Die Bilder aus Abu Ghraib, deren weltweite Veröffentlichung nicht verhindert werden konnte, schienen zunächst der hegemonialen Bilderpolitik den Boden zu entziehen, der zufolge die US-Armee zur Repräsentantin der Befreiung aller Unterdrückten stand. Ihre Veröffentlichung jedoch setzte eine eigene Dynamik in Gang, in der ebenfalls ein Rückgriff auf im kulturellen Gedächtnis tradierte Bilder Bedeutung gewann. Die Politik um die Beweisstücke der Folter im Bagdader Gefängnis zentrierte sich sehr schnell und nicht weniger nachhaltig um den Namen einer weiblichen Täterin, vor und jenseits einer juristischen Verhandlung, die erst später einsetzte (und soweit zu sehen ist, keine nur annähernd vergleichbare Aufmerksamkeit der Medien erhält). Der Name Lyndie England dürfte inzwischen – im Unterschied zu denen der männlichen Täter – jedermann/frau geläufig sein. Es war der sich angesichts der immer und immer wieder reproduzierten Bilder schnell einstellende Schrecken darüber, dass „sogar eine Frau“ solche Gräueltaten begehen konnte. Die Herausstellung der weiblichen Täterin ließ die visuellen Repräsentationen der KZ-Aufseherinnen erinnern, die sich vor allem in das westliche kollektive Gedächtnis nach 1945 als ein Gegenbild der neuen Ordnung eingebrannt haben, das auf den Trümmern des Nationalsozialismus errichtet werden sollte. Studien der letzten Jahre haben gezeigt, in welcher Weise die weibliche Täterin als Zeichen äußerster Entgleisung eine Funktion der Entlastung des zur Verantwortung heranzuziehenden Kollektivs hatte (vgl. Duesterberg 2002; Przyrem-

bel 2002). Dass Bilder von Lyndie England in der visuellen Politik nach dem offiziell verkündeten Ende des Irak-Krieges eine durchaus vergleichbare Funktion übernehmen konnten, machte auch der ihr zugewiesene Status als Doppelgängerin von Jessica Lynch deutlich (z. B. Rich 2004), der in den Status einer Repräsentantin der amerikanischen Nation erhobenen Soldatin (vgl. dazu ausführlich Wenk 2005). Mit der Täterin von Abu Ghraib haben wir es mit einer Soldatin zu tun, die die Rolle ohne Einschränkungen einzunehmen beanspruchte, die ihr als Mitglied des amerikanischen Militärs zugesprochen war. An ihr ließ sich eine gleichsam doppelte ‚Entgleisung‘ skandalisieren: zum einen die Überschreitung zur Folter, und zum anderen die Anmaßung einer männlichen Position. Gerade diese doppelte Entgleisung erlaubte es, die Folter in den Hintergrund treten zu lassen. Zum Schutz und zur erneuten Abdichtung des Systems konnte sie als eine „Ausnahme“ ausgegrenzt werden. So geschah es in den westlichen Medien. Das Wissen, dass es auch männliche Täter gab, wurde durch das Bild ‚der grausamen Frau‘ überdeckt.

Es gibt jedoch noch ein anderes Bild aus Abu Ghraib, das den Fotos mit Lyndie England den Rang mittelfristig streitig machen konnte: Die Aufnahme des mit einem Sack über den Kopf auf eine Kiste gestellten Mannes, an dessen ausgebreiteten Armen die im Fall eines Sturzes den Tod bringenden Stromkabel befestigt sind, ist zu einer Art Ikone antiamerikanischer Bekundungen geworden. Dieses Bild ist anschlussfähig an bekannte Folterbilder (z. B. aus Guantanamo), und das mag seine Verbreitung nicht nur in arabischen Ländern erklären.



8 Wandgemälde von Salheddin Sallat in Bagdad, Foto: in Süddeutsche Zeitung, 21.10.2004



9 Wandgemälde in Teheran, Foto: AFP Behrouz Mehri, in: Süddeutsche Zeitung, 16.9.2004

In einem Graffito wird der Gefolterte mit der Freiheitsstatue und den mit ihr verknüpften Erzählungen „amerikanischer Freiheit“ kurzgeschlossen. Die versteinerte weibliche Allegorie der Liberty steht dem vom Tod bedrohten gefolterten Opfer unmittelbar gegenüber. In einem anderen Graffito wird das Bild des Mannes mit der Kapuze mit dem von Lyndie England konfrontiert. Die Figur der Soldatin ist hier auffällig maskulinisiert. Diese Verbindung eröffnete offenbar noch weitere Assoziationen: ein Kommentator der New York Times hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Bild des Mannes mit der „Kapuze“ auch das der verschleierte Frau zurückwerfe oder gar widerzuspiegeln scheint, die vor ihm

entlang gehe: „the hooded figure on the box [...] becomes every Muslim“ (2004). Diese Ansicht bestärkt die Position, die in den Bildern der Gefolterten die Unterdrückung „aller Muslime“ durch die Politik des amerikanischen Empire symbolisiert sieht. Gleichwohl wird hier nicht nur der Raub des Blicks skandalisiert, sondern unter der Hand wird auch die Praxis der Verhüllung zur Folter. Die Möglichkeit der Assoziation mit den Bildern feminisierter Opfer liegt nicht fern, ebenso die implizierte Forderung soldatischer Männlichkeit. Offensichtlich ist jedenfalls, dass auch visuelle Politik gegen das amerikanische Empire sich der Bilder bedient, die im westlichen Bildarchiv eine dominante Rolle spielen.

Die durch die Entwicklung der Kommunikationstechnologien beschleunigte und zunehmend globaler werdende Mobilität der Bilder schließt eine Zirkulation der durch Bildfolgen und -assoziationen verknüpften Bedeutungen mit ein. Geschlechterbilder, die in unserem kulturellen Gedächtnis eher als überholt erscheinen mochten, kehren somit aus anderen Kontexten zu uns zurück, allerdings modifiziert und zum Teil mit neuen Bedeutungen assoziiert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich im Zuge der Globalisierung eine visuelle Politik konstituiert, die bestimmte Bilder und ihre Bedeutungen als universal gültig erscheinen lässt. Sie analytisch zu zerlegen, verlangt auch zur Kenntnis zu nehmen, dass auch ‚unser‘ westliches Bildreservoir schon längst nicht mehr abgeschlossen ist.

Literatur

- Boime, Albert: *The Unveiling of the National Icons. A Plea for Patriotic Iconoclasm in a nationalist Era.* Cambridge (Mass.) 1998.
- Boxer, Sarah: *A Torture Icon Spreads Rapidly.* In: *The New York Times, Articles selected for Süddeutsche Zeitung*, 21.6.2004.
- Burgin, Victor: *The Remembered Film.* London 2004.
- De Lauretis, Teresa: *On the subject of fantasy.* In: *Feminism in the cinema.* Hrsg. v. Laura Pietropaolo und Ada Testaferri. Bloomington 1995, S. 63-85.
- Duesterberg, Julia: *Von der „Umkehr aller Weiblichkeit. Charakterbilder einer KZ-Aufseherin.* In: *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids.* Hrsg. v. Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk. Frankfurt a.M./New York 2002, S. 227-243.
- Enloe, Cynthia: *Womenandchild. Making feminist sense of the Persian Gulf Crisis.* In: *The Village Voice* [New York], 29.9.1990.
- Häntzschel, Jörg: *Schlachtfeld Körper.* In: *Süddeutsche Zeitung* [München] vom 2.4.2004, S. 13.
- Knopp, Guido: *Bilder, die Geschichte machten.* München 1992.
- Lachmann, Renate: *Kultursemiotischer Prospekt.* In: *Memoria – Vergessen und Erinnern.* Hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. München 1993, S. XVII-XXVII.
- Lorber, Judith: *Breaking the Bowls. Degendering and Feminist Change.* New York 2005 (im Druck).
- Lummerding, Susanne: *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen.* Entwurf einer kritischen Repräsentationstheorie am Beispiel aktueller medialer Diskurse. Wien 2005 (im Druck).
- Maier, Tanja; Stegmann, Stefanie: *Unter dem*

Schleier. Zur Instrumentalisierung von Weiblichkeit: mediale Repräsentationen im „Krieg gegen den Terror“. In: *Feministische Studien* [Stuttgart], 21. Jg, 2003, H. 1, S. 51-61.

Mouffe, Chantal: Die Fundamente des Politischen. In: *Krieg + Kunst*. Hrsg. v. Bazon Brock und Gerlinde Koschik. München 2002, S. 55-63.

Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*. Durham 2000.

Pritsch, Sylvia: Marianne meets Lara Croft. Weibliche Allegorie nationaler und transnationaler Identitäten. In: *iz3w* [Freiburg], 16. Jg., 2000, H. 246, S. 257-281.

Przyrembel, Alexandra: Ilse Koch, die „Kommandeuse von Buchenwald“. In: *Gedächtnis und Geschlecht*, 2002, S. 245-267.

Rich, Frank: The Manufacturing of Heroes and Villains. In: *The New York Times, Articles selected for Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2004.

Schade, Sigrid: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten Pictorial turn. In: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 369-378.

Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hrsg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, S. 41-64.

Wenk, Silke: Weibliche Schönheit und Politik, oder: Models, Misses und Nation in der Ära der Globalisierung. In: *Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies*. Hrsg. von genus – Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies. Frankfurt a.M. 2004, S. 31-49.

Wenk, Silke: Imperiale Inszenierungen? Visuelle Politik und Irakkrieg. In: *Imperiale Weltordnung? Trends des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Sabine Jaberg und Peter Schlotter. Baden-Baden 2005, S. 63-93.

Anmerkungen

- 1 Ich verweise hier exemplarisch auf Silverman (1997) und De Lauretis (1995).
- 2 Die besondere Fähigkeit in der Herstellung von „Evidenz“ durch Bilder legt ein Reden über die „Magie der Bilder“ offenbar nahe. Im Zeichen eines „iconic“ oder „pictorial turn“ wird zudem für eine besondere Position des Visuellen jenseits von Texten gesprochen. Diese Entgegensetzung halte ich auch angesichts der globalen Bilderzirkulation für nicht tragfähig (vgl. auch Schade 2001). Darüber hinaus kommt ein Bild nie allein, sondern es zieht immer auch andere Bilder oder Bildfolgen mit sich (vgl. dazu auch Burgin 2004 und Patricia Mühr, in diesem Band).
- 3 Keineswegs nur im Zusammenhang mit dem Film „Iwo Jima“ mit John Wayne u.a. Siehe auch das „Portable War Memorial“ (1968) von Edward Kienholz.
- 4 Die Heroisierung des Feuerwehrmanns

hat sicherlich eine längere Bildtradition, die sich von der Malerei des 19. Jahrhunderts zu amerikanischen Filmen verfolgen ließe: z.B. „San Francisco“ (1936); „Flammendes Inferno“ (1974), „Backdraft – Männer, die durchs Feuer gehen“ (1991) und „Vulcano“ (1997). Für diese Hinweise danke ich Patricia Mühr.

- 5 Das können auch viele Beispiele aus dem israelisch-palästinensischen Konflikt belegen.
- 6 Auch in anderen Kontexten ist festzustellen, dass in dem einer durch neue Medien entwickelten „translokalen Öffentlichkeit“ neue Muster von Weiblichkeit durchsetzen, die längst Züge des Anderen, des Nicht-Weißen angenommen hat: Zum dominanten Typ der „euroasiatischen Frau“ siehe Pritsch 2000. Zur Bedeutung „westlicher Weiblichkeit“ im pazifischen Raum siehe auch Ong 2000. Vgl. ferner Wenk 2004.