

Katja Müller-Helle (Hg.)

Bildzensur. Löschung technischer Bilder

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16204>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Berlin: De Gruyter 2020 (Bildwelten des Wissen 16). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16204>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110715293>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Bildwelten des Wissens
Band 16

Katja Müller-Helle (Hg.)

BILDZENSUR

Löschung technischer Bilder

DE GRUYTER



1



4



6

2



3



5



7



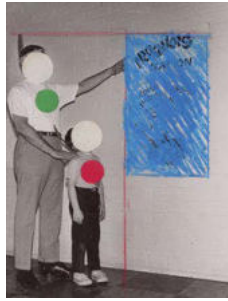
8



1: Viktoria Binschtok: Intro (Singles), Sitting Workers, 2011/12, Fotografie. 2: Petersburger Kampfbund zur Befreiung der Arbeiterklasse, Februar 1897, Fotografie. 3: Denis Bochkarev: Pussy Riot, 14. Februar 2012, Fotografie. 4: Hengame Hosseini: Untitled, 2020, Fotografie. 5: Petersburger Kampfbund zur Befreiung der Arbeiterklasse, Februar 1897, Fotografie, retuschiert. 6: Michelangelo: Sixtinische Kapelle, Das Jüngste Gericht, Detail, 1536–1541, Fresko, Vatikan. 7: Studio Incendo: Hong Kong anti-extradition bill protest, August 2019, Fotografie. 8: Post der Bundeskunsthalle via Facebook, 18. Dezember 2015, Detail, Gemälde im Hintergrund aus Copyright-Gründen unkenntlich gemacht. 9: Carl Mydans, Resettlement Administration: Untitled, August 1935, Fotografie, durch Ausstanzung ausgemustertes Negativ. 10: John Baldessari: Untitled, 1986, Crayon und Sticker auf Gelatinesilberdruck auf Polymerfolie, 24,8 x 18,7 cm, New



9



10



11



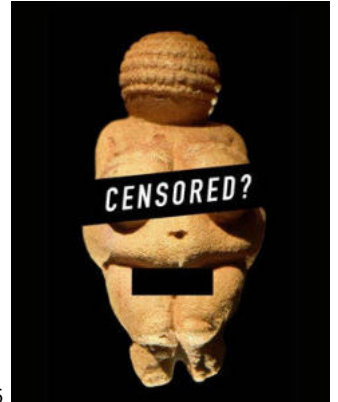
12



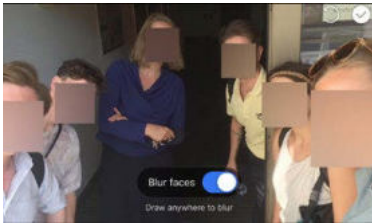
13



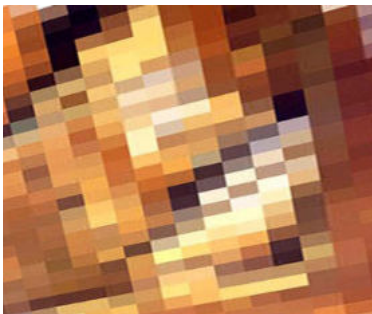
15



16



14



17



18



19

York, MoMA. **11:** Yannis Vlamos: Jean Paul Gaultier Fall 2018 Couture, 2018, Fotografie. **12:** Grabstein einer Äbtissin im östlichen Querschiff im Dom zu Münster, Skulptur, partiell zerstört im Bildersturm der Wiedertäufer 1534/35. **13:** Hans-Peter Feldmann: Lovecouple (Liebespaar), Fotografie, ohne Datum, eingeklebt in eine Holzbox, 40x60 x 5 cm. **14:** Interface des Blur Tools von Signal, 2020. **15:** Hans Baldung Grien: Martin Luther, 1521, Holzschnitt entsteht mit Bleistift und Tinte. **16:** Venus von Willendorf, ca. 30.000 Jahre alt, Skulptur aus Oolith, ca. 11 cm, Bildmanipulation nach Facebook-Zensur. **17:** Willem Popelier: Obscured Classified Document (Situation Room), 2012, Fotografie. **18:** Don Braun: Katy Perry Travel Outfit – LAX Airport in Los Angeles, Juli 2019, Fotografie. **19:** Ernest Joseph Bellocq: aus der Serie Storyville: The Red Light District of New Orleans, 1911–1913, Fotografie und Farbe, 25,4x20,3 cm.

Inhalt

7	Editorial
11	Susanne von Falkenhausen Was tun mit der Macht der Bilder? Über Identität und Zensurbegehren
24	Simon Rothöler Blockieren, Moderieren, Projizieren. Anmerkungen zur technischen Kontrolle digitaler Bildinformation
32	Estelle Blaschke Diskrete Operationen: Formen präemptiver Bildzensur in der KI-gestützten Fotografie
42	Kerstin Schankweiler Das zensierte Auge
49	Philipp Müller Zur Anziehungskraft eines Gewaltvideos
61	Volker Pantenburg Antikolonialismus, Aktivismus und Zensur. Bemerkungen zu René Vautier
69	Gertrud Koch Nicht löschbare Bilder
73	Friedrich Tietjen Hitler abstempeln. Drei <i>Defacements</i>
81	Faksimile Paul Brakmann: Post aus Rochester. Qualitätskontrollen im Fotofinishing
88	Bildbesprechung Lea Hilsemer: Die (Un)Sichtbarkeit der Löschung
92	Interview Bildzensur und Recht. Sabine Müller-Mall und Elisabeth Niekrenz im Gespräch mit Katja Müller-Helle
106	Bildnachweis
110	Autorinnen und Autoren

Als am Vorabend der Französischen Revolution Friedrich Wilhelm II. ein *Erneuerteres Censur-Edict für die Preußischen Staaten* (1788) gegen die Widerstände seiner Berater der Öffentlichkeit präsentierte, war dieses nicht nur gegen die zunehmende Politisierung der bürgerlichen Aufklärer gerichtet. Durch das Zensurgesetz sollte vielmehr einer „Verderbniß der Sitten durch schlüpfrige Bilder und lockende Darstellungen des Lasters, zum hämischen Spott und boshaften Tadel öffentlicher Anstalten“ vorgebeugt werden. Offensichtlich sah sich der König zum Handeln gedrängt. Die neue Vielfalt zeitgenössischer Medien – Bücher, Zeitschriften und Bilderbögen – sollten der Vorzensur zur Kontrolle vorgelegt werden, um die gesellschaftliche Stabilität nicht durch Falschmeldung, sittenwidrige Darstellung oder Regierungskritik zu gefährden.

Schon vor Friedrich Wilhelms Zeiten waren staatliche wie religiöse Zensur mit sittlichen Regeln und dem Schutz der Gemeinschaft und ihrer Mitglieder begründet worden. Spätestens seit die reformatorische Verbreitung von Flugblättern einen regelrechten Medienkrieg angezettelt hatte, galt es zwischen dem medial ermöglichten Informationshungrer und der hoheitlichen Aufsicht zu vermitteln. Dieses Ringen gesellschaftlicher Interessen verschärfte sich im Laufe des 19. Jahrhundert in einem fortwährenden Konflikt von öffentlicher Meinungsäußerung, revolutionären Kräften und staatlichen Kontrollmaßnahmen. Die kurzzeitige Aufhebung der Vorzensurgesetze im Jahre 1842 und das darauf folgende Aufblühen der Bilder- und Karikaturenfreiheit fielen zusammen mit dem Aufkommen eines neuen Bildverfahrens, der Fotografie, die schon ein Jahrzehnt später massenhaft vervielfältigt werden konnte.

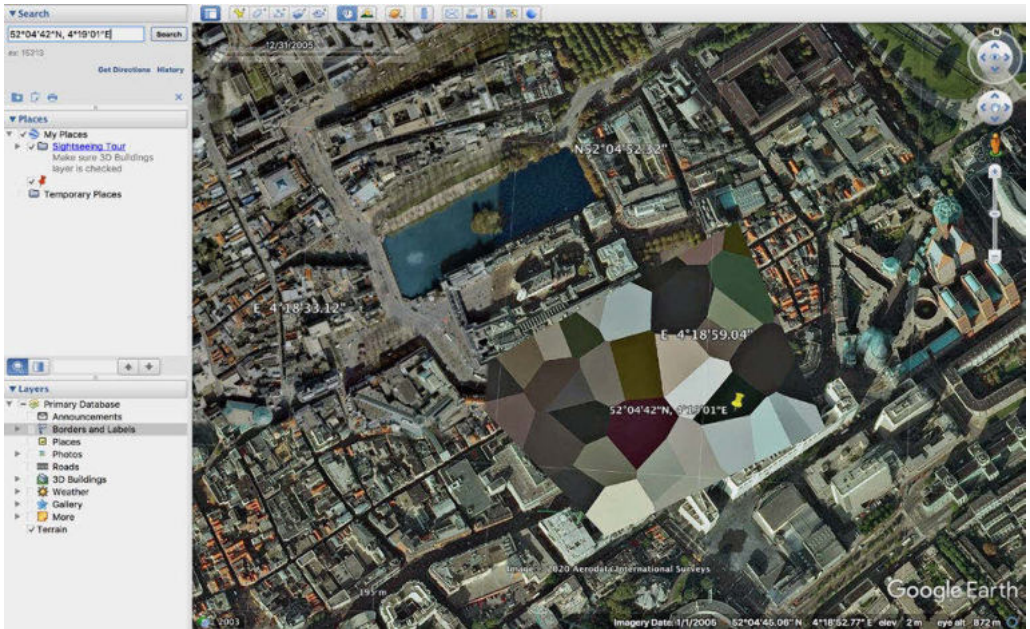
Ihr Reproduktionsvermögen fordert die Zensur bis heute im Analogen wie im Digitalen heraus. Die Dominanz der Metapher der Bilderflut, die Beschreibung der technischen Vervielfältigung seit dem Aufkommen von Reproduktionsmedien und die Vorstellung eines ubiquitär wirksamen Universums der Bilder verschleiern die oftmals opaken Mechanismen technischer Bildzensur und -regulierung. Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts wirksame Utopie der grenzenlosen Zirkulation technischer Bilder scheint sich zwar heute in den vernetzten globalen Infrastrukturen des Internets zu verwirklichen. Die kaum zählbaren Bilddaten, die pro Sekunde hergestellt, versendet, verknüpft, geteilt und bewertet werden, unterliegen jedoch einer umfassenden Regulierung durch Uploadfilter, algorithmische Bilderkennungen, digitale Wasserzeichen, Zahlstationen oder Maßnahmen zur *Content Moderation*, die jedes Bild, das durch Online-Kanäle geschickt oder auf Plattformen hochgeladen wird, auf potenziell gefährdenden Inhalt untersuchen.

Zugleich ist das Netz durchzogen von Sichtbarkeitsmarkern der Zensur. Steuerte man auf Google Earth die Koordinaten 52°04'42"N, 4°19'0"E des niederländischen Verteidigungsministeriums in Den Haag an, war dieses auf den Satellitenaufnahmen zwi-

schen dem 1. April 2005 und dem 17. Februar 2008 durch verschiedene Maßnahmen der Verpixelung unkenntlich gemacht. Der gesuchte Gebäudekomplex hob sich als abstrakte geometrische Figur von der gestochenen scharfen Stadtlandschaft ab. ➤ **Abb. 1** Die Pixel des Ausgangsbildes waren zu unregelmäßigen Polygonen aufgebläht, welche nur die durchschnittlichen Farbwerte in verringerter Auflösung wiedergaben und verbargen, was durch Satellitenfotografie technisch schon lange ins Feld der Sichtbarkeit gelangen konnte. Zensurmarker wie Verpixelung, schwarze Balken, Unschärfen und Rasterungen sind parasitäre Bildelemente, die sich in bestehende Ordnungen der Bilder einnisten und in ihrer Signalwirkung das zweifelhafte, zurückgehaltene, verbotene, gefährliche oder zu schützende Wissen in der Abstraktion als eben solches allererst signifizieren.

Während die visuelle Grammatik der Zensur in Form von Gesichtsbalken und Verpixelungen nahtlos und unverkennbar an Praktiken der Zensur und Kontrolle im 19. und 20. Jahrhundert anschließt, verlaufen die technischen Prozesse des digitalen *Black-boxing* vor allem unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle. Dies ist nicht nur von bildtheoretischer Bedeutung. Denn während staatliche Vorzensur, das heißt die Regulierung von Bild- und Schriftwerken vor der Veröffentlichung, in Deutschland nach Artikel 5 des Grundgesetzes ebenso wie in vielen anderen demokratischen Staaten verboten ist, werden durch globale, KI-gestützte Systeme sozio-technischer Umgebungen Bildinformationen systematisch kontrolliert, unterdrückt und gesteuert, ohne dass dies als Zensur deklariert würde. Filterungssysteme, Inhaltsregulierungen oder *Content Moderation* sind zwar im juristisch strengen Sinne keine Zensur – diese kann nur von staatlicher Seite eingeführt und umgesetzt werden. Trotzdem greift die automatische Bilderfassung und -löschung tief in die aktuellen Möglichkeiten des Sichtbaren ein, indem sie im Zeichen der sogenannten Netzneutralität ein *Clear Web* vorspiegelt, das nach technischen, wirtschaftlichen und sicherheitspolitischen Regeln organisiert ist.

Bei einem derzeitigen Volumen von über 1,4 Billionen Digitalaufnahmen jährlich, die größtenteils von kamerafähigen Smartphones in die vernetzten Speicherinfrastrukturen hochgeladen und in sozialen Medien geteilt werden, dient Bildkontrolle auch dem Schutz von Persönlichkeits- und Urheberrechten sowie dem Jugendschutz. Die Kehrseite dieses Anspruchs zeigt sich im *Overblocking* und im Umsetzen technischer Skripte bei Diensten und sozialen Medien wie Google und Facebook, in deren scheinbar neutralen Protokollen zur automatischen Bilderkennung soziale Voreinstellungen zu Geschlecht, Status oder Alter eingeschrieben sind. *Pattern Discrimination* bedeutet vor diesem Hintergrund technische Erkennung bei gleichzeitiger Verknüpfung sozialer Parameter. Die Kriterien für die Löschung bestimmter Bilder bleiben ebenfalls opak oder fallen unter Geheimhaltungsrichtlinien von Großkonzernen und repressiven



1: Screenshot der Google-Earth-Pro-Suche nach „52°04'42''N, 4°19'01''E“ in historischer Ansicht vom 31. Dezember 2005.

Regimes (wie im chinesischen Netz, das ausländische Nachrichtendienste sperrt). Sogar der Begriff der Zensur wird in chinesischen Suchmaschinen zensiert.

Eine weitere unterschwellige Folge technischer Regulierung betrifft die Produktionsseite. Die technische Umsetzung von Bildregulierungsmaßnahmen, die auch in demokratischen Staaten über Suchmaschinen, soziale Medien und Plattformen in das Feld unserer Sichtbarkeit gelangen, schaffen Eindeutigkeiten, wo vielschichtige Bedeutungsgefüge und die Ambivalenz von Artefakten am Werk sind.

Eine der langfristigen Folgen besteht in einer Selbstzensur, die sich dem ästhetischen Regime der technischen Löschungen anpasst. Es macht sich Verunsicherung breit, welche juristischen, technischen, religiösen oder moralischen Kriterien bei drastischen Bildern, die massenweise im Netz zirkulieren und auf die traditionellen Bildbestände rückwirken, angelegt werden sollen. Selbst traditionelle Institutionen wie Museen und ihre Kurator*innen üben sich in Selbstzensur, um in der entgrenzten Sphäre des Internets keine unkontrollierten Debatten über anstößige Bilder zu provozieren.

Wie schon in früheren Zeiten regt die Bildzensur im Gegenzug auch zu netzaktivistischen Resistenzen in Form von Memes und kreativ genutzten Apps wie TikTok an, beispielhaft im Falle der Umnutzung des Accounts der Beauty-Bloggerin Feroza Aziz, die Chinas Umgang mit muslimischen Uiguren anprangerte, indem sie sich in

einem scheinbaren Kosmetik-Tutorial die Wimpern richtete, während sie über die politischen Missstände sprach.

Das Argument, den Einzelnen vor pornografischen oder gewaltverherrlichenden Bildern zu schützen, wie es das *Censur-Edict* Ende des 18. Jahrhunderts implizierte, hat sich als erstaunlich langlebig erwiesen, um Zensurverordnungen zu legitimieren. Die computerisierte und KI-gestützte Löschung von vermeintlich gefährlichen oder unsittlichen Inhalten verschiebt jedoch aktuell das Verhältnis zugunsten von nicht-menschlichen Akteuren, deren Handlungsmacht die menschliche Entscheidungs- und Meinungsfreiheit unter Druck setzt. Darüber hinaus befördert sie auf dem Weg des Maschinensehens und -lernens die bildliche Darstellung wieder ins Zentrum eines historischen Streits um die Zulässigkeit bestimmter Formen. Neben Hassrede und *Fake News* wird Bildern *ex negativo* eine Macht zugesprochen, die den historischen Ikonoklasmus durch neue technische Regeln und Infrastrukturen der Überwachung, der Geheimhaltung oder des geistigen Eigentums reaktiviert.

Die neuen Regeln der Opazität verschieben die Entscheidungen über das Zeigen oder Nicht-Zeigen weg von einer öffentlichen Debatte, wie sie vor Gericht oder in der Presse geführt wird, hin zu privatwirtschaftlich organisierten und nicht mehr staatlich kontrollierten Zensurinfrastrukturen. In Anbetracht heutiger algorithmischer *Environments*, die unsichtbar wirken und gleichzeitig omnipräsent sind, sortieren sich die Repräsentationsformen von Gemeinschaften, ihre kollektiven Mythen und Symbole unter globalen Verhältnissen um. Angesichts dieser Neusortierung der Kräfteverhältnisse unserer Öffentlichkeit muss eben dieser Umgang mit Bildern unter technologischen Bedingungen neu beschrieben werden.

Katja Müller-Helle und die Herausgeber*innen

Was tun mit der Macht der Bilder? Über Identität und Zensurbegehren

Die sogenannte Macht der Bilder halte ich für eine traditionsreiche Legitimationsfloskel von Ikonoklasten wie von Ikonophilen. Aber die Konventionen, Imaginationen, Phantasmen, Rhetoriken und Politiken als Triebkräfte und Motor von Bildern und für Bilder nehme ich sehr ernst. Bilder können Ent-Äußerungen dieser Kräfte und Spiegelungen im Sinne von Projektionen sein: Das heißt, die Macht der Bilder ist eine geliehene, ihnen verliehene, von Individuen und Gesellschaften. Entäußert werden so auch die Phantasmen, die Imaginationen, individuelle wie kollektive, und vor allem die Konflikte, die mit diesen verbunden sind. Meist haben sie mit *Imagined Communities* zu tun, mit Gemeinschaften oder Gruppen, die ihre Identität über bestimmte Bilder und Symbole definieren und darstellen.¹

Aber irgendwie ist dieser Begriff der imaginierten Gemeinschaft weitgehend aus den Konflikten um die identitären Narrative von Gruppen verschwunden. Er besagt nichts anderes als dies: Gemeinschaften, wie zum Beispiel Nationen, sind Abstrakta, die erst durch die imaginären Konstruktionen ihrer Identität soziale Realität werden. Sie sind also nicht naturgegeben. In Benedict Andersons Worten: Die Nation

„is an imagined political community [...]. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, [...] yet in the minds of each lives the image of their communion.“²

Den Begriff der Nation kann man ersetzen mit den Bezeichnungen für Gruppen und Gemeinschaften, die so groß sind, dass sich nicht alle kennen. Wesentlich ist, dass ihre Mitglieder sie als „deep, horizontal comradeship“ begreifen, egal, wie tiefgehend die Spaltungen innerhalb der Gruppen sein mögen. Und, wieder Anderson: „all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined.“³

Anderson hat dies vor 35 Jahren formuliert; beim Wiederlesen findet sich hier Einiges, das schockierend verdeutlicht, dass sich zwar das Wie, die Praktiken, mit denen sich die Communities in ihrer Identität bestätigen und mit denen sie ihre Grenzen verteidigen, verändert haben, nicht aber ihre Motivation. Anderson stellte sich die Frage, warum Gruppenidentitäten als kulturelle Artefakte angesichts ihrer „philosophischen Armseligkeit und sogar Inkohärenz“ über „eine solch profunde emotionale

1 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 2016 (Orig. 1983).

2 Ebd., S. 6.

3 Ebd.

Legitimität“ gebieten.⁴ Diese Frage kann frau sich heute mit umso größerem Staunen stellen, wenn wir die aktuellen Methoden der Auseinandersetzung um Identitäten betrachten. Sie führt schnell zu einem Paradox: Von innen betrachtet, ist die Identität der Gruppe zweifelsfrei authentisch („genuine“), von außen, von einer konkurrierenden Gruppe aus, aber falsch. Jedoch gehen beide Einschätzungen davon aus, dass ihre Gruppenidentitäten wahr („true“) sind, nicht etwa kulturelle Artefakte eigener Produktion. Bezeugt wird dies in den Bildern, mit denen sie imaginiert werden. Mit Bildern sind hier Sprach- wie Bild-Bilder gemeint. „Communities are distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.“⁵ Damit kommt, jenseits von imaginierten Wahrheiten, auch das Wie ins Spiel: als Frage nicht nur der Ikonografie, sondern auch der Ästhetik.

Andersons Modell der *Imagined Community* stellt mehr denn je eine Referenz dar für die Auseinandersetzung mit aktuellen Identitätspolitikern. Heute wird Identität, nachdem sie in den 1980er- und 1990er-Jahren dekonstruiert wurde, wieder als Naturgewalt, unwandelbar, unhinterfragbar, heiliges Terrain und Besitz ihrer ‚TrägerInnen‘, betrachtet. Das diskursive wie soziale und politische Umfeld dafür hat sich jedoch geändert: Was bei Anderson die *Imagined Community* der Nation war, ist heute eine durch die sozialen Medien beschleunigte fluide Gruppenbildung, die sich jedoch im Barthes’schen Sinn als ‚natürlich‘ feststehend imaginiert.

Ein Grundmuster solcher Auseinandersetzungen um Bilder, welche aus den Identitätspolitikern von *Imagined Communities* hervorgehen, ist die Empörung über das Bild einer Künstlerin oder eines Künstlers, der/dem vorgeworfen wird, die Identität einer solchen Gemeinschaft zu verletzen. Dabei geht es um Sakrileg, Tabubruch, Kränkung, Verletzung, Würde, aber auch, sehr wichtig: Macht. Bilder sind nur ein möglicher Ort, ein Medium, ein Moment dieser Auseinandersetzung. Das Wort Sakrileg kann, etwas niedrigschwelliger, durch „Provokation“ ersetzt werden. Das klingt weniger heilig und scheint dem Umstand Rechnung zu tragen, dass im demokratischen Staat der Glaube nicht mehr Staatsreligion ist. Der Glaube muss sich somit den Status des den Menschen Heiligen mit anderen Dingen teilen. Damit wird aber auch die Notwendigkeit deutlich, dass in einer säkularen Gesellschaft, die von der Trennung von Staat und Religion ausgeht, an die Stelle des Sakrilegs, für das früher der Scheiterhaufen vorgesehen war, das Aushandeln treten muss.

4 Ebd., S. 5. Im engl. Original: „[...] philosophical poverty and even incoherence“; „[...] such profound emotional legitimacy“.

5 Ebd., S. 6.

Die Provokation, der Tabubruch, das Sakrileg brauchen die Öffentlichkeit, die Medien. Aber Tabu und Sakrileg gehören zu Gesellschaften, in denen es ein Monopol der Definition für sie gibt (beispielsweise Priester) und bei Verstößen ein Monopol jener Macht, die für die Sanktionen zuständig ist (die Kirche, bestimmte autoritär strukturierte Staats- und Gesellschaftsformen). „Die Tabuverbote entbehren jeder Begründung, sie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft leben.“⁶ Sigmund Freuds Befund entspricht ziemlich genau dem, was bei den Aufregungen um religiöse Symbole und ihren Zweckentfremdungen ins Spiel kommt: Die jeweils nicht zu den entsprechenden Identitätsgemeinschaften Gehörenden wundern sich: „Wieso regen die sich so auf?“

Im Januar 2019 kommt es in Haifa zu einem gewalttätigen Protest. Das Haifa Museum of Art zeigt in seiner Ausstellung *Sacred Goods*, in der es um die Kommerzialisierung von religiösen Symbolen geht, seit dem Sommer 2018 einen gekreuzigten Ronald McDonald, das offizielle Maskottchen der Fastfoodkette McDonald's, mit dem Titel *McJesus*. Es handelt sich um ein Werk des finnischen Künstlers Jani Leinonen. Ein Besucher der Ausstellung speist im Januar 2019, also Monate nach der Eröffnung, ein Foto davon in die sozialen Medien ein – und der Skandal ist da, *gone viral*, aber dann sehr real auf der Straße ausagiert. Ein Molotow-Cocktail wird gegen das Museum geworfen, Demonstranten der kleinen Gemeinde arabischer ChristInnen in Haifa (2% der Bevölkerung) fordern die Entfernung des Werkes, es gibt Steinwürfe und verletzte PolizistInnen.

In diesem Konflikt spielen die sozialen Medien eine große Rolle. Der Protest kam erst zustande, als die Community der arabischen ChristInnen über die sozialen Medien von *McJesus* erfuhr. An die Stelle von PolitikerInnen auf Stimmenfang, wie noch in den US-amerikanischen *Culture Wars* der 1980er- und 1990er-Jahre, aber auch der ‚analogen‘ Protestbewegungen, ist eine globale *#usermilitia* getreten,⁷ die befeuert wird durch identitäre Sichtbarkeitspolitiken – und durch deren Kehrseite: die Tabuisierung identitärer *Imagines*, deren ‚Verletzung‘ zum Protestfall wird. Lokale Konflikte werden im Netz in Realzeit global. Lokal determinierte Zensurbegehren bekommen maximale globale Aufmerksamkeit: Hier kommt die Wortschöpfung des *Glocal* zu ihrem negativen Recht.

6 Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Teil II: Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen, Wien 1913, dritter Absatz.

7 Der Begriff stammt von Jesse Darling, aka Jimmie Tiptree Jr.: Post Whatever: on Ethics, Historicity, & the *#usermilitia*, 16.12.2014, Rhizome, <https://rhizome.org/editorial/2014/dec/16/post-whatever-ethics-historicity-usermilitia/> (Stand 4/2020).

In den USA gibt es seit 1973 eine National Coalition Against Censorship, die Kunstinstitutionen und ihre KuratorInnen dabei unterstützt, mit ‚*Censorship Controversies*‘ über ‚*difficult Content*‘ umzugehen. Ihr Jahresbericht von 2018 beobachtet die „emergence of a new global culture of silencing others“.⁸ Besorgt ist sie weniger über gerichtliche Auseinandersetzungen als über die Strategien lokaler Communities. Wie in Haifa deutlich wird, sind die lokalen AnklägerInnen nun mit der globalen *#usermilitia* verschmolzen – Gesetze und Gerichte haben ihren Status als Schiedsrichter und Mediator verloren. Eine imaginierte *vox populi*, die sich über die sozialen Medien rekrutiert, setzt diese Funktionen mehr und mehr außer Kraft.

1955 hatten in dem Ort Money, Mississippi, weiße Männer den 14-jährigen afro-amerikanischen Jungen Emmett Till brutal gelyncht, weil er angeblich einer weißen Frau hinterhergepöffelt habe. Die Mörder wurden freigesprochen. Es folgten landesweite Proteste, die in die Geschichte der *Black Civil Rights Movement* eingingen. Ein Foto von Emmett Tills entstelltem Leichnam im Sarg kursierte damals in der Presse. Seine Mutter wollte die allgemeine Öffentlichkeit – nicht nur die schwarze Community – wissen lassen, was ihrem Sohn angetan worden war. 2016 nahm die weiße Malerin Dana Schutz dieses Foto als Anlass für ein Gemälde, das 2017 auf der Whitney Biennial ausgestellt wurde, und löste damit große Empörung aus. ➤ Abb. 1

Kurz darauf postete die sich als Schwarz identifizierende, in London und Berlin lebende Künstlerin Hannah Black auf Facebook einen Offenen Brief an die KuratorInnen und die Whitney Biennial, der ohne Wenn und Aber die Vernichtung des Bildes forderte:

„I am writing to ask you to remove Dana Schutz’s painting ‚Open Casket‘ and with the urgent recommendation that the painting be destroyed and not entered into any market or museum.“

Auf den Brief wiederum reagierten andere KünstlerInnen und KritikerInnen mit Zustimmung, aber auch mit Kritik, unter letzteren die afro-amerikanische Künstlerin Kara Walker und Coco Fusco, US-amerikanische Künstlerin und Essayistin mit ‚Migrationshintergrund‘.

Die Argumente dieser Debatte kreisten um rassistische Gewalt als „fundamental antagonism of the history of the United States“, die kurz zuvor durch die Polizeimorde an unbewaffneten schwarzen Männern wieder akut geworden war

8 Vgl. National Coalition Against Censorship: Smart Tactics: Curating Difficult Content. Report & Handbook, New York 2018.



1: Dana Schutz: Open Casket, 2016, Öl auf Leinwand, 99,1 x 134,6 cm, Sammlung der Künstlerin, New York.

und in der Black Lives Matter-Bewegung resultierte.⁹ Schlüsselargument für die Zensurforderung war:

„[...] it is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun. [...] The subject matter is not Schutz's, white free speech and white creative freedom have been founded on the constraints of others, and are not natural rights.“

Dass dieses Bild existiere, sei bereits Beweis, dass selbst der Anblick des entstellten Leichnams eines Kindes nicht ausreiche, den weißen Blick, der per se kalt kalkulierend sei, zu erweichen.¹⁰

⁹ Aria Dean via Facebook, 21.3.2017, <https://www.facebook.com/aria.e.dean/posts/10155118829453126> (Stand 1/2020).

¹⁰ Übersetzung der Verfasserin: „to move the white gaze from its habitual cold calculation“. Alle Zitate aus dem Offenen Brief von Hannah Black via Facebook, zitiert nach: <https://conversations.e-flux.com/t/hannah-blacks-letter-to-the-whitney-biennials-curators-dana-schutz-painting-must-go/6287> (Stand 1/2020).

Geschichte und Leid der Afro-AmerikanerInnen sind für diese Position ein Eigentum, ein Territorium, das niemand, der nicht dazugehört, betreten darf – ein Argument, das wir aus vielen Debatten um Identitäten kennen, seien diese religiös, ethnisch oder anderweitig imaginiert. Diese Exklusivität setzt einen kollektiven Identitätsbegriff voraus, der statisch, unwandelbar und eng verwandt ist mit Andersons *Imagined Community*. Nun könnten wir sagen, dass Rassismus ja nicht imaginiert, sondern real ist. Wie sich in der Debatte jedoch zeigte, teilen nicht alle Individuen, die sich einer solchen Identität und Community als zugehörig bezeichnen, dieselbe Position. Die Community ist in sich vielfältig. Jene allerdings, die Zensur fordern, tun dies vorwiegend mit einer Rhetorik, die impliziert, dass sie im Namen der Community *tout court* sprechen.

Black akzentuiert das Statische ihres Identitätsverständnisses noch durch die Setzung einer fixen, feindlichen weißen Identität: Schutz' Blick auf das Foto von Emmett Till kann qua ihrer ‚Whiteness‘ nicht anders als kalt kalkulierend sein. Schutz reagierte eher hilflos:

„I don't know what it is like to be black in America but I do know what it is like to be a mother. Emmett was Mamie Till's only son. The thought of anything happening to your child is beyond comprehension. Their pain is your pain. [...] My engagement with this image was through empathy with his mother. Art can be a space for empathy, a vehicle for connection.“¹¹

Aber gerade Schutz' Bedürfnis, mit ihrer Malerei Empathie zu bezeugen, empfindet ein Teil der schwarzen Community als Übergriff:

„For the black mother, the possibility of violence and death for her black child is a reality, not a conceptual impossibility that might by horrific, unimaginable accident find its way to her doorstep.“¹²

Das Problem verlagert sich. Etwas Anderes tritt hinter dem Kampf um identitäres Territorium hervor: Schutz ignoriert den wesentlichen Unterschied zwischen Empathie und Identifikation.

11 Zitiert nach: Randy Kennedy: White artist's painting of Emmett Till at Whitney Biennial draws protests, New York Times, 22.03.2017, Section C, Page 1, under headline: Painting of Emmett Till draws Protests, New York Times, <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html> (Stand 1/2020).

12 Aria Dean via Facebook (s. Anm. 9).

Als ich versuchte, beide Positionen nachzuvollziehen, empfand ich für diese Abwehr eines Mitleids, das eben nicht von Empathie begleitet war, Verständnis und habe mich gefragt, woher das kommt. Ich erinnerte mich an die Debatte um das Gedenken an die Shoah im Vorfeld zum Holocaust-Denkmal in den 1980er-Jahren. Das böse, aber treffende Wort vom „Neigungsjuden“, geprägt von Eike Geisel,¹³ bezeichnet das Manöver deutscher BürgerInnen, HistorikerInnen, PolitikerInnen, für ein Gedenken an die Opfer einzutreten, indem sie sich aus der historisch ererbten Täterposition der Deutschen heraus jene der Opfer der Shoah aneigneten. Ihre pathosgetränkte Klage um das Leid der Opfer brachte die Täterverantwortung zum Schweigen und ließ sie aus diesem Bad des Mitleidens gereinigt als Neigungsjuden hervorgehen. Schutz' Erklärung hat gewisse Ähnlichkeiten mit diesem Manöver. Sie betreibt, wie ihre Reaktion verdeutlicht, eben keine Empathie, also Einfühlung in die Situation der anderen Person, sondern Identifikation – mit Emmett Tills Mutter. Umgangssprachlich könnte man das als ein ‚Ranwanzen‘ bezeichnen, welches dann wiederum die Empathie der Schwarzen für dies so großmütig und dramatisch offerierte Mitleiden der Weißen einfordert. Wie beim mörderischen Antisemitismus des NS gibt es jedoch kein Entkommen aus der historisch verfestigten Konstellation von Täter und Opfer, nur eine Verantwortung für den Umgang damit.

Die Debatte um die Zensur von *Open Casket* ordnet sich ein in eine harte Auseinandersetzung um politische Haltungen angesichts des bedrohlichen Anwachsens rassistischer und autoritärer Positionen in der sogenannten Mitte der Gesellschaft. Sie verläuft in den USA wesentlich kompromissloser als in Europa. Positionen, die nicht auf einer Radikalisierung der Protestformen und einer Vereindeutigung von Freund-Feind-Positionen bestehen, verlieren an Boden. Diese Radikalität ermisst sich daran, den liberalen Konsens universeller Freiheiten als die Freiheit der weißen Hegemonie, also als Privileg der Weißen zu sehen, der ergo gleich mit bekämpft werden muss. Hier knüpft ein aktivistisches Politikverständnis an, das auf einer Politik des Affekts, auf einer affektiven Aufladung von Konflikten beruht und die Kultur des gesellschaftlichen Aushandelns verdrängt. An die Stelle von Debatten und anderen Protestformen tritt das Zensurbegehren, das ich als ritualisierte Aggression beschreiben möchte. Aber kann eine Aktionspraxis ritualisierter Aggression noch als affektiv gesteuertes Handeln bezeichnet werden? Ich halte sie eher für eine medial determinierte Strategie, die nichts dem Zufall überlässt.

13 Eike Geisel: Die Fähigkeit zu mauern. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Hg.): Der Wettbewerb für das „Denkmal für die Ermordeten Juden Europas“. Eine Streitschrift, Berlin 1995, S.43–47, hier S. 45.

Schutz übertrug den ästhetischen Code westlicher Abstraktion auf ein von der schwarzen Community gleichsam geheiligt Bild. Dieser ‚überdeckte‘ das Bild eines von rassistischer Gewalt zerstörten Menschen, das als Fotografie im kollektiven Gedächtnis der Community bewahrt war. Ein Kommentar:

„The representation of death in photography cannot be misrepresented, abstracted, or erased. What Dana Schutz did [...] was apply a mask onto the body of Emmett Till under the guise of abstraction.“¹⁴

Diese Maske der Abstraktion muss in der Tat als Ästhetisierung einer traumatischen Gewalt gesehen werden. Schutz bekannte denn auch in einem Interview: „The painting is very different from the photograph. I could never render the photograph ethically or emotionally.“¹⁵ Was das Foto kaum zulässt, das Betrachten, ermöglicht das Gemälde, gerade wegen der formalen Verfremdung dessen, was Schutz auf dem Foto gesehen hatte.

Eine Reaktion aus den Kommentaren unter dem Hashtag #DanaSchutz macht deutlich, dass diese Form der Ästhetisierung als Gewalt am realen Körper empfunden wird: „I can’t imagine ever thinking that abstracting the mutilated body of a black child as an evocation of white guilt/pathology/complicity is a thing other than a fucked up gesture.“¹⁶ Aus der Mediengeschichte der Fotografie (und im Übrigen auch aus der figurativen Malerei) ist das bekannt: Der Körper auf dem Bild wird als realer Körper begriffen. Und das hat zur Folge, dass Abweichungen vom Bild eines realen Körpers, wie im Gemälde von Schutz, buchstäblich als Körper-Verletzung angesehen werden. Deshalb wäre aber auch ein realistisch gemaltes Abbild des Fotos dieses ja bereits tatsächlich zerstörten Körpers eine künstlerische Unmöglichkeit gewesen.

Der Vorschlag des afro-amerikanischen Bildhauers Robert Burnier auf Twitter – „You know what would have brought tears of joy to my eyes? For this white woman to have made a beautiful painting of Emmett Till alive and well.“ – wäre dann gleichsam die heilende Kehrseite dieses Traumas. Das allerdings hätte sich wiederum nicht mit Schutz’ künstlerischer Agenda vereinbaren lassen.

14 Katy Diamond Hamer via Instagram 22.03.2017, 15:16 PDT, zitiert nach: Brian Boucher: Social Media Erupts as the Art World Splits in Two Over Dana Schutz Controversy, 24.3.2017, Artnet News, <https://news.artnet.com/art-world/art-world-split-dana-schutz-controversy-902423> (Stand 1/2020).

15 Zitiert nach: Brian Boucher: Dana Schutz responds to the Uproar over her Emmett Till Painting at the Whitney Biennial, 23.03.2017, Artnet News, <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-responds-to-the-uproar-over-her-emmett-till-painting-900674> (Stand 1/2020).

16 laLÜZ|@JGLuzifer via Twitter: „I CAN’T after Daniel Martinez @whitneymuseum @kg_ubu #whitneybiennial #EmmettTill #DanaSchutz“ (22.3.2017). Zitiert nach: Brian Boucher: Social Media Erupts (s. Anm. 14).

Aber auch die afro-amerikanische Künstlerin Kara Walker geriet unter Beschuss mit ihrer Arbeit *The moral arc of history ideally bends towards justice but just as soon as not curves back around toward barbarism, sadism, and unrestrained chaos*, entstanden 2012 für die Bibliothek von Newark, einer Stadt mit über 50% afro-amerikanischen EinwohnerInnen. Walkers großformatige Zeichnung zeigt „some of the horrors of black life in the South, including lynchings and a burning cross. In the foreground at lower right, a white man holds a black woman’s head to his crotch.“¹⁷ Vor allem die Darstellung sexueller Demütigung stieß auf die GegnerInnenschaft der afro-amerikanischen Angestellten: „It can go back where it came from. I really don’t like to see my people like this. We need to see something uplifting and not demeaning.“¹⁸ Die Aneignung schwarzen Leidens durch Weiße konnte man Walker nicht vorwerfen, hier ging es um das Begehren nach der Repräsentation einer positiven – „uplifting“ – schwarzen Identität im Bild, als Gegenbild zu den erfahrenen Erniedrigungen, und dies hatte aus der ‚eigenen‘ Community zu kommen.

Forderungen positiver Menschenbilder an die Kunst kennen wir aus anderen, historisch und politisch nicht vergleichbaren Zusammenhängen: der arische Volkskörper im NS, der glückliche Sowjetmensch – in beiden Fällen aus Systemen, welche die Zensur ausweiteten in ‚positive‘, rigide Normen des Darstellbaren – aber auch aus den Auseinandersetzungen um eine ‚gesunde‘ amerikanische Kunst in den frühen Jahren des Kalten Krieges und des *Abstract Expressionism*. Für die Spiegelung eines positiven, kollektiven Selbstbildes scheint die Repräsentation des ‚ganzen‘, nicht deformierten oder verletzten Körpers zentral zu sein, unabhängig von der politischen Tendenz und auch unabhängig davon, ob dies von diskriminierten Gruppen oder autoritären Regierungen gefordert wird. Wenn Kunst also diesbezüglich in die Pflicht genommen wird, muss es zum Konflikt kommen zwischen der sogenannten Freiheit der Kunst und den Erwartungen des Kollektivs, der *Imagined Community*.

Nur: Niemand hatte Schutz in die Pflicht genommen, sie malte in eigenem Auftrag. Als ihr Bild in der wichtigsten Ausstellung aktueller US-amerikanischer Kunst ausgestellt wurde, trat es ein in die Konfliktzone um den strukturellen und gewalthaltigen Rassismus der amerikanischen Gesellschaft. Meines Erachtens zeigt sich in Schutz’ Kombination einer Bezugnahme auf die Malerei des westlichen *High Modernism*, also auf ein malerei-immanentes Problem, mit ihrem identifikatorischen ‚Ranwanzen‘ an die Opferposition der schwarzen Community, und damit ihr Überdecken weißer

17 Brian Boucher: Kara Walker Artwork Censored at Newark Library, 11.12.2012, Artnet News, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/kara-walker-newark-library-59160/> (Stand 1/2020).

18 Barry Carter: Censorship or common decency? Newark Library covers up controversial artwork, 02.12.2012 (aktualisiert 30.03.2019), NJ, https://www.nj.com/njv_barry_carter/2012/12/censorship_or_common_decency_n.html (Stand 1/2020).

Täterschaft, eine grundsätzliche Schwäche ihres künstlerischen Ansatzes. Dennoch frage ich mich, ob die Forderung nach Zerstörung des Bildes als Strategie gegen Rassismus, gegen mangelnden Respekt und mangelnde Repräsentation afro-amerikanischer KünstlerInnen in den Institutionen der Kunst sinnvoll sein kann. Zeitgemäß scheint sie zu sein, denn die *#usermilitia* der sozialen Medien hat die identitätspolitischen Auseinandersetzungen hochgerüstet in eine Art medialen Dauerkriegszustand, der mit einem gesellschaftlichen Aushandeln nicht mehr viel zu tun hat – aus ihrer Perspektive zu Recht, denn jene Kräfte, die sie jeweils als Herrschende betrachten, setzen ja ihre bürgerlichen Freiheiten außer Kraft. Das ist ein Muster, welches die Strategien der Rechten wie der Linken neuerdings gemeinsam haben, deshalb auch die entgeisterte Reaktion der weißen Malerin Marilyn Minter:

„We have white supremacists and nazis running the country. And the art world thinks Dana Schutz is the enemy? The left is eating its young AGAIN. Censorship from the left REALLY sucks!“¹⁹

Zurück zu Kara Walker, deren Bilder rassistischer Erniedrigung in Newark nicht zum ersten Mal auf Protest aus der ‚eigenen‘ Community stießen. Besonders die ältere Generation afro-amerikanischer KünstlerInnen wie Betye Saar und Howardena Pindell protestierten Ende der 1990er-Jahre gegen die bis ins Groteske überzeichneten negroiden Stereotype, die in Walkers Erzählungen der Niedertrachten amerikanischer Sklaverei eingespannt waren. Sie sahen sie als Verrat an der Community.²⁰ Aber Walker legt Wert darauf, gerade diese Spannung aufrecht zu erhalten:

„I wanted to make work where the viewer wouldn't walk away; he would either giggle nervously, get pulled into history, into fiction, into something totally demeaning and possibly very beautiful.“²¹

Zum Schluss ein Blick auf eine Arbeit von ihr von 2014, die identitäre Bilder von Rasse und Geschlecht durchkreuzt, indem sie sie überzeichnet, kombiniert und auf den präzise lokalisierten historischen Hintergrund von schwarzer Sklaven- und Kinderarbeit

19 Marilyn Minter via Twitter, zitiert nach: Brian Boucher: Social Media Erupts (s. Anm. 14).

20 Vgl. dazu die gesammelten Zitate auf: <http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/provocations/kara/3.html> (Stand 4/2020), und eine aktuellere Position: Lyric Prince: Dear Kara Walker: If you are tired of standing up, please sit down, 29.08.2017, Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response/> (Stand 4/2020).

21 Artsy, <https://www.artsy.net/artist/kara-walker> (Stand 1/2020).



2: Kara Walker: *A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, 2014, Installation, New York.

in der Zuckerindustrie bezieht: Eine monumentale Installation in einer aufgelassenen Zuckerfabrik in Brooklyn, deren Abriss bevorstand, mit dem Titel *A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*. ➤ **Abb. 2**

In der Halle hatte Walker für wenige Wochen vor dem Abriss eine riesige Sphinx platziert, mit den stereotypen Zügen einer schwarzen ‚Mammy‘, aber in buchstäblichem Zuckerweiß, umgeben von 15 kleinen ‚Mohren‘ aus Melasse. Die Sphinx bestand aus einer Styropor-Basis, verkleidet mit Tonnen weißen Zuckers. Das Dach war undicht; Walker machte den allmählichen Verfall, das Schmelzen des Zuckers und der Melasse, zum integralen Bestandteil der Arbeit. Die Rückseite der Sphinx mit einer riesigen Vulva bot Gelegenheiten für anzügliche Selfies, die im Netz kursierten und Debatten über die Kombination von Rassismus und Sexismus entfesselten. Die Sklavenjungen aus Melasse beziehen sich auf barocke Mohrenfiguren, sogenannte *Blackamoores*. *Subtlety* ist der englische Name für Zuckerskulpturen, welche die Festmähler barocker Höfe schmückten. Mit der *Subtlety*, ungefähr 25 m lang und 12 m hoch, war die Fabrikhalle zum Bersten gefüllt. Die *Subtlety* war ein Hybridwesen – nicht Mensch, nicht Tier, mit

Brüsten und Vulva, aber keine Frau, mit negroiden Zügen, aber weiß. Walker öffnete ein Feld multipler Bezüge und Reaktionen quer zu identitären Betroffenheiten von *Sex and Race*, das auch in den Reaktionen der sozialen Medien bespielt wurde. Zensurforderungen blieben jedoch aus.

Der Aufsatz eines 18-jährigen afro-amerikanischen Schülers, der sein Erleben der *Subtlety* schildert, kann im Internet nachgelesen werden. Er bezeugt eine Reaktion aus der schwarzen Community, die ihre Gefühle nicht affektiv zuspitzt, sondern reflektiert, die nicht Zensur, sondern Respekt vor der Arbeit fordert, nicht in erster Linie wegen ihres Kunstcharakters, sondern weil sie einen Raum herstellt, den er als „cemetery“ empfand, als Toten-Gedenkort. Eine Blickweise, die von den weißen BesucherInnen nicht geteilt wurde.

„One of the worst things about my experience with the Kara Walker exhibit in Brooklyn was the lack of space available for me to neither mourn the devastation of Blackness, nor appreciate its power. There were white bodies everywhere I turned; white bodies laughing, white bodies posing for pictures, white bodies giving me strange looks as I solemnly shuffled around the warehouse, white bodies overflowing the space, white bodies spilling into my physical and mental space.“

Die traurigen Reste eines der niedlichen Mohren aus Melasse sind ihm ein sprechendes Bild schwarzer Sklavengeschichte.

„[...] even though this was obviously a cemetery, a place of remembrance and mourning for how Blackness has been distorted and destroyed, the pain I felt would always take a backseat to the comfort white people seek in lies. In that moment, I began remembering what violation felt like.“²²

Aus dieser Situation heraus entstand ein etwas anderes Gruppenselfie mit zwei Klassenkameradinnen, alle mit erhobener Black-Power-Faust: ➤ Abb. 3

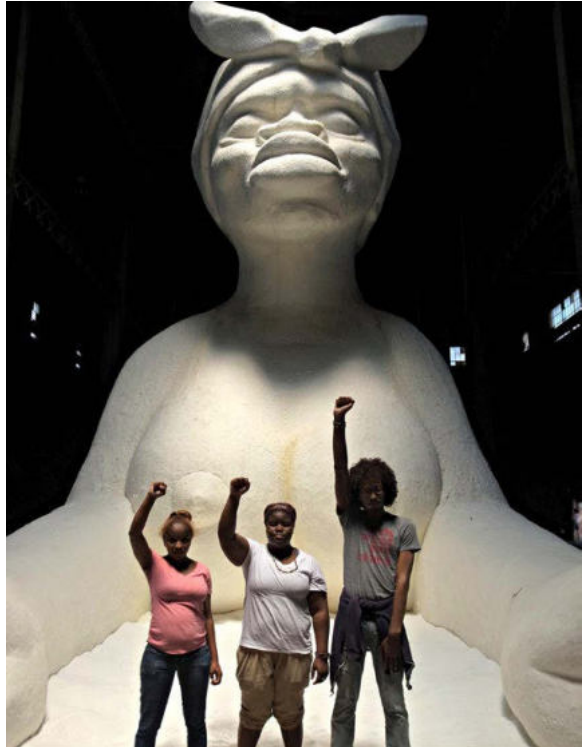
„And as we stood there, with our fists defiantly raised to the ceiling, the mostly white people in front of us became much quieter, they seemed offended even. Khadijah says she heard people whispering, ‘It’s not about that ...’ One white man gave us a look of bemused indignation.“

22 Malik T.: CE Students Attend Kara Walker Exhibit, ‚A Subtlety‘, ohne Datum, Critical Exposure, <https://criticalexposure.org/ce-students-attend-kara-walker-exhibit-subtlety> (Stand 1/2020).

Für das weiße, gebildete Publikum handelte es sich offensichtlich in erster Linie um einen Raum der Kunst; die Umdeutung in einen Raum des Gedenkens und der kämpferischen Geste schien unangebracht. Die Geschichte von schwarzer Sklaven- und Kinderarbeit, auf die sich Walker bezog, hatte für dieses Publikum im Hintergrund zu bleiben – es ist nachvollziehbar, dass der Autor dieses Berichts das als Kränkung empfand, da mit einem Mangel an Empathie von Seiten des weißen Publikums verbunden, der für ihn im Privileg des Weißseins begründet lag. Teil dieses Privilegs ist es, die Geschichte der US-amerikanischen Sklaverei zu ignorieren.

Walker hatte mit Reaktionen in den sozialen Medien gerechnet. Ihre Arbeit führte den zwiespältigen Wert identitärer Positionen vor, indem sie ihre spezifischen Geschichten zuspitzte und zugleich eindimensionale Identifikationen durchkreuzte. Sie bildete einen präzise positionierten Ausgangspunkt für etwas, das durch eine affektorientierte Empörungskultur verunmöglicht wird: die kommunikative Konfrontation und das Aushandeln, ob mit Formen des Protests oder der Debatte, und zwar in allen aktuellen Medien.

Die affektbasierten Strategien zur Tabuisierung starrer identitärer Verortungen durchkreuzen linke Positionen ebenso wie jene Freiheiten, die als universal gedachte in den Grundgesetzen von Demokratien stehen und die von manchen identitären AktivistInnen als Privileg der Herrschenden gesehen werden. Nur: Müssen die Grundrechte für alle Menschen, weil sie von den Herrschaftsverhältnissen nicht eingelöst werden, schlicht negiert werden, nach dem Motto, was wir nicht haben, soll auch niemand anderes haben? Sollten diese Grundrechte nicht als treibende Kraft politischen Handelns gegenüber eben diesen Verhältnissen genutzt und gefordert werden? Das aber erfordert Strategien, die sich an ihnen orientieren. Zensur und Zerstörung gehören nicht dazu, wohl aber zivilgesellschaftliche Formen des Protests und der Debatte.



3: Tyler Grisby: Malik Thompson pictured with friends Gina and Khadijah 2014, Fotografie, New York.

Blockieren, Moderieren, Projizieren.

Anmerkungen zur technischen Kontrolle digitaler Bildinformation

„How Many Photos Will Be Taken in 2020?“, fragt eine Webseite des Software-Anbieters Mylio, der sich auf Applikationen zur Organisation digitaler Bildsammlungen spezialisiert hat.

„Turns out, humanity will take 1,436,300,000,000 photos in 2020 ... that's over 1.4 trillion. For example, if you took one photo every second, it would take you over 45,544 years to snap the number of photos humans will take in 2020 (and your finger might be a little sore).“

Rund 91% dieser 1,4 Billionen Bilder sollen von kamerafähigen Smartphones stammen, den zentralen technischen Aktanten der visuellen Kultur digitaler Null-Grenzkosten-Bilder. In den per *Cloud Computing* vernetzten Speicherinfrastrukturen werden, so geht die Schätzung weiter, bis 2022 insgesamt 93 Billionen Digitalbilder liegen, die in der Regel derart aufwandslos (re-)mobilisierbar sind, dass sie mehr oder weniger instantan aus den entsprechenden Datenspeichern in die hochdynamische visuelle Kultur der Gegenwart rückeingespeist werden können. Die quasi-echtzeitliche Distribution dieses kaum vorstellbaren Volumens digitaler Bilddaten, die mit einer beiläufigen Berührung des Touchscreens billionenfach versendet, kopiert, bearbeitet, geremixt, veröffentlicht, geshared werden können, führt zu einem permanent neu aggregierten, sich im Sekundentakt umbauenden Gesamtgefüge technischer Bilder, das laut Mylio jährliche Wachstumsraten von rund 9% verzeichnet. Null-Grenzkosten-Bilder bedeutet genau das: Es macht, sieht man vom weitgehend undiskutiert mitlaufenden *Carbon Footprint* des um einige wenige hegemoniale Social-Media-Plattformen organisierten Datenstroms ab, praktisch keinen unmittelbar evidenten Unterschied, es kostet die menschlichen AkteurInnen nichts, wenn sie ein weiteres digitales Foto generieren, distribuieren, publizieren.²

Was impliziert dieses Szenario für die Frage nach Zensurpraktiken und Zensurpolitiken, deren Kontrollanspruch sich auf das digitale Globalbilddatenvolumen richtet? Versteht man unter Bildzensur zunächst keine genauer definierten Agenden (die möglicherweise ablehnenswert sind) und Akteure (die üblicherweise staatliche sind), sondern zunächst nur die vorausliegende Frage nach der prinzipiellen medientechnischen Kontrollierbarkeit dieser gewaltigen Aggregation ubiquitärer Digitalbil-

1 David Carrington: How Many Photos Will Be Taken in 2020?, 10.01.2020, Mylio, https://focus.myl.io.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2020?_ga=2.176071780.730295668.1593075466-1200488039.1593075466 (Stand 6/2020).

2 Vgl. Nathan Ensmenger: The Environmental History of Computing. In: Technology and Culture, Jg. 59, 2018, Heft 4, S. 7–33.

der³ – die informationstechnisch konstituiert und insofern auch unabhängig von ihrem ikonischen Formpotenzial datenförmig prozessierbare Bildinformationen sind –,⁴ ist schnell zu erkennen, dass die mit Prüfung, Begutachtung, Sanktionierung, Verbot und Löschung beauftragten ZensorInnen nur dann eine zumindest theoretisch effektive Interventionschance haben, wenn sie über gleichwertige Infrastrukturen des Beobachtens, Beurteilens und Eingreifens verfügen. Wenn die ZensurakteurInnen – die, da es sich, zumindest im Fall der dominanten Social-Media-AnbieterInnen, um private Unternehmen und keine Staaten handelt, im engeren Sinn keine sind, auch wenn sich der Begriff in den entsprechenden Diskursen etabliert hat (und im Folgenden entsprechend weit und ‚staatsfern‘ gefasst verwendet wird) – der komputationsintensiven Bilddatendistribution und -prozessierung gegenwärtiger Medienkultur informationstechnisch auf Augenhöhe begegnen wollen, stehen sie zunächst vor dem (auch medienökonomischen) Problem einer angemessenen Skalierung ihrer Infrastrukturen und Instrumente des Zensierens.⁵

Zum einen betrifft dies, wie angedeutet, das schiere Volumen an möglicherweise der Zensur bedürftiger Bildinformationen. Zum anderen geht es bei der Skalierung aber auch um deren prozesshafte Verfasstheit – genauer: um die Echtzeitlichkeit ihrer durch komplex vernetzte digitale Infrastrukturen – angefangen bei Rechenzentren und global verteilten Kabelnetzwerken –⁶ ermöglichten, instantanen Distribuierbarkeit, wie man insbesondere mit Blick auf die ‚Liveness‘ streamförmig ausströmender Plattformbildkommunikate erkennen kann.⁷ Verallgemeinernd gesagt: Das Problem der Zensurakteure betrifft also nicht nur die Quantität, sondern auch die Temporalität und Mobilität der vorwiegend plattformbasiert zirkulierenden Bildinformationen. Weil die enorme und konstitutive Beweglichkeit digitaler Bilder mit einem fortlaufenden Pro-

3 Vgl. Martin Hand: *Ubiquitous Photography*, Cambridge 2012.

4 Vgl. Claus Pias: *Das digitale Bild gibt es nicht – Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion*, 08.05.2003, *Zeitenblicke*, <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/pias/index.html> (Stand 6/2020).

5 Siehe beispielsweise: onlinecensorship.org. Anders liegt der Fall bei chinesischen Anbietern wie WeChat, vgl. dazu Jeffrey Knockel, Lotus Ruan, Masashi Crete-Nishihata, Ron Deibert: (Can't) Picture This. An Analysis of Image Filtering on WeChat Moments, 14.08.2018, The Citizen Lab, <https://citizenlab.ca/2018/08/cant-picture-this-an-analysis-of-image-filtering-on-wechat-moments/> (Stand 6/2020).

6 Vgl. Nicole Starosielski: *The Undersea Network*, Durham 2015.

7 Sofern es sich hier nicht um eine tatsächliche Echtzeit handelt, sondern weiterhin Mikrozeiten des Übertragens beansprucht werden – die aber aus der Perspektive menschlicher NutzerInnen un wahrnehmbar sind –, müsste man aus medientheoretischer Perspektive hinsichtlich der mikrot temporalen Intervalle der benötigten Schalt- und Rechenzeit eigentlich von „Rechtzeitigkeit“, statt von Echtzeit sprechen, wie Axel Volmar vorgeschlagen hat: Axel Volmar: *Zeitkritische Medien im Kontext von Wahrnehmung, Kommunikation und Ästhetik. Eine Einleitung*. In: ders. (Hg.): *Zeitkritische Medien*, Berlin 2009, S. 9–26.

zess des *Sharens*, *‚Viralgehens‘*, *Remixens* und Kopierens einhergeht,⁸ weil diese Bilder im Zuge ihrer sozialmedial kanalisierten Distribution immerzu vervielfacht, ‚gespiegelt‘ werden, weil die Bilddaten meist keinen singulären Speicherort haben, sondern als identische Kopien in zahllosen Mirror-Archiven liegen, trägt deren Mobilität über entsprechende Replikationseffekte (wie beispielsweise die distributive Praxis des *Retweets*)⁹ eben auch zur Wachstumsbilanz des global verteilten Bildvolumens bei.

Die Frage nach der Temporalität wiederum zielt auf den Zeitpunkt des bildinformativkontrollierenden Eingriffs. Typischerweise wird hier zwischen Vorzensur und Nachzensur unterschieden, je nachdem, ob das betreffende Bildmaterial vor oder nach seiner Veröffentlichung aus dem Verkehr gezogen wird. Unter digitalen Vorzeichen handelt es sich im ersten Fall um eine technisch automatisierte Blockade, sogenannte Uploadfilter, die derzeit sowohl im Kontext von Urheberrechtsverletzungen (wie etwa Googles Content ID) als auch, im Hinblick auf Fragen der Informationsfreiheit und des Schutzes der Privatsphäre weniger umstritten, bei der Upload-Blockade bekannter kinderpornografischer Bildinhalte (PhotoDNA) zum Einsatz kommen. Das am weitesten verbreitete Verfahren der Nachzensur ist ebenfalls mit der Filterung von Inhalten befasst, blockiert diese aber nicht vor, sondern nach ihrer Veröffentlichung – und wird *Content Moderation* genannt.¹⁰

Damit bezeichnet ist ein auf Social-Media-Plattformen installiertes Dispositiv der Text- und Bildinformationskontrolle, über das bestimmte usergenerierte Inhalte Prozessen der Evaluation und Löschung zugeführt werden, die community-basiert (*Flagging*), editorial (*Review*) und teilweise auch automatisiert (*Detection*) umsetzbar sind. *Content Moderation* ergibt, wie zuletzt Tarleton Gillespie gezeigt hat, ein in operativer Hinsicht überaus komplexes soziotechnisches Ensemble, in dem technisch-algorithmische AktantInnen in Kooperation mit menschlichen Programmier-, Regelungs- und Bewertungsleistungen einen „moderation apparatus“ konstituieren.¹¹ Aufgebaut wurde dieser in erster Linie, um sich abzeichnende Haftungsrisiken der BetreiberInnen zu minimieren. PlattformanbieterInnen wie Facebook verstehen sich, nicht zuletzt aus

8 Dazu ausführlich: Simon Rothöhler: *Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente*, Paderborn 2018.

9 Vgl. dazu Johannes Paßmann: *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*, Frankfurt a. M. 2018, S. 163ff.

10 Es waren Investigativrecherchen, u. a. zu Facebooks Richtlinien zur *Content Moderation*, die die entsprechende Praxis einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht haben; vgl. Adrian Chen: *Inside Facebook’s Outsourced Anti-Porn and Gore Brigade, Where ‚Camel Toes‘ are More Offensive Than ‚Crushed Heads‘*, 16.02.2012, Gawker.com, <https://gawker.com/5885714/inside-facebook-outsourced-anti-porn-and-gore-brigade-where-camel-toes-are-more-offensive-than-crushed-heads> (Stand 6/2020).

11 Tarleton Gillespie: *Custodians of the Internet. Platforms, Content- Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven/London 2018, S. 13.

strategischen Gründen, dezidiert nicht als ‚*Media Companies*‘, sondern als KommunikationsdienstleisterInnen – was durchaus umstritten ist, wenn man bedenkt, dass Facebook nicht einfach Datenleitungen bereitstellt, sondern Inhalte nach (aufmerksamkeits)ökonomischen Kriterien hierarchisiert und Prozessen des *Data Mining* zuführt. Entscheidend dabei ist, dass der ‚moderierende‘ Umgang mit diesem *Content* entsprechend skaliert werden muss:

„Content is policed at scale, and most complaints are fielded at scale. More important, the ways moderators understand the problems have been formed and shaped by working at this scale. [...] What to do with a questionable photo [...] when you're facing not one violation but hundreds exactly like it, and thousands much like it, but slightly different in a thousand ways. This is not just a difference of size, it is fundamentally a different problem. For large-scale platforms, moderation is industrial, not artisanal.“¹²

Insbesondere bei bildförmigem *Content* stellt sich den Plattformbetreibern deshalb die Frage, wie sie auch die im Hinblick auf die Veröffentlichung nachträgliche Inhaltskontrolle vollständig an technische Aktanten delegieren können. Dies gelingt bislang nur bei der Blockade bekannter Bildinhalte, deren Hashwerte vergleichsweise effizient prozessierbar sind. Per *Hashing* entsteht eine Art digitaler Fingerabdruck, der Uploads vor ihrer Veröffentlichung auf sozialmedialen Plattformen automatisch mit bestimmten Bilddatenbanken abgleichbar macht (beispielsweise wie bei PhotoDNA, mit einer ‚schwarzen Liste‘ kinderpornografischer Bilder) und in diesem Prozess auch bearbeitetes, verfremdetes Bildmaterial digitalforensisch identifizieren kann. PhotoDNA operiert, sieht man von der Verwaltung der Hashwertdatenbank ab, quasi-echtzeitlich, ohne menschliche Handlungsbeteiligung. Sehr viel komplizierter wird es, wenn es sich um noch unbekanntes, unevaluiertes Bildmaterial handelt, das mit seinem Upload erstmals in die plattformöffentliche Sphäre und Zirkulation eintritt. Wie schwierig eine automatisierte Kontrolle hier ist, die aufgrund des Volumens der Inhalte und der Temporalität ihrer Distribution (man denke an Fälle wie das live gestreamte Christchurch-Attentat) eigentlich die effektivste Lösung wäre, sieht man allein schon daran, dass Bilderkennungsalgorithmen, die – auf der Basis künstlicher neuronaler Netzwerke und anhand von Trainingsdatensätzen wie dem Wettbewerbsstandard ImageNet ‚selbstständig lernen‘ – derzeit lediglich in der Lage sind, Bilder zu klassifizieren, also

12 Ebd., S. 77.

ähnliche Muster der Pixelverteilung zu identifizieren (noch komplizierter wird es, wenn es sich nicht um fotografisches, sondern um videografisches Bildmaterial handelt).

Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass die Dechiffrierung und Interpretation ikonisch geformter Bedeutung – „image have always given form to information“, heißt es bei W. J. T. Mitchell – noch nicht mal ansatzweise zum derzeitigen Leistungskatalog algorithmischer Bilderkennung gehört.¹³ Das betrifft insbesondere den Umgang mit kulturell voraussetzungsreichen Mehrdeutigkeiten und die Hinzuziehung von Kontextwissen, das beispielsweise darüber informiert, dass nackte Körper im Kontext dokumentarischer Holocaust-Fotografien keinen pornografischen Inhalt darstellen.¹⁴ Dave Gershgorin schreibt zum aktuellen Leistungsstand algorithmischer Bilderkennung:

„This doesn't mean an algorithm knows the properties of that object, where it comes from, what it's used for, who made it, or how it interacts with its surroundings. In short, it doesn't actually understand what it's seeing. [...] While our AI today is fantastic at knowing what things are, understanding these objects in the context of the world is next. How AI researchers will get there is still unclear.“¹⁵

Die Vorstellung einer rein algorithmisch umgesetzten Filterung des Bilddatenstroms impliziert, dass die entsprechenden Systeme Bildinhaltsidentifizierung, Bildinhaltsbeurteilung und Bilddatenlöschung im Rekurs auf vorliegende normative Skripte kalkulieren (denen detailliert zu entnehmen sein müsste, was nicht zu beanstandender *Content*, was – nach Anwendung bestimmter Kriterien – nachzensurbedürftig ist). Wer diese Skripte mit welcher Legitimität generieren soll, ist ebenso unklar wie die Frage, ob eine effiziente Umsetzung informationstechnisch realisierbar ist. Hinzu kommen medienkulturelle Dynamiken, die im Grunde fortlaufender Deliberation (zur Erzeugung von Legitimität) und Aktualisierung (zur Anpassung der entsprechenden Skripte an sich wandelnde Vorstellung davon, was in welchem kulturellen Kontext zu beanstandender *Content* ist) bedürften. Das Desiderat technischer Lösungen hat aber nicht nur mit dem anders kaum prozessierbaren Volumen und dessen Mobilität zu tun – welche letztlich eine Art Realtime *Content Moderation* erforderlich machen würde, die

13 William J. T. Mitchell: Image. In: ders., Mark B. N. Hansen (Hg.): Critical Terms for Media Studies, Chicago 2010, S. 35–48, hier: S. 46.

14 Vgl. Alexis C. Madrigal: Inside Facebook's Fast-Growing Content-Moderation Effort, 07.02.2018, The Atlantic, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/02/what-facebook-told-insiders-about-how-it-moderates-posts/552632/> (Stand 6/2020).

15 Dave Gershgorin: It's not about the Algorithm. The data that transformed AI research – and possibly the world, 26.07.2017, Quartz, <https://qz.com/1034972/the-data-that-changed-the-direction-of-ai-research-and-possibly-the-world/> (Stand 6/2020).

auch durch eine massive Ausweitung der prekären *Crowdwork* im globalen Süden, über die die menschlichen Anteile der *Content Moderation* gegenwärtig abgewickelt wird (quasi eine Form menschlicher Bildfilterfabrikarbeit), nicht umsetzbar scheint.¹⁶ In der marketingstrategischen Unternehmenskommunikation der Plattformbetreiber ging es bei der vorgeschobenen Rhetorik algorithmischer Lösungen auch um die Zurückweisung des Verdachts, die Löschung von Inhalten sei de facto keine „Moderation“ – ein vergleichsweise neutraler, möglicherweise auch euphemistischer Begriff, mit dem in erster Linie konsensuelle Vorstellungen von Interessensausgleich und Mäßigung konnotiert scheinen –, sondern eine auch in prozeduraler Hinsicht intransparente, oftmals willkürliche Nachzensur, deren Kriterien offengelegt und kritisierbar gemacht werden müssten, statt technisch hochskaliert und perpetuiert zu werden.

Der Hinweis auf die informatorische Technizität der Plattformmoderation sollte so gesehen den Eindruck zerstreuen, dass die Richtlinien der marktführenden AnbieterInnen nicht nur voller *Human Bias* sind, sondern letztlich die Festlegung einer kleinen, in keiner Form demokratisch legitimierten (oder auch nur demokratisch kontrollierbaren) kalifornischen Tech-Elite darstellen.¹⁷ Sarah Roberts hat diesbezüglich argumentiert, dass der Mythos einer gleichsam plattformtechnisch garantierten ‚Neutralität‘ einer bewussten Depolitisierung im Sinne der „brand protection“ geschuldet ist: „[T]his operating logic of opacity serves to render platforms as objective in the public imagination, driven by machine/machine-like rote behavior.“¹⁸

In gewisser Hinsicht kann die Frage nach der Kontrolle digitaler Bildinformationen aber auch bereits vor einer versuchten (und dann möglicherweise blockierten oder abmoderierten) Einspeisung in die Plattformöffentlichkeit ansetzen. So hat Hito Steyerl darauf hingewiesen, dass sich vorzensurartige Effekte – resultierend aus soziotechnisch implementierten Verfahren und Systemen, die, wie etwa Uploadfilter, vor jeder Veröffentlichung regulieren, was wo ikonisch materialisiert und sichtbar gemacht werden kann – auch aus informationstechnisch weitgehend automatisierten Feedback-Logiken ergeben können, wie dies beispielweise für die personalisierte Hierarchisierung von Suchmaschinenergebnislisten (inklusive entsprechender Autocomplete-Funktionalitäten) vielfach nachgewiesen und medienkulturwissenschaftlich untersucht worden

16 Ayhan Aytes: Return of the Crowds. Mechanical Turk And Neoliberal States of Exception. In: Trebor Scholz (Hg.): Digital Labor. The Internet as Playground and Factory, New York 2013, S. 79–97.

17 „[T]he policies of these enormous, global platforms, and the labor crucial to their moderation efforts, are overseen by a few hundred, largely white, largely young, tech-savvy Californians who occupy a small and tight social and professional circle“; Gillespie (s. Anm. 11), S. 119.

18 Sarah Roberts: Digital detritus: ‚Error‘ and the logic of opacity in social media Content-Moderation, 03.03.2018, First Monday, <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/8283/6649> (Stand 6/2020).

ist.¹⁹ Damit angesprochen sind Aspekte, die das, was an Bildinformation öffentlich verteilbar werden kann, bereits in der Phase der *Visual Capture*, der Bilddatenakquise, einschränken und regulieren. Steyerl zufolge werden digitale Bildinformationen nicht erst dann vorzensiert (wie auch immer soziotechnisch implementiert), wenn sie als ikonisch materialisierbare Daten in lokalen oder distribuierten Speichern liegen und lediglich ihre weitergehende Veröffentlichung blockiert wird, sondern schon während des Prozesses ihrer initialen Speichereinschreibung (Photonen, die in Elektronen umgewandelt werden), auf der spätere computergrafische Mobilisierung (Elektronen, die auf Leuchtschirme befördert werden) aufbauen.

Weil mit Bilddaten befasste Algorithmen nur ‚lernen‘ können, indem sie Bilddatenbanken durchmustern, und weil die Lernergebnisse wiederum in die algorithmisch ‚optimierte‘ Bilddatenakquise rückeingespeist werden – ein *Computational Photography* genanntes Verfahren, das auch bei den Foto- und Videoapplikationen handelsüblicher Smartphone-Kameras flächendeckend zum Einsatz kommt (ein populäres Beispiel sind voreingestellte Porträtmodi, die Gesichter im bildsensorisch adressierten Aufnahmefeld automatisch privilegieren)²⁰ – entstehen hier, schreibt Steyerl, immer engere Feedbackschleifen:

„It is not only relational but also truly social, with countless systems and people potentially interfering with pictures before they even emerge as visible. [...] You could end up airbrushed, wanted, redirected, taxed, deleted, remodeled, or replaced in your own picture. The camera turns into a social projector rather than a recorder. It shows a superposition of what it thinks you might want to look like plus what others think you should buy or be.“²¹

Dass diese Form der ‚projektiven‘ Bildinformationskontrolle noch vor jeder blockierenden Vorzensur greift, verbindet sie einerseits mit anderen Feedbacklogiken digitaler Medienkultur, die in der Regel ebenfalls prädiktiv und korrelativ verfahren, wie Felix Stalder mit Blick auf algorithmische Systeme der Profilierung und Personalisierung schreibt:

19 Vgl. dazu Safiya Umoja Noble: *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*, New York 2018.

20 Siehe zur KI-gestützten Fotografie (und ihren analogen Vorgeschichten) den Beitrag von Estelle Blaschke in diesem Band.

21 Hito Steyerl: *Duty Free Art in the Age of Planetary Civil War*, London/New York 2017, S. 29 [epub].

„Die Vorhersehbarkeit der Nutzer entsteht dadurch, dass die Daten des einzelnen Nutzers einerseits auf wiederkehrende Muster untersucht werden, andererseits mit denen anderer Nutzer verglichen werden, die zu einem früheren Zeitpunkt eine ähnliche Handlungssequenz durchschritten haben, und deren nächste Handlung deshalb bereits bekannt ist. Wie es eine auf ‚persuasion profiling‘ spezialisierte Firma ausdrückt: ‚your next action is a function of the behavior of others and your own past‘.“²²

Insofern ließe sich auch sagen, dass das Feedback hier eigentlich, wie Mark B.N Hansen argumentiert hat, eine Logik des „feed-forward“ beschreibt, sofern es um antizipierte Futuritäten, um Bilder der Zukunft geht.²³ Von technischer Vorzensur (Blockade) und soziotechnischer Nachzensur (Moderation) wäre demnach eine vor jedem Veröffentlichungsversuch liegende, automatisch lernende Kontrolle zu unterscheiden, die Bildinformationen reguliert, adaptiert, vielleicht auch nivelliert, sofern sie projektiv vorinformiert, nämlich prädiktiv hochrechnet, was in Zukunft am wahrscheinlichsten ikonisch materialisierbar ist.

22 Felix Stalder: Echtzeit: Die Temporalität der Post-Demokratie, 29.03.2016, n.n. – notes & nodes on society, technology and the space of the possible, <http://felix.openflows.com/node/365> (Stand 6/2020).

23 Ein durchaus ähnliches Argument haben Adrian Mackenzie und Anna Munster bezüglich der Rolle von Bilddaten für Verfahren maschinellen Lernens vorgebracht, in denen diese bevorzugt als Trainingsdaten eingesetzt werden. Mackenzie und Munster sprechen hier, gerade auch mit Blick auf das prädiktive Moment, von „platform seeing“, bei dem „recording“ tendenziell durch ein algorithmisch antizipierendes „sensing“ ersetzt wird: „Platform ‚seeing‘, we’d like to propose, is operative – only ever produced through the distributed events and technocultural processes performed by, on and as image collections are engaged by deep learning assemblages. Such distribution is both a logistical operation by platforms – Facebook, Apple via CoreML, NVidia, to name only a few – and an actual plat-formatting of observation. From now, seeing, as a continually mobilized set of perceptual and machinic operations, is re-configured via the generating, processing, and distribution of image data. The formatting and databasing of images, the re-formatting of image data as recognizable patterns through deep learning models and the re-assemblage of such patterns as predictive mechanisms for the very near future are all operations of platform seeing.“ Adrian Mackenzie, Anna Munster: Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities. In: Theory, Culture & Society, Jg. 36, 2019, Heft. 5, S. 3–22, hier: S. 10.

Diskrete Operationen: Formen präemptiver Bildzensur in der KI-gestützten Fotografie¹

„Mastering photography has never been so simple.“² Im September 2017 stellte der chinesische Smartphone-Hersteller Huawei auf der Internationalen Funkausstellung ITB erstmals das Ein-Chip-System Kirin 970 vor, ein Smartphone-Chip der den Haupt- und Grafikprozessor der Geräte mit einer weiteren Recheneinheit, der *Neural Processing Unit*, kombinierte. Diese mobile *Unit* dient der Beschleunigung der besonders rechenintensiven Prozesse der Muster- und Objekterkennung und wurde seit 2017 in alle Huawei-Modelle integriert und weiterentwickelt. „Wir wollen smarte Geräte in intelligente Geräte verwandeln“, proklamierte Huaweis Geschäftsführer Richard Yu in Berlin.³ In Kooperation mit dem traditionsreichen Unternehmen Leica Camera, die die Kamera- und Objektivtechnologie beisteuerte, reguliert die Huawei Pro-Serie automatisch die Bildscharfe beim Fotografieren in unterschiedlichen Lichtsituationen, wählt den ‚passenden‘ Ausschnitt für Einzelporträts, Gruppensituationen oder Landschaftsaufnahmen und korrigiert über die Option des *3D-Modelling* einzelne Gesichts- oder Bildpartien. „So, how is this all possible?“, fragt der Werbefilm zum Huawei P20 Pro. Die Antwort: mit einem hochperformativen Prozessor, der in der Werberhetorik des Unternehmens als der im Gerät eingebaute *professionelle Fotograf* beschrieben wird. Abgeleitet von dieser Vorstellung assistiert die Maschine bzw. die Software nicht, sondern übernimmt die Führung in einem vermeintlich reibungslosen Prozess. Der*die Nutzer*in wird auf die Rolle des*der Operators*in relegiert. Als solche*r handelt er*sie im Bereich von Voreinstellungen und ist nur mehr ein Teil in einem Produktionsablauf.⁴ Huawei sowie der andere große chinesische Smartphone-Hersteller ZTE sind keineswegs die einzigen Firmen, die auf KI-gestützte Kameras zur Weiterentwicklung ihrer Geräte setzen. Die jüngsten Modelle von Apple, wie etwa das iPhone 11, arbeiten mit der Software Deep Fusion, die Google Pixel-Reihe bietet die Option der Night Sight, dem Fotografieren in besonders lichtarmen Verhältnissen, ähnlich wie auch die Funktion Bright Night des jüngsten Samsung-Gerätes.

1 In diesem Text wird der viel diskutierte und problematische Begriff der ‚Künstlichen Intelligenz‘ dem akkurateren Begriff des maschinellen Lernens vorgezogen, da dieser außerhalb der Informatik allgemein geläufiger ist. Zur Genese des Begriffs, siehe u.a. Clemens Apprich: Die Maschine auf der Couch. Oder: Was ist schon „künstlich“ an Künstlicher Intelligenz? In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 11, Heft 21, 2/2019: Künstliche Intelligenzen, S. 20–28.

2 Huawei: P20 und P20 Pro Werbespot, 28.03.2018, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=rrNMpBCyH5Q> (Stand 4/2020).

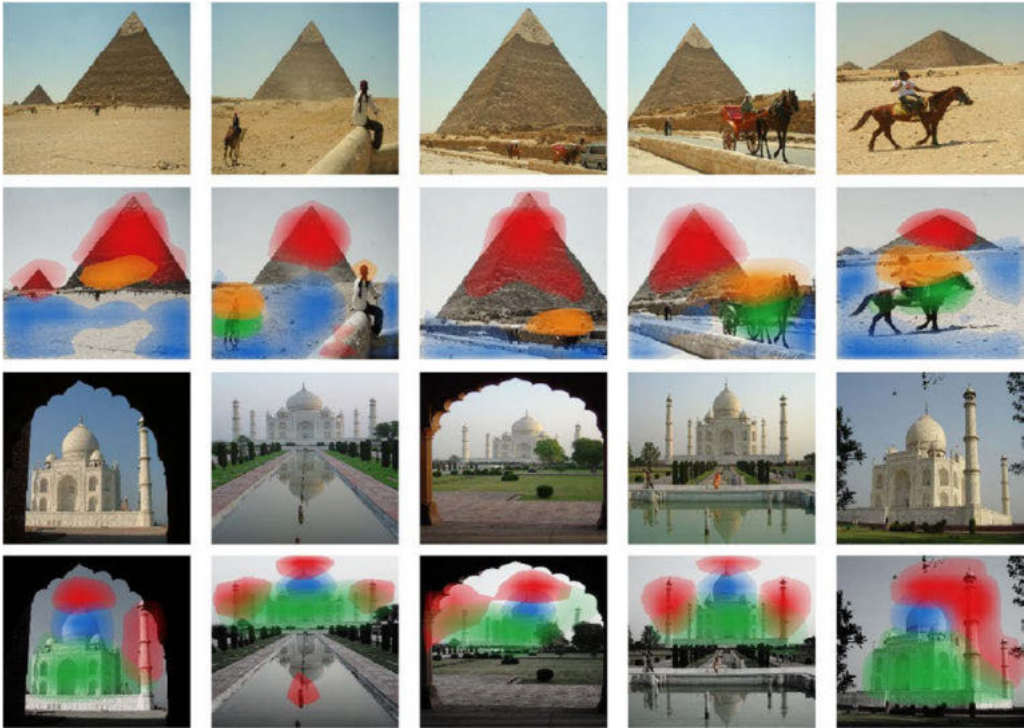
3 Volker Briegleb: Kirin 970: Huaweis neuer Smartphone-Chip mit KI-Prozessor, 02.09.2017, Heise Online, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Kirin-970-Huaweis-neuer-Smartphone-Chip-mit-KI-Prozessor-3820532.html> (Stand 5/2020).

4 Zur Subjektivierung der Maschine siehe Günter Voß: Arbeitende Roboter – Arbeitende Menschen. Über subjektivierte Maschinen und menschliche Subjekte. In: Alexander Friedrich u. a. (Hg.): Arbeit und Spiel. Jahrbuch Technikphilosophie 2018, Baden-Baden 2018, S. 139–180.

Zusammen mit der Erweiterung auf Zwei- bis Fünffachlinsen und stetig steigenden Bildauflösungen zeugt diese Entwicklung von dem besonderen Stellenwert, den die Kamerafunktion von Smartphones heute einnimmt. Während die Verbesserung des Gerätedesigns, des Displays, der Telefonfunktion und der Zusatzprogramme (Apps) in den letzten Jahren nur noch wenig Spielraum für technologische Weiterentwicklungen bot, sind die Verbesserungen der Kamerafunktionen und der Bildherstellung eines der schlagenden Argumente, die den Verkauf neuer Generationen von Smartphones legitimieren und antreiben. Die Unterstützung des Fotografierens, welche sich in einer Reihe von automatischen Funktionen äußert, ist das Ergebnis eines jahrzehntelangen Entwicklungsprozesses, der keineswegs linear verlief. Lange stand die Angleichung der digitalen an die analoge Bildqualität im Zentrum der Bemühungen. Die digitale Fotoindustrie strebte seit den 1990er-Jahren danach, die Qualitäten des analogen Verfahrens im Bereich der Auflösung, der Lichtempfindlichkeit und des Kontrastumfangs zu erreichen bzw. zu imitieren.

In den letzten fünfzehn Jahren jedoch, also im Zuge der breiten Etablierung von Smartphones und anderer qualitativ hochwertiger und günstiger Kameramodelle, stellte sich eine andere Entwicklung als weitaus folgenreicher heraus. Die Verbesserung der digitalen Bildtechnologie und Emanation des Analogen waren, so die Mathematikerin und Leiterin des Images and Visual Representation Labs der EPFL, Sabine Süsstrunk, nur einer von vielen Aspekten beim Wettstreit der konkurrierenden Bildverfahren. Als im Rückblick entscheidender für diesen Prozess, so Süsstrunk, war die leichte und diskrete Integration von Bildsensoren in jede Art von Gerät.⁵ Das Fotografieren beschränkte sich somit nicht mehr allein auf den Fotoapparat im klassischen Sinne. Die Bildsensorfunktion konnte in Telefone, Autos, Computer, Drohnen, Satelliten usw. eingebaut werden. Diese radikale Multiplikation der Geräte und die Tatsache, dass viele Bilder zu äußerst geringen Kosten hergestellt und in neue Verteilungskanäle überführt werden konnten, trieben die Entstehung nie dagewesener Bildersammlungen an. In annotierten Datenbanken wie ImageNet oder Open Images Dataset und in möglichst homogene Korpora zusammengefasst, lassen sich die Bilder prozessieren und berechnen. Basierend auf den Tausenden und Abertausenden betätigten Auslösern vor Sehenswürdigkeiten, werden Bilderkennungs-Algorithmen entwickelt, die anschließend in den Dienst weiterer Anwendungen und Auswertungen

5 Sabine Süsstrunk: Calculer les images. Photographie et intelligence artificielle. In: Estelle Blaschke, Davide Nerini (Hg.): Transbordeur. Photographie histoire société, Paris/Macula, Nr. 3, 2019: Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information, S. 106–111.



1: Edo Collins, Radhakrishna Achanta, Sabine Süssstrunk: *Deep Feature Factorization* macht die Objektidentifizierung durch ein *Convolutional Neural Network* sichtbar, München 2018.

gestellt werden können, wie z. B. das *Profiling*,⁶ die Herstellung interaktiver Karten, der Gesichtserkennung oder der erwähnten Bildoptimierung in Smartphone-Kameras. ➤ **Abb. 1** Die besondere Qualität und das Potenzial der digitalen Fotografie lagen also gerade in ihrer Quantität begründet: in dem massenhaften Auftreten ähnlicher Motive sowie der Schaffung nahezu identischer Variationen einer spezifischen Situation oder eines Gegenstandes. Für Informatiker*innen, Datenanalyst*innen und ferner Tech-Unternehmen wie Facebook und Google, deren Geschäftsmodell u. a. auf der Aggregation von Daten beruht, ist die digitale Fotografie ein modulares, höchst ergiebiges und effizientes Instrument der Datensammlung und eine essenzielle Ressource für die Entwicklung von Bildalgorithmen.

In der Fortschrittsrhetorik der Fotografie- und Softwareindustrie („there are no rules, no boundaries“ / „Rewrite the Rules of Photography“) lassen sich die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Fotografie durch die KI-gestützte Bildoptimierung über-

6 Zur Profilierung und Personalisierung als ‚projektive‘ Form der Bildinformationskontrolle siehe den Beitrag von Simon Rothöler im vorliegenden Band.



2: Huawei P30 Außenwerbung, Januar 2019.

winden. **Abb. 2** Das Gras ist grüner, die Haut gleichmäßiger, jede Bildebene ist ideal ausgeleuchtet und das Bild ist auch dann noch scharf, wenn sich Körper im Halbdunkel bewegen. Die Regeln der Fotografie würden, so Schauspielerin und Wonder-Woman-Darstellerin Gadot in einem Huawei-Werbespot, von nun an neu geschrieben. Dank der technologischen *Blackbox* gelingen Bilder immer und sogar besser als es die analoge und digitale Fotografie je vermocht hat.

Naturgemäß klammert diese Rhetorik die facettenreiche Geschichte der Automatik als Hilfsmittel zur Bedienung des fotografischen Apparats aus. Dem fotografischen Diskurs wohnte jedoch bereits in seinen sporadischen Anfängen eine seltsame Diskrepanz inne: die sture Vorstellung der schnellen und problemlosen Bilderzeugung einerseits und andererseits das Verhüllen und Enthüllen der internen Komplexität und Störungsanfälligkeit des Apparats und des fotografischen Verfahrens.

Diese Diskrepanz äußerte sich in den frühen Schriften zur Fotografie: In *The Pencil of Nature* von 1844, einem der ersten Traktate über die Leistungsfähigkeit des Positiv-Negativ-Verfahrens, betonte William Henry Fox Talbot wiederholt die Unmittelbarkeit und Einfachheit bei der Herstellung von Kalotypien, die durch simple

Lichteinwirkung („the mere action of Light on sensitive paper“) und ohne jedweden menschlichen Eingriff geschehe.⁷ Dem gegenüber standen insbesondere in Briefwechseln festgehaltene Ausführungen über die Imperfektionen des Verfahrens, deren Anwendung durch Zweifel und Unwägbarkeiten gezeichnet waren. Am Ende des Vorworts zu *The Pencil of Nature* etwa benannte Talbot gerade den akuten Mangel an geschulten Assistent*innen als ein besonderes Hindernis für das Gelingen.

Ähnlich, wenn auch in einem anderen Kontext, verhielt es sich mit der ab 1889 serienmäßig gefertigten Rollfilmkamera Kodak No.1 von Eastman Kodak. Mit ihr wurde der prägende Werbeslogan „You press the button, we do the rest“ lanciert. Als eine schlichte, elegante Holzbox konzipiert, lag der Kodak No. 1 der *The Kodak Primer* bei, eine detaillierte und illustrierte Bedienungsanleitung, die dem Benutzer versicherte, dass „jeder (Mann, Frau, Kind), der genug Intelligenz besitzt eine kleine Schachtel gerade zu halten und einen Knopf zu drücken,“⁸ mühelos Hunderte von Negativen schaffen könnte. Zu dem „we do the rest“ bzw. der weiteren Vereinfachung gehörte auch, dass die Box mit dem belichteten Film an den Hersteller zurückgeschickt wurde, diese*r den Film entwickelte und die Kamera mitsamt der Abzüge und einem neu eingesetzten Film an den*die Besitzer*in zurückschickte.⁹ Durch diesen Service sicherte sich Eastman Kodak den Vertrieb der Hardware und der Betriebssysteme und avancierte so zu einem führenden Hersteller der fotografischen Technik. Der sprunghafte Anstieg der Nutzer*innen und die Verbreitung des Mediums um 1890 generierte wiederum ein unübersichtliches Feld an Fachzeitschriften und Ratgebern, gefüllt mit Hinweisen, Anleitungen und unzähligen Produktwerbungen.¹⁰ Die von der Fotoindustrie propagierte Idee, dass die Fotografie ein kinderleichtes Unterfangen sei und im Nu großartige Bilder produzieren könne, stand einer oft ernüchternden Praxis der Abertausenden unter- oder überbelichteten oder unscharfen Bilder gegenüber, sowie Bildern, die kaum den Erwartungen ihrer ambitionierten Schöpfer*innen entsprachen. Symptomatisch für diese Diskrepanz war auch das in den späten 1940er-Jahren von Edwin Land entwickelte Polaroid-Sofortbildverfahren. Als *One-Step Photographic Process* beworben, verselbstständigte sich hier auch noch die Bildentwicklung

7 William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1944, The Gutenberg Project, <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447> (Stand: 5/2020). Hubertus von Amelnunx spricht angesichts von der Fixierung ohne menschlichen Eingriff von einer Entmachtung des Künstlers. Hubertus von Amelnunx: *Die aufgehobene Zeit*, Berlin 1988. S. 44–45.

8 Originalzitat: anybody and everybody, (man, woman and child,) who has sufficient intelligence to 'Point a small box straight and press a button.'

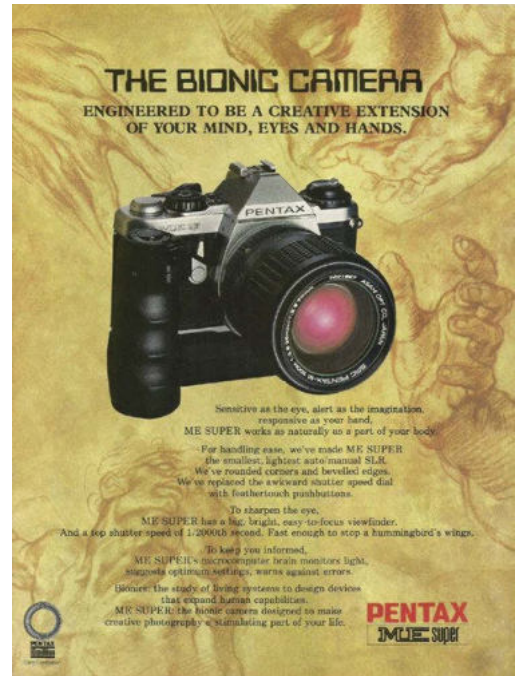
9 Douglas Collins: *The Story of Kodak*, New York 1990, S. 57–58.

10 Becky Simmons: *Books and Manuals about Photography*. In: John Hannavy (Hg.): *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, London/New York 2008, S. 182–87.

und Fixierung, welche jedoch, basierend auf einer Abfolge komplexer chemischer Prozesse, höchst störanfällig war und wiederum die für die Polaroid-Fotografie charakteristische Unschärfe und teils mangelnde Farbsättigung erzeugte.¹¹

Die Entwicklung des Mikroprozessors, der 1971 von Texas Instruments patentiert wurde, markierte eine wichtige Etappe in der Automatisierung des fotografischen Apparats. Ab Mitte der 1970er-Jahre wurden Mikroprozessoren in eine neue Generation von 35mm-Spiegelreflexkameras vornehmlich japanischer Hersteller wie z. B. in die Canon AE-1 und Pentax ME Super integriert. Über diesen elektronischen ‚Microcomputer‘ sollten die fotografischen Prozesse automatisiert und kontrolliert werden: automatische Tiefenschärfekontrolle, Blendenautomatik, Blitzvollautomatik, Gegenlichtkorrektur, Belichtungs- und Batterieprüfknopf. Die Gestaltung einer Werbung für die Pentax Me Super von 1981, hier als „Bionic Camera“ betitelt, suggeriert durch das Zusammenspiel von Apparat und gezeichneter Körperstudien eine Annäherung von Mensch und Maschine, ausgelöst durch die vielfältigen automatischen Einstellungsmöglichkeiten: Eine Kamera, so, laut Werbetext, „reizempfindlich wie das Auge, so aufmerksam wie die Imagination, so reaktionsfähig wie die menschliche Hand“.¹² ▸ Abb. 3 Das vollautomatische Aufnahmesystem, dass das „Einstellen, Scharfstellen und Nachstellen“ gänzlich dem Microcomputer überlässt, wird hier als eine Befreiung des Nutzers interpretiert, der sich nunmehr ganz dem kreativen Schaffensprozess und dem Einfangen des bildwürdigen Moments widmen kann.

Dieser kursorische Blick auf die Ideen- und Technikgeschichte der Automatik mag dazu verleiten, die jüngsten Entwicklungen der KI-gestützten Fotografie in einer historischen Kontinuität zu lesen. Dass sich hier jedoch ein Paradigmenwechsel abzuzeichnen scheint, lässt sich durch die Kategorie des Maßstabs, in dem diese algo-



3: Werbung für die Pentax Me Super, 1981.

11 Zur Geschichte der Sofortbildfotografie siehe Dennis Jelonnek: Fertigbilder. Polaroid Sofortbildfotografie als historisches und ästhetisches Phänomen, München 2020.

12 Originalzitat: Sensitive as the eye, alert as the imagination, responsive as your hand.

rithmisierten Bilder produziert und verbreitet werden, näher greifen. Die KI-gestützte Fotografie, das assistierte Fotografieren, ist insofern als ein Bruch zu verstehen, als dass die integrierte, automatische Bildoptimierung durch ein festgelegtes Protokoll Sichtbarkeiten beeinflusst. Was zu sehen ist oder nicht, entscheidet vor allem die Kamera.

Eine entscheidende Rolle spielen in diesem Kontext die bildzentrierten Social-Media-Plattformen wie Instagram, Snapchat, Youtube etc.,¹³ insbesondere die Zirkulation und, in Anlehnung an Jochen Paßmanns, *Die soziale Logik des Likes*, die verkürzt gesagt auf Berechnung von Aufmerksamkeit und Anerkennung basiert.¹⁴ Wenn im öffentlichen Diskurs von Bildzensur auf Social-Media-Plattformen die Rede ist, dann meistens in Bezug auf das Löschen gewalttätiger oder anstößiger Inhalte, verpackt in dem euphemistischen Begriff der *Content Moderation*.¹⁵ Bilderkennungs-Algorithmen sind heute in der Lage zum Beispiel abgebildete Waffen, gar spezifische Waffentypen mit hoher Wahrscheinlichkeitsrate zu erkennen und diese zu kennzeichnen.¹⁶ Die automatische Bilderkennung kann jedoch leicht gestört werden, da die Maschine die kontextuelle und semantische Ebene der Bilder nicht erfassen kann. Die Vorstellung, dass sich das Netz also durch den Einsatz derjenigen Tools, die dieses hervorgebracht hat, selbst reinigen kann, liegt – wie der Dokumentarfilm *The Cleaner* (2018) offenbart hat – in weiter Ferne.¹⁷ Der menschliche *Gatekeeper* ist unabdingbar, um die unterschiedlichen Wahrscheinlichkeitsrechnungen oder ‚Fehler‘ der maschinellen Erkennung auszugleichen; gegenüber der benötigten technologischen Infrastruktur ist er auch, ökonomisch gesehen, günstiger.

In Bezug auf die beschriebenen Funktionen der automatischen Bildoptimierung agiert die Beeinflussung von dem, was sichtbar wird oder nicht gesehen werden darf oder gesehen werden kann, auf diskrete und subtile Art. Denn als Pendant zu einer Technologisierung programmierter Bildzensur, die auf bestimmte ästhetische oder moralische Vorstellungen rekurriert, entsteht die Beeinflussung der Sichtbarkeiten hier durch eine ästhetische Normierung, die das Ergebnis der integrierten Bildoptimierung ist.

Eine wichtige Vorläufer- und Katalysatorfunktion dieser Entwicklung nehmen die unzähligen (und oftmals kurzlebigen) Filterapps und einfach zu bedienenden

13 Hier wäre auch noch der Instant Messaging-Dienst WhatsApp als eine wichtige Infrastruktur der Bildzirkulation zu nennen.

14 Johannes Paßmann: *Die soziale Logik des Likes*. Frankfurt a. M. 2018.

15 Für eine differenzierte Betrachtung der Konfigurationen von *Content Moderation*, siehe den Beitrag von Simon Rothöler im vorliegenden Band.

16 Kalev Leetaru: The Problem with AI-Powered Content Moderation is Incentives not Technology, 19.03.2019, Forbes, <https://www.forbes.com/sites/kalevleetaru/2019/03/19/the-problem-with-ai-powered-content-moderation-is-incentives-not-technology/#110276555b7> (Stand 4/2020).

17 Hans Block und Moritz Riesewieck: *The Cleaners*. Im Schatten der Netzwelt, Independent Lens, 2018.

Programme zur Bildbearbeitung für Mobilgeräte ein, die in den letzten zehn Jahren im Zuge der Etablierung des Smartphones entwickelt wurden. Prominent zu nennen ist in diesem Zusammenhang die 2013 lancierte Software Facetune des israelischen Unternehmens Lightricks, die für die zwei dominanten Betriebssysteme iOS und Android verfügbar ist. Bevor Bilder geschickt werden oder auf Plattformen wie Instagram erscheinen, lassen sich mit Facetune die Zähne weißen für das perfekte Lächeln, die Haut glätten, die Lippen vergrößern, rote Augen korrigieren und vergrößern, die Nasenform verändern, Wangenknochen und Augenbrauen betonen, Geheimratsecken und graue Haare verdecken. Die Filter- und Bearbeitungspaletten dieser und anderer Programme bieten vielfältige Möglichkeiten der assistierten Gestaltung. Der Bandbreite der gestalterischen Interventionen stehen jedoch Normierungseffekte gegenüber, die sich durch die Überfülle an Bildern herausbilden, die mit diesen Werkzeugen bearbeitet und über Social-Media-Plattformen mediatisiert werden. Die Journalistin und Technologiekritikerin Jia Tolentino beschrieb diese Effekte und ihre Auswirkungen auf die reale Welt jüngst als „Instagram Face“:

„Das Gesicht, ist deutlich weiß, aber ethnisch mehrdeutig. Es ähnelt vielleicht einer National Geographic-Montage, die veranschaulicht, wie die Amerikaner im Jahr 2050 aussehen werden – wenn jene zukünftigen Amerikaner alle direkte Nachfahren von Kim Kardashian West, Bella Hadid, Emily Ratajowski und Kendall Jenner (die genau wie Emily Ratajowski aussieht) wären.“¹⁸

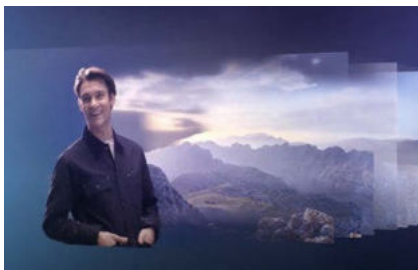
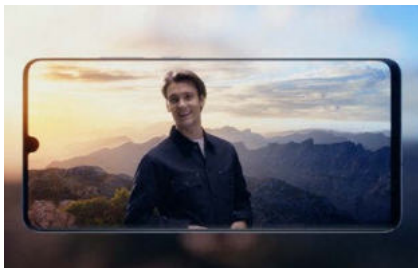
Aus der Kombination von Social-Media-Plattformen, Filtersoftware und alltäglicher Gesichtschirurgie, entstehe, so Tolentino, ein neues, dominantes Schönheitsideal, welches wiederum die Grundlage für die Entwicklung von Bildalgorithmen darstellt. Dass diese Normierungseffekte jenseits der (amerikanischen) Influencer*innen-Kreise wirksam sind, machte der Kriminalfall ‚Rebecca Reusch‘ deutlich, der im Februar 2019 durch die deutsche Presse ging. In den ersten Tagen der vermuteten Entführung des Mädchens fahndete die Berliner Polizei mit einem Instagram-Bild der Vermissten, dass nur noch entfernt dem Gesicht des Mädchens entsprach, aber typische Merkmale dieses Instagram-Gesichts, wie etwa vergrößerte Augen und Lippen aufwies. ➤ **Abb. 4** Die Polizei fahndete nach einem ‚Instagram-Phantom‘, und noch immer dominiert dieses Bild in den Ergebnissen der Suchmaschinen.¹⁹

18 Jia Tolentino: The Age of Instagram Face, 12.12.2019, The New Yorker, <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face> (Stand 6/2020).

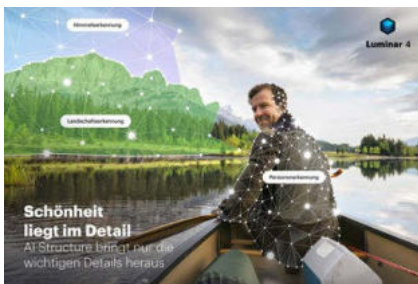
19 Catrin Lorch: Die Polizei sucht ein Instagram-Phantom, 05.03.2019, Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rebecca-polizei-fahndung-social-media-instagram-1.4355288> (Stand 6/2020).



4: Berliner Zeitung vom 25. Februar 2019, S. 9.



5 a+b: Huawei P30 Werbespot, März 2019.



6: Luminar 4 Werbung, 18. November 2018.

Die automatisierten Interventionen in ‚intelligenten Kameras‘ erscheinen meist dezent, jedoch greifen sie massiv in die Entstehung des Bildes selbst ein. Ein manueller Modus ist nicht mehr vorgesehen, insofern als dass diese Funktion (in Huawei-Geräten als „Master AI“ bezeichnet) in den Systemeinstellungen präkonfiguriert ist, jedoch deaktiviert werden kann. Wie der Ausschnitt aus einem Huawei-Werbespot oder die integrierte Software Luminar 4 suggerieren, erlaubt die KI-gestützte Fotografie zum Beispiel Porträtaufnahmen optimal mit ihrem Hintergrund, wie z. B. einer Landschaftsaufnahme zu verbinden. **Abb. 5+6**²⁰

Dabei basieren die hier entstehenden Hyperrealitäten auf einem obskuren Protokoll der Quantifizierung und der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Aufgrund der Undurchsichtigkeit bei der Programmierung der Algorithmen jedoch kann über die Protokolle an dieser Stelle nur spekuliert werden: eine schneebehangene Bergspitze oder ein vom Sonnenlicht verfärbter Himmel, eine konturierte Spiegelung im Wasser oder eine gesunde Hautfarbe werden als Ideal definiert und hieraus bildet sich die *Ground Truth* heraus, die Datenbasis für das Abgleichen zwischen festgelegtem Idealwert und Devianz sowie für die Programmierung.²¹ In der Logik der Algorithmen entsteht aus dieser Quantifizierung ein sich gegensei-

20 Zur Beschreibung der Kontinuitäten und Brüche zwischen dem optisch-chemischen Verfahren der analogen Fotografie und optisch-elektronischem Verfahren der digitalen Fotografie siehe Peter Lunenfeld: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Herta Wolf (Hg.): Paradigma der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2002, S. 158–179 und William T. Mitchell: The Reconfigured Eye. Visual Truth and the Post-Photographic Era, Cambridge/Massachusetts 1992, S. 4ff.

21 Ableitend von der Vorstellung der datenbasierten ‚Künstlichen Intelligenz‘ als technologische Singularität, die der menschlichen Intelligenz in jedem Fall überlegen ist, ließe sich, nach Wendy Hui Kyong Chun, der Begriff der *Ground Truth*, also einer untergründigen und unangefochtenen Wahrheit als ein weiteres Indiz für



7: Kamerawerbung des Huawei P40 Pro, März 2020.

tig antreibendes Wechselspiel zwischen Nutzer und Software, das durch die mediale Zirkulation der Bilder und die Feedbackschleifen des Digitalen verstärkt wird.

Die Bildoptimierung ist für den*die Betrachter*in nicht zu beeinflussen und wird, durch den alltäglichen Einsatz und das massenhafte Auftreten dieser Ästhetik, kaum mehr als solche wahrgenommen. Die Kamera macht schlicht immer gute Bilder. In einer Art präemptiven Form der Bildzensur werden somit all die potenziell unscharfen, über- oder unterbelichteten, falsch kadrierten oder sonst wie imperfekt erscheinenden Bilder noch vor ihrem Entstehen ausgeblendet. In Anlehnung an den wissenschaftssoziologischen Begriff des *Blackboxing* lässt sich feststellen, dass die Summe der komplexen technischen Prozesse und die vielfältigen Möglichkeiten und Limitierungen der fotografischen Technik und Gestaltung gänzlich im Dispositiv verschwinden.²²

➤ **Abb. 7** Je erfolgreicher ein solches Dispositiv ist, umso undurchsichtiger werden die Techniken seiner Verfertigung.

einen mythischen Markt- und Technikglauben lesen. Wendy Hui Kyong Chun: Queering Homophily. In: Pattern Discrimination. In Search of Media Series, Lüneburg 2018. S. 59, meson press, <https://meson.press/wp-content/uploads/2018/11/9783957961457-Pattern-Discrimination.pdf> (Stand 6/2020).

²² Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt a. M. 2000, S. 373. Für eine Diskussion des fotografischen Apparats als *Blackbox* und den Prozess des *Blackboxing* siehe auch Katja Müller-Helle: Black Box Photography. In: Photo Researcher, 2018, Nr. 29, S. 24–33.

Das zensierte Auge

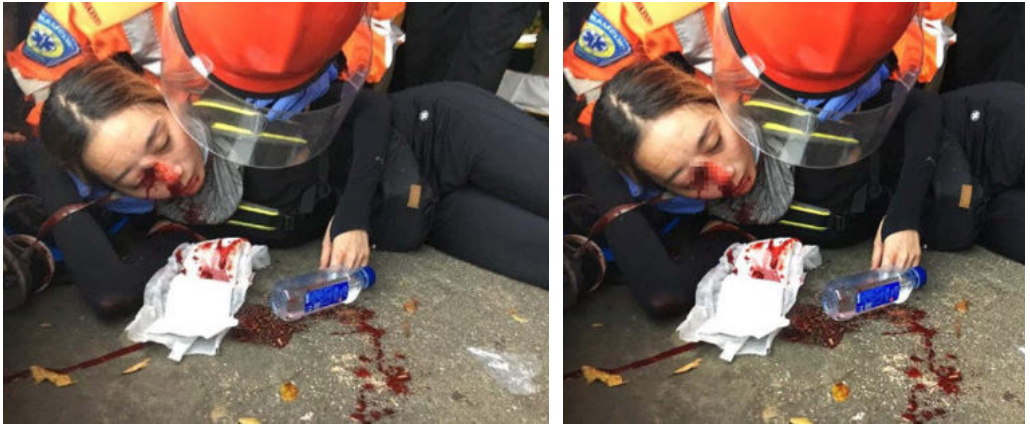
Als im August 2019 während der Anti-Regierungs-Proteste in Hongkong eine junge Frau durch ein Geschoss der Polizei am Auge getroffen und schwer verletzt wird, gehen die Bilder der am Boden liegenden Demonstrantin, über deren blutüberströmtes Gesicht sich eine Rettungskraft beugt, um die Welt. **Abb. 1** Mehrere Menschen hatten die Frau in dieser Position und in den darauffolgenden Momenten, in denen sie von Rettungskräften versorgt wurde, fotografiert und gefilmt. Doch vor allem das Bild, das ihre Verletzung am stärksten ausstellt und sie auf dem Boden liegend zeigt, wurde geteilt und publiziert. Genauer gesagt zirkulierten zwei verschiedene Versionen dieses Bildes.

Das virale Foto wurde später in vielen Zusammenhängen mit einer Überarbeitung veröffentlicht. In einer Version **Abb. 2** wurde der Bereich des rechten verletzten Auges verpixelt und damit zensiert. Verpixelung ist eine gängige Technik, um sensible Bereiche in digitalen Fotografien unkenntlich zu machen. Dabei wird die Qualität des Bildes oder einzelner Bildbereiche auf einige farbige Blöcke, das heißt ein grobes Raster der digitalen Bildpunkte, reduziert, so dass sie unscharf erscheinen und nicht mehr gut zu erkennen sind. Personen werden auf Fotografien oftmals auf diese Weise anonymisiert, indem das Gesicht oder lediglich der Bereich der Augen verpixelt wird. Doch um die Wahrung der Persönlichkeitsrechte der Verletzten schien es in diesem Beispiel nicht zu gehen, denn ihr Gesicht ist weiterhin gut zu erkennen und sie ist identifizierbar. Es liegt also nahe, dass nur die Verletzung unkenntlich gemacht werden sollte, um die Betrachter*innen vor dem grausigen Anblick der blutenden Wunde zu bewahren, also ihre Sensibilität zu berücksichtigen und ihnen nicht das Unzumutbare zuzumuten.

Der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn hat sich in seiner Arbeit nicht nur mit „Bildern zerstörter Menschenkörper“,¹ sondern auch mit dem Phänomen der „Pixelation“ auseinandergesetzt und in einem Text zur Werkserie der *Pixel-Collagen* (seit 2015) konstatiert, dass gerade die Bildpraxis der teilweisen Verpixelung zunimmt. Hirschhorn erkennt darin weniger eine Funktion des Schutzes als eine Strategie der Authentifizierung von Bildern: „Partly pixelated pictures look even more authentic and are accepted as such by viewers“,² schreibt Hirschhorn. Er geht noch weiter und erklärt, dass diese Authentifizierung mit Autorität verbunden sei. Das vermeintlich protektive Mittel – man möchte die Betrachter*innen oder das Dargestellte schützen – sei letztlich eine autoritäre Geste, welche die Dinge hierarchisiere.

1 Thomas Hirschhorn: Warum ist es wichtig – heute – Bilder zerstörter Menschenkörper zu zeigen und anzuschauen?, 2012, <http://www.thomashirschhorn.com/warum-ist-es-wichtig-heute-bilder-zerstorter-menschenkorper-zu-zeigen-und-anzuschauen/> (Stand 6/2020).

2 Thomas Hirschhorn: Pixel-Collage, 2015, <http://www.thomashirschhornwebsite.com/pixel-collage/> (Stand 6/2020).



1+2: Verletzte Demonstrantin und Rettungskraft, 11. August 2019, Hong Kong.

Die nur partielle Überarbeitung und Zensur von Bildern verleiht diesen nicht nur ein größeres Authentizitätsversprechen, sie verhindert auch eine eventuell drohende weitreichendere Zensur, nämlich das Verbot des gesamten Bildes. Nur durch die Abdeckung der schlimmsten Partien wird das Bild überhaupt zeigbar. In Wirklichkeit soll hier also nicht etwas geschützt, verdeckt und unkenntlich gemacht werden, sondern vor allem etwas gezeigt werden.

Die Verpixelung des Bildes der Dissidentin hat noch einen weiteren Effekt: Man vermutet unter der Unschärfe eine noch viel schrecklichere Sichtbarkeit, eine fürchterlich klaffende Wunde oder eine horrorhaft leere Augenhöhle. Auf dem nicht zensierten Bild sehen wir das alles jedoch gar nicht, denn die am Boden liegende Frau hat beide Augen geschlossen. Man sieht zwar viel Blut, aber nicht die eigentliche Wunde. Durch die Verpixelung vermutet man also, dass die Fotografie ursprünglich drastischer war. Die groben Pixel sind eine Form der ästhetischen Markierung, die nicht nur die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit lenkt, sondern mittels der Unschärfe und Abstraktion auch die Imagination anregt und dem Bild das Prädikat „inkommensurabel“ – wie Hirschhorn es nennt – verleiht.

Den Konnex von Sichtbarmachung und Zensur des verletzten Auges in diesem spezifischen Fall kann man aber auch noch in eine andere Richtung entfalten. Während einige internationale Zeitungen titelten, die führerlose Bewegung habe in der Krankenschwester nun eine Gallionsfigur und Ikone des Protests gefunden,³ wurde etwas anderes ikonisch: das abgedeckte Auge.

³ Ryan Ho Kilpatrick: „An eye for an eye: Hong Kong protests get figurehead in woman injured by police, 16.08.2019, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2019/aug/16/an-eye-for-an-eye-hong-kong-protests-get-figurehead-in-woman-injured-by-police> (Stand 6/2020).



3: Aktivist*innen mit verdecktem Auge, 13. August 2019, Hong Kong.

In den auf das Ereignis folgenden Tagen etablierten sich Augenbinden und -pflaster bei Aktivist*innen als Zeichen der Solidarität und als Kampfansage, in Kombination mit dem biblischen Rechtssatz „An eye for an eye“ auf Protestplakaten. ➤ **Abb. 3** Eine ganze Reihe von kreativen Bezugnahmen auf den Fall gingen in das Repertoire der Proteste ein. Das verbundene Auge wurde in Zeichnungen aufgegriffen, Schutzbrillen wurden auf einer Seite rot angemalt, Kuscheltieren wurde ein Knopfauge abgeklebt, rote Klebestreifenkreuze auf Brillengläser geheftet, eine Kerze mit Auge erinnerte daran, für das verletzte Sinnesorgan zu beten, und eine gängige Geste wurde das Zuhalten eines Auges mit der Hand. Damit wurde die nicht sichtbare Wunde plötzlich auf andere und sehr analoge Weise hypersichtbar. Das verletzte und verbundene Auge war zu einem der wichtigsten Protestsymbole der Bewegung geworden.

Eine eindrückliche Fotografie, die im Netz zirkulierte, zeigt ein Protestschild mit einem gemalten Porträt der verletzten Frau. ➤ **Abb. 4** Während ein goldfarbenes Projektil noch auf ihr Gesicht zufliegt, das traurig und zugleich schmerzverzerrt schaut, hält sie sich mit der rechten Hand das Auge zu und präsentiert auf der nach vorne gestreckten linken Hand bereits den blutigen Augapfel. Die Simultanität von abgedecktem Auge, das nicht einmal blutet, und dem gruseligen herausgerissenen Augapfel zeigt genau die oben angedeutete Ambivalenz zwischen dem Verdecken und der vermeintlichen Drastik der Wunde. Rote Farbflecken überziehen das Bild, als sei es selbst zum Ziel eines Angriffs geworden und hätte sich blutende Wunden eingehandelt. Auf dem Foto wird dieses Protestschild von einer Aktivistin so vor ihren Körper gehalten, dass dieser mit dem Porträt zu verschmelzen scheint und sie symbolisch zur Getroffenen wird – ebenso wie die unzähligen Demonstrierenden mit Augenbinden.

Angesichts zahlreicher Verletzungen, die Aktivist*innen in Straßenprotesten davontragen, stellt sich die Frage, warum ausgerechnet das verletzte Auge solch eine starke Symbolkraft entwickeln konnte, die weit über den Kontext der Proteste in Hongkong hinausreicht?

Das getroffene Auge und die daraus resultierende Einschränkung im Sehen zielen ins Mark einer neuen Protestkultur, die maßgeblich durch den Bildaktivismus der Bürger*innen geprägt ist. Spätestens seit den Revolten in Nordafrika und in Ländern des Nahen und Mittleren Ostens 2011, der vom Arabischen Frühling inspirierten Occupy-Bewegung in der Folge der internationalen Banken- und Finanzkrise oder der *#BlackLivesMatter*-Proteste gegen strukturellen Rassismus und insbesondere gegen die rassistisch motivierte Polizeigewalt in den USA spielt Bildaktivismus eine neue und zentrale Rolle für politischen Widerstand.⁴ Insbesondere die Bilder aus Hongkong, die 2019 die Sozialen Medien⁵ überfluteten, zeigten eine nie dagewesene Präsenz von aufzeichnenden Mobiltelefonen, die von den zumeist jungen Demonstrierenden mit leuchtenden und bewegten Displays in die Höhe gereckt wurden. Buchstäblich Jede und Jeder hielt ein Gerät in der Hand und machte davon Gebrauch.

Besonders Bilder von Gewalt, die von der Polizei ausgeht, sei es im Alltag oder während Demonstrationen, sind zu einem transnationalen Genre avanciert. Die Verbreitung dieser Bilder in den Sozialen Medien hat sich als Motor für die Mobilisierung und Solidarisierung großer Personengruppen erwiesen. Die affektive Dynamik der Bildzeugnisse wirkt gemeinschaftsbildend, es entstehen regelrechte Affektgemeinschaften.⁶ Dass die Verbreitung einer Videoaufzeichnung ungeahnte Dynamiken entfalten kann, wurde jüngst am Fall des am 25. Mai 2020 durch die Polizei getöteten Schwarzen Amerikaners George Floyd mit neuer Deutlichkeit greifbar, der zum vorläufigen Höhepunkt der Black-Lives-Matter-Bewegung und zu weltweiten Protesten gegen strukturellen Rassismus führte.



4: Protestschild mit gemaltem Porträt der verletzten Frau, 22. August 2019, Hong Kong.

4 Kerstin Schankweiler: Bildproteste. Widerstand im Netz, Berlin 2019.

5 Dieser Ausdruck versteht sich als deutsches Pendant zu Social Media.

6 Zum Thema der Bildzeugenschaft in den Sozialen Medien vgl. Kerstin Schankweiler, Verena Straub, Tobias Wendl (Hg.): Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media, London/New York 2019.

Mit dem Aufstieg der Bildproteste ist auch die Bekämpfung und Zensur der Bilder stärker geworden. Auf einer ganz anderen Ebene als der des bloßen Verpixelns werden Bilder im Kontext von Protestaktionen und Demonstrationen zensiert. Das gilt vor allem für repressive Staaten wie China oder Ägypten, die Bilder gezielt blockieren, wenn ihre Inhalte als dissident eingestuft werden. Doch nicht nur die Bilder, auch der Bildaktivismus selbst wird bekämpft. Das betrifft die Apparate der Aufzeichnung, allen voran die Handykamera, die zum Protestwerkzeug Nummer eins geworden ist. Aktivist*innen aus Syrien etwa berichten, dass während der syrischen Revolution auf Personen mit Kameras in der Hand immer zuerst geschossen wurde.⁷ Was sich außerdem seit 2011 abzeichnet und eine noch viel grundsätzlichere Form der Zensur ist: Auch das Auge und damit das Sehen selbst werden angegriffen.

Schon einige Jahre früher war es im Kontext der Ägyptischen Revolution gängige Praxis, gegen Demonstrierende mit Gummigeschossen vorzugehen, die gezielt auf die Augen gerichtet wurden. In der Folge erlitten in Ägypten zahlreiche Aktivist*innen Verletzungen an den Augen und erblindeten teilweise vollständig. Die Augenbinden wurden als sichtbares Zeichen dieser Gewalt nicht nur von den Opfern der sogenannten *Eye Sniper* getragen, sondern wie in Hongkong auch von anderen Demonstrierenden, die sich mit den Opfern solidarisierten und die Praktiken der Niederschlagung und Unterdrückung sichtbar machten und anprangerten.

Lange Zeit dominierte in politischen Protestbewegungen ein anderes anklagendes Protestsymbol, das mit dem des abgeklebten Auges jedoch verwandt ist: Menschen gingen mit zugeklebten Mündern auf die Straße oder fotografierten sich mit beschrifteten Klebestreifen auf dem Mund: von Selfie-Protesten wie *#FreeAJStaff* gegen die Inhaftierung von Al Jazeera-Journalist*innen in Ägypten 2013 und für die Pressefreiheit,⁸ über die Studierendenproteste in Südafrika 2015, die unter dem Hashtag *#RhodesMustFall* bekannt geworden sind und die nachwirkenden Folgen des Kolonialismus und den anhaltenden Rassismus nach Ende des Apartheid-Regimes anklagten, bis hin zur Black-Lives-Matter-Bewegung. **Abb. 5** In allen diesen Protesten waren die zugeklebten Münder omnipräsent. Eingefordert wurde hier das Recht zu sprechen, sich in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen und unbequeme Wahrheiten zu äußern. Das Aufdecken jener Strukturen, die Teile der Bevölkerungen mundtot machen, wird zu einer Geste der Selbstermächtigung.

7 Marianne Liosi, Guevara Namer, Amer Matar: Fearless filming. Video footage from Syria since 2011. In: Schankweiler, Straub, Wendl (s. Anm. 6), S. 47–56, hier S. 50.

8 Kerstin Schankweiler: Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media. In: Isabelle Busch, Uwe Fleckner, Judith Waldmann (Hg.): Nähe auf Distanz. Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet, Reihe Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte XII, Berlin 2020, S. 175–190.



5: Demonstrantin während der Proteste in Kapstadt, #RhodesMustFall, am 12. Mai 2015 auf Instagram geteilt.

Was nun mit der Zensur des Sehens einhergeht, deutet einen Paradigmenwechsel an. Das abgeklebte Auge hat dem zugeklebten Mund als Protestsymbol den Rang abgelaufen. Die Zensurpraktiken pluralisieren sich ebenso wie die Praktiken der Protestkulturen. Heute macht man unbequeme Personen nicht mehr nur mundtot, man macht sie auch *augentot*. Angesichts der Wucht, die Aufnahmen von Handykameras heute in politischen Bewegungen entwickeln können, und der Aufmerksamkeit, die sie vermittelt über die Sozialen Netzwerke erregen, verwundert das nicht. Etwas vermeintlich passiv zu sehen und zu beobachten, Zeug*in von etwas zu werden, ist heute so sehr mit dem aktiven Bezeugen mithilfe von Aufnahmetechnologien und dem Verbreiten der Bilder verbunden, dass das Sehen dem Sprechen in diesen Kontexten ebenbürtig oder gar überlegen erscheint. Die Regierungen, die staatlichen und gesellschaftlichen Strukturen, gegen die sich die Bildproteste richten, fühlen sich von den Handyaufnahmen regelrecht überwacht und bedroht. Diese neue Beobachtung und Überwachung der Staatsgewalt ‚von unten‘, also durch die Bürger*innen, wurde auch als *Sousveillance* bezeichnet, in Umkehrung der Überwachung (*Surveillance*) der Bürger*innen durch den Staat.⁹

⁹ Steve Mann, Jason Nolan, Barry Wellman: Sousveillance. Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments. In: *Surveillance & Society*, 2003, Vol. 1/3, S. 331–355.

Überwachung ist eine der mächtigsten Strategien der Macht – das wissen wir seit Foucaults Analyse von institutionalisierten Überwachungspraktiken in *Überwachen und Strafen*.¹⁰ Demzufolge bedeutet *Sousveillance* die Selbstermächtigung der Bürger*innen und neue Möglichkeiten der Disziplinierung der Staatsgewalt. Die Nichtregierungsorganisation WITNESS etwa hat sich der Professionalisierung dieser Bildzeugenschaft verschrieben.¹¹ Die Organisation unterstützt und schult Personen unter dem Slogan „See it, film it, change it“ im Einsatz von Videotechnik zum Schutz und der Verteidigung von Menschenrechten, indem Menschenrechtsverletzungen fotografiert und gefilmt werden.

Angesichts der vielfältigen Zensurpraktiken, die von der Verpixelung über die Bekämpfung des Bildaktivismus bis hin zum konkreten Angriff auf das Auge reichen, lautet die drängende Frage aktueller politischer Auseinandersetzungen in Abwandlung von Gayatri Chakravorty Spivaks berühmtem Diktum also: *Can the subaltern see?*¹²

10 Michael Foucault: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975.

11 <https://www.witness.org/> (Stand 6/2020).

12 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* In: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago 1988, S. 271–313.

Zur Anziehungskraft eines Gewaltvideos

Am 15. März 2019 konnte potenziell die ganze Welt gleichsam in Echtzeit zusehen, wie sich ein terroristischer Massenmord ereignete. Als sich zahlreiche Gläubige zum Freitagsgebet in einer Moschee im neuseeländischen Christchurch versammelt hatten, stürmte ein rechtsextremer Täter das Gotteshaus, filmte sein Verbrechen und streamte es live auf Facebook – fast 17 Minuten lang konnte er „Drehbuchautor [und] Regisseur [...] seines eigenen Films sein“.¹ Als der Stream abgebrochen wurde, war der Täter – wie sich im Zuge der Ermittlungen später herausstellte – unterwegs zu einer weiteren Moschee. Bei dem Anschlag starben an insgesamt zwei Tatorten 51 Menschen; 50 weitere wurden verletzt.

Was zu zeigen sein wird

Mit der kriminell eingesetzten Wechselbeziehung von physischem Gewaltakt und technischen Aufzeichnungs- und Verbreitungsmitteln markiert die Tat einen Verbrechenstypus, der in digital vernetzten Bild- und Bildnutzungskulturen globale Wirkung entfalten kann: das terroristische Aufmerksamkeitsverbrechen.² Und damit ordnet sich die Tat auch in eine kontrovers geführte Mediendebatte über Terrorbilder ein, die immer wieder fallspezifisch an Intensität gewinnt: Unter welchen Bedingungen können, dürfen oder müssen sie gezeigt bzw. nicht gezeigt werden?³ In der Berichtserstattung über das Video von Christchurch wurden primär medienethische und -politische Gesichtspunkte diskutiert. Dabei markierten gerade jene Redaktionen, die sich für eine Bildpublikation entschieden, implizit aber auch die Bedeutung von bildkritischen Analysen: Woher rührt die Anziehungskraft eines potenziell abstoßenden Terrorvideos?

1 Arno Frank: Wir schauen nicht weg, 15.03.19, Der Spiegel, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christchurch-und-das-internet-das-gestreamte-massaker-a-1258167.html> (Stand 3/2020).

2 Die Verbindung von Terror- und Mediengewalt wird vielfach als Symbiose beschrieben. Vgl. exemplarisch Muhammad Ayish: 'Employing of Media during Terrorism'. In: Mahmoud Eid (Hg.): *Exchanging Terrorism Oxygen for Media Airwaves. The Age of Terroredia*, Hershey 2014, S. 157–172; zum Begriff des Aufmerksamkeitsverbrechens vgl. Philipp Müller: *Realitätenkollaps? Zum Status von Bild und Betrachter bei Gewaltvideos*. In: Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler (Hg.): *Images in Conflict*, Weimar 2018, S. 80–102, hier: S. 87f.; Christchurch war indes nicht das erste live gestreamte Aufmerksamkeitsverbrechen. Vgl. Fridtjof Küchemann: *Eine Plattform für Verbrecher*, 15.06.16, FAZ, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/facebook-live-eine-plattform-fuer-verbrecher-14289020.html> (Stand 4/2020); vgl. Lindsey Bever u. a.: 'Facebook killer' dies after three-day police pursuit in Pennsylvania, 18.04.17, Washington Post, <https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2017/04/18/facebook-murder-suspect-steve-stephens-is-dead-police-say/> (Stand 8/2020).

3 Vgl. Franca Buss, Philipp Müller: *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*. In: dies. (Hg.): *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*, Berlin/Boston 2020, S. 11–45.

In Auseinandersetzung mit Videoausschnitten und -stills, die die Bildzeitung publizierte, rücken in diesem Aufsatz die Bilder selbst und deren Wirkungskräfte als nicht zu unterschätzende Teile bestimmter Wahrnehmungsmuster und Nutzungsbedürfnisse ins Zentrum. Anhand der an Ego-Shooter-Spiele erinnernden Ästhetik des Terrorvideos und funktionsbestimmender Spezifika von Body-Cams als „Nahkörpertechnologien“ wird – unter kritischer Berücksichtigung ideologischer und ethischer Problemstellungen – die immersive Einbindung der Betrachter*innen aus bild- und affekttheoretischer Perspektive untersucht.⁴ Ausblickend werden sich die Bedingungen der Zeigbarkeit zu aktuellen Zensurfragen um gesetzliche Lösungs- und Filterungsvorgaben zuspitzen.

In den ersten 24 Stunden konnte Facebook das Video zwar millionenfach entfernen, doch war es trotzdem unilgbar geworden. Hierfür tragen aber nicht nur Plattformen, sondern auch deren Nutzer*innen Verantwortung.⁵ Ebenso wie Rezeptionsakte die kommunikative Reichweite der Tat vergrößern kann sich im Hybrid von Massenmedien und sozialen Netzwerken schon die Bild(mit)teilung einer einzigen Person auf den Reiz- und Informationshaushalt großer Gruppen auswirken. Dies hatte sich auch der Täter zunutze gemacht.⁶ So werden Nutzungsbedürfnisse als integrale Teile der Sichtbarwerdung von Gewaltbildern erklärungsbedürftig. Ebenso wie Redaktionen und Nutzer*innen sind auch Wissenschaftler*innen zur Selbstreflexion aufgerufen. Hinsichtlich der Frage, was Leser*innen visuell zugemutet werden kann, wird dieser Text keine bilderlose Bilduntersuchung bleiben;⁷ doch bedeutet das Zeigen unbedingt „keine Aufforderung zum Ansehen jedweder Gräuelbilder“ oder die Grundlegung einer Bildnegierungspauschale, sondern dient der differenzierten Überprüfung beider Zeigeoptionen.⁸

Sobald das Teilen und Ansehen von Tat- oder Täterbildern die Intention des Aufmerksamkeitsverbrechers erfüllen und sich Publikations- oder Nutzungsverhalten nicht kritisch von dessen Inszenierungslogik absetzen, stellt sich die Frage: „Hat er uns

4 Timo Kaerlein: Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien: zur Kybernetisierung des Alltags, Paderborn 2018.

5 Vgl. Charlotte Klonk: Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden, Frankfurt a. M. 2017, S. 92.

6 Vgl. Bernhard Pörksen: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München 2018, S. 12 und 88.

7 Vgl. Marion Müller: Burned Bodies. Visueller Horror als strategisches Element kriegesischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder. In: dies., Thomas Knieper (Hg.): War Visions, Köln 2005, S. 405–423; vgl. Müller (s. Anm. 2).

8 Linda Hentschel: Gewaltbilder und Schlagephantasien oder: Die Rebellion der Betrachtermelancholie. In: Julia Bee u. a. (Hg.): Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Göttingen 2013, S. 115–127, hier: S. 118.

alle zu Komplizen gemacht?“⁹ Durch Live-Funktionen sozialer Plattformen verschärft sich die Frage nach der Mittäterschaft, die regelmäßig die Terrorberichterstattung mitbestimmt. Global vernetzte digitale Bildkulturen können zwar durchaus (bürger-)journalistische Produktivkräfte freisetzen.¹⁰ Doch sie bieten ebenso Verbrechern attraktive Inszenierungsoptionen: „Jedem medientechnischen Durchbruch folgt eine neue Ausprägung des Terrorismus.“¹¹

In Konkurrenz zu anderen Augenzeug*innen mit internetfähigem Smartphone oder zu Redaktionen, deren Berichterstattung sich den Hochgeschwindigkeitsdynamiken sozialer Netzwerke anzupassen versucht, kann wiederum ein Publikationsdruck entstehen, der ethische Reflexionen sekundarisiert.¹² Gerade Live-Berichte in Terrorkontexten erregen oft den Verdacht kalkulierter oder unbedachter Sensationalisierung, wenn beängstigende Bilder die Welt teils noch vor polizeilichen Statements zur Sachlage erreichen. Bildliche Affekt- und Informationspotenziale drohen zusammenzufallen. Die Live-Funktion als zeitliche Kompression von Produktion, Rezeption und Distribution lässt zudem Betrachter*innen kaum Raum zur Reaktion und kann jene affektiven Unmittelbarkeitseffekte verstärken, die vor allem technische Gewaltbilder durch ihre mimetischen und indexikalischen Qualitäten besitzen – obgleich sie durch postproduktive Manipulierbarkeit auch zu Skepsis an ihrem Wirklichkeitspotenzial oder zu Verschwörungsmythen verleiten.¹³

Zeigen und Nicht-Zeigen

In der Diskussion um das Video von Christchurch plädierten die meisten Redaktionen schriftlich für eine Bildnegierung, um dem Täter die Deutungshoheit zu nehmen. Zwangsläufig mussten sie dabei dem Dilemma visueller Negation von Aufmerksam-

9 Moritz Aisslinger, Bastian Berbner, Alice Bota u. a.: Hier gibt es nichts zu sehen, in: Die ZEIT, am 21.03.2019, S. 13–15. Ein historischer Debatteneinblick bei Buss, Müller (s. Anm. 3), S. 13–15; zu Christchurch vgl. Lorenz Meyer: Christchurch, Künstlerische Freiheit, Tragödienjournalismus, bildblog.de, 18.03.19 (3/20).

10 Vgl. Kerstin Schankweiler: Bildproteste. Widerstand im Netz, Berlin 2019; vgl. Julia Höner, Kerstin Schankweiler (Hg.): Affect Me. Social Media Images in Art, Ausst.kat., Leipzig 2017.

11 Bastian Berbner: Wir Terrorhelfer, 23.08.17, Zeit Online, <https://www.zeit.de/2017/35/journalismus-terrorismus-anschlaege-medien-bilder-umgang> (Stand 3/2019).

12 Zur „Geschwindigkeitsfalle“ der Gewaltberichterstattung vgl. Bastian Berbner, Franca Buss, Philipp Müller: Wir Terrorhelfer? In: Buss, Müller (s. Anm. 3), S. 311–325, hier S. 316.

13 Das Technische meint hier Fotos und Videos mit operativem Potenzial in der affektorientierten Berichterstattung. Zur semantischen und historischen Erweiterung vgl. Angela Fischel: Bildbefragungen. Technische Bilder und kunsthistorische Begriffe. In: Horst Bredekamp, Vera Dünkel, Birgit Schneider (Hg.): Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 14–24, hier: S. 14.



1: Bild.de: Startseite vom 15. März 2019 um 11:40 Uhr.



2: Bild.de: 17 Minuten Mordfeldzug, 15. März 2019, Video, 2:18 min, TC: 01:08.



3: Bild.de: 17 Minuten Mordfeldzug, 15. März 2019, Video, 2:18 min, TC: 01:12.

keitsverbrechen zwischen Fremd- und Selbstzensur aufsitzen. Wenige Redaktionen, wie etwa Die Zeit und die Hamburger Morgenpost, hoben sich hervor, indem sie das Nicht-Zeigen als Figur der Negation visualisierten und ein weiteres Dilemma markierten. Die Bildverweigerung als Bild stiftet auch jene Aufmerksamkeit für den Täter, die sie ihm als *damnatio memoriae* nehmen möchte und kann sich medienethisch verkehren, wenn sie dramatisierende Vorstellungen des Monströsen erzeugt oder dazu motiviert, die Bilder selbst zu suchen.¹⁴

Um 17.03 Uhr des Tattages veröffentlichte bild.de den Artikel „17 Minuten Mordfeldzug“ und bewarb ihn auf der Startseite explizit mit Täterselbstbild und „MIT VIDEO“. **Abb. 1** Im Untertitel vibrierten Worte des Täters ganz im Sinne von dessen Aufmerksamkeitsstrategie: „Lasst die Party beginnen“, sagte er am Beginn der Aufzeichnung ...“¹⁵

Der etwa 2-minütige Clip auf bild.de führt mitten ins Geschehen. In Ego-Perspektive holt der Täter eine Waffe aus dem Kofferraum und geht auf die Moschee zu. Schnitt. Rückblende. Der Täter zeigt sich im Auto: „Let’s get this party started.“ Schnitt. Am Eingang der Moschee kommt – wieder in Ego-Perspektive – der Lauf eines Gewehrs in Bild- und Blickfeld. **Abb. 2** Schnitt. Der Täter geht zum Auto, schießt auf dem Weg dorthin um sich, holt eine neue Waffe aus dem Kofferraum und kehrt zurück zur Moschee. **Abb. 3** Schnitt. Der Täter sitzt mit

14 Vgl. Buss, Müller (s. Anm. 3), S. 18.

15 17 Minuten Mordfeldzug, 15.03.19, Bild, <https://www.bild.de/news/ausland/news-ausland/christchurch-neuseeland-terrorist-filmte-anschlag-in-moscheen-live-60677536.bild.html> (Stand 3/2019).

Gewehr am Steuer. Während der Fahrt zum zweiten Tatort zerschießt er die Scheibe des Beifahrersitzes. Als versuchte die Bildzeitung die Tatbilder wirkungsstrategisch auszugleichen, beendet sie den Beitrag mit einem Handyvideo, das aus einem fahrenden Auto heraus zeigt, wie Polizisten einen Mann zu Boden drücken – ob es sich um den Täter handelt, ist unklar.

Wochen später folgte eine Rüge des Presserats: die Bildzeitung zeige „nicht die Taten selbst“, bediene aber „überwiegend Sensationsinteressen“;¹⁶ der Clip blieb online. Da Gewalttat und deren Medialisierung intentional verbunden sind, müsste allerdings jeder Ausschnitt als Tatbild gelten. Auch die Ausschnitthaftigkeit des Clips bzw. die spezifische Anordnung der redaktionell gewählten Ausschnitte mit dramatisierend hohem Schnitttempo ist problematisch. Denken wir „in Szenarien“, wie sie uns „alltäglich im Entwerfen von Handlungsabläufen [...] begegnen“, so erzeugt der Clip keinen reflexiven Abstand, sondern Imaginationen des Mordens und Sterbens in der Moschee.¹⁷ Er rückt nah und kann Ängste vor Gewalt an vergleichbaren öffentlichen Orten im eigenen Alltag wecken.

Ein Jahr nach Publikation des Artikels scheinen Text und Video bearbeitet worden zu sein. Nach einer Videobeschreibung bis zum ersten Schnitt vor dem ersten Schuss ist zu lesen: „Ab hier zeigt BILD [...] nur noch Standbilder. Die Bewegtbild-Szenen sind unerträglich.“¹⁸ In der Version vom 15.03.19 aber gab es keine Standbilder.¹⁹ Ein redaktioneller Hinweis fehlt.²⁰ Die Schnitte der ersten Version füllen nun Standbilder des Mordens, die gleichsam die vormals erzeugten Gewaltimaginationen einholen. Verstärkt werden diese zudem durch ekphrastische Schilderungen des Tathergangs in knappen Schlagsätzen, die mit den Standbildern eingeblendet werden. Schon am 16.03.19 veröffentlichte die Bildzeitung auf dem Titelblatt der Printausgabe das Tätergesicht und ein Tatbild mit Waffe aus dem Video sowie ein Leichenfoto aus anderer Quelle. Im

16 Redaktion hat sich zum Werkzeug des Täters gemacht, 07.06.19, presserat, <https://www.presserat.de/presse-nachrichten-details/christchurch-video-redaktion-hat-sich-zum-taeter-werkzeug-gemacht.html> (Stand 3/2020).

17 Andreas Wolfsteiner: Ungrund, Szenario. Appräsentation und Wahrnehmungsentzug. In: Markus Rautzenberg, Juliane Schiffrers (Hg.): Ungründe. Potenziale prekärer Fundierung, Paderborn 2016, S. 115–127, hier: S. 117.

18 17 Minuten Mordfeldzug (s. Anm. 15).

19 Auch die Rüge des Presserats scheint die Videoversion ohne Standbilder aus dem Inneren der Moschee („die Taten selbst“) zu adressieren.

20 Wann Texthinweis und zweite Videoversion gepostet wurden, ist unklar. Auffällig ist, dass die Bildzeitung am 15.03.19 abends einen zweiten Artikel mit Ausschnitten aus dem Tätervideo veröffentlicht, das exakt die gleiche Länge hat wie die jetzige Version des ersten Artikels. Vgl. Julian Reichelt: Ein feiger, niederträchtiger Mörder, 15.03.19, Bild, <https://www.bild.de/politik/kolumnen/kolumne/kommentar-zu-christchurch-terror-ein-feiger-niedertraechtiger-moerder-60694360.bild.html> (Stand 3/2019).

Innenteil folgte ein visuelles „Protokoll des 17-Minuten-MASSAKERS“ mit weiteren Screenshots, die vergleichbar sind mit den Standbildern aus dem Online-Clip: Verletzte und Tote; am Boden liegende Menschengruppen, auf die geschossen wird. ➔ **Abb. 4**

„Erst die Bilder“, so Julian Reichelt, der Vorsitzende der Chefredaktionen der Bildzeitung, demonstrierten „die erschütternde menschliche Dimension dieser Schreckensstat“. Journalismus sei dazu da, „Bilder der Propaganda und Selbstdarstellung zu entreißen und sie einzuordnen“.²¹ Doch steigert das visuelle Echo potenziell nicht eher die „Dimension“, indem es den Wirkungsradius der Bilder als intentionale Teile der Tat ebenso vergrößert wie sich die Texte dem Affektgrad des Videos anpassen und reflexive Distanzierung erschweren? Umgehend setzte Kritik an Reichelts Aussagen ein.²²

Um auf die Gefahr der Bedürfnisbefriedigung nicht nur von naiven Schaulustigen, sondern auch von Sympathisant*innen und potenziellen Nachahmungstäter*innen hinzuweisen, sind ethische und politische Argumente gegen das Zeigen wichtig. In der Tat ereigneten sich 2019 weitere Gewaltakte, bei denen sich Täter oder Tatmuster auf den Terror von Christchurch bezogen.²³ Doch ebenso können Personen einen starken Betrachtungsreiz verspüren, deren ethische Grundhaltung diesem entgegensteht. Damit ein Konflikt zwischen persönlichen Moralvorstellungen und Rezeptionsbedürfnissen, der durchaus zu Fremdheitsgefühlen gegenüber sich selbst führen kann, aber zu nutzungskritischer Selbstbefragung anregt, ist reflexive Distanz notwendig, weswegen im Folgenden eine bildkritische Analyse der Nähe erzeugenden Affizierungskräfte der technischen Gewaltbilder vorgeschlagen wird.

„Perfide“ sei, so Arno Frank, „dass sich die Bilder der Gewalt an den Primaten in uns richten. Der verängstigte Affe muss der Gefahr ins Auge sehen.“²⁴ Ohne diese diskutable evolutionopsychologische Einhüllung des komplexen Verhältnisses von Gewaltbildern und deren Betrachter*innen hier weiter zu verfolgen, umkreist Frank doch die entscheidende Kategorie, um den angeblichen Betrachtungszwang theoretisch einzuordnen: den Affekt.

21 Ebd.

22 Vgl. Boris Rosenkranz: Nichts gelernt: In der Journalistenschule mit Julian Reichelt, 18.03.19, Übermedien, <https://uebermedien.de/36432/nichts-gelernt-in-der-journalistenschule-mit-julian-reichelt/> (Stand 3/2019); vgl. Robert Tusch: Unfassbar: Kritik an Bild-Chef Julian Reichelt, 16.03.19, MEEDIA, <https://meedia.de/2019/03/16/unfassbar-kritik-an-bild-chef-julian-reichelt-wegen-veroeffentlichung-von-szenen-aus-live-video-des-attentaters/> (Stand 1/2020).

23 Das investigative Recherchenetzwerk Bellingcat wies sofort auf mögliche Nachahmungstaten hin. Vgl. Robert Evans: Shitposting, Inspirational Terrorism, and the Christchurch Mosque Massacre, 15.03.19, Bellingcat, <https://www.bellingcat.com/news/rest-of-world/2019/03/15/shitposting-inspirational-terrorism-and-the-christchurch-mosque-massacre/> (Stand 1/2020). Vor allem der Terror in Halle am 09.10.10 wurde vielfach mit Christchurch verglichen.

24 Frank (s. Anm. 1).



4: Titelseite der Bild vom 16. März 2019.

Oft als „kurze Reize“ beschrieben, verleiten Affekte vermeintlich „schneller als das Denken zu einer Aktion“ und erschweren den (Wieder-)Aufbau von reflexiver Distanz.²⁵ Gerade deswegen erscheinen technische Gewaltbilder wie jene aus Christchurch so „verführerisch in der affektiven Intensität“ wie „verhängnisvoll in der angeblichen Beeinträchtigung des Reflexionsvermögens“.²⁶ Doch sind wir als Nutzer*innen nicht restlos reflexionsohnmächtig gegenüber den eigenen Rezeptionsbedürfnissen, sodass vom Affekt nicht als „rein vorreflexive Gefühlsregung“, sondern vielmehr von Affektdynamiken „zwischen‘ Körpern“,²⁷ zwischen Bildern und Nutzer*innen auszugehen ist.²⁸ So richtet sich der Fokus sowohl auf die Subjekte und deren Rezeptionsmuster als auch auf die bildlichen Entstehungsgründe dieses affektiven Wechselwirkungsverhältnisses, sobald das Terrorvideo angeboten wird und Personen dem Betrachtungsreiz nachgehen, um es sich anzusehen.

25 Claudia Emmert: Die Rückkehr der Affekte. Künstlerische Strategien der Affizierung zwischen Inszenierung und Affizierung. In: Claudia Emmert, Jessica Ullrich (Hg.): Affekte, Berlin 2015, S. 20–33, hier: S. 22.

26 Kathrin Busch: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: dies., Iris Därmann (Hg.): „pathos“. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, Bielefeld 2007, S. 51–73, hier: S. 52.

27 Julia Höner, Kerstin Schankweiler: Affect Me. Social Media Images in Art. In: dies. (s. Anm. 10), S. 13–53, hier: S. 29.

28 Vgl. Rainer Mühlhoff, Theresa Schütz: Die Macht der Immersion. Eine affekttheoretische Perspektive. In: Dawid Kasprowicz, Thimo Breyer (Hg.): Immersion. Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts, Jg. 19, 2019, Heft 1, S. 17–35, hier: S. 27.

Bildkritische Einhegungsversuche

„Horror-Video – wie in einem Ego-Shooter“.²⁹ Zwar schien die spezifische Ästhetik des Videos in der Berichterstattung oft titelgebend zu sein, doch ging man über assoziative Vergleiche zu Gewaltspielen kaum hinaus. Diese bezogen sich vor allem auf die First-Person-Perspektive, als blickten wir aus den Augen der Person, deren Blick- mit dem Bildfeld kongruiert. Den menschlichen Augensinn simulierend, ist der Körper des Avatars dabei nur fragmentarisch zu sehen – meist in Form der Unterarme und Hände, die eine Waffe halten. An dieser scheinbar unverhandelbaren „Stelle der [...] Immersion“³⁰ wähen wir uns mitten im Geschehen.³¹

Werden unter Immersion historisch ganz verschiedene Verfahren der Sichtbarmachung oder des Eintauchens subsummiert, so scheint, wie Dawid Kasprowicz und Thiemo Breyer postulieren, seit den 1990er-Jahren vor allem die Bedeutung einer spektakulären, irritierenden Sinneserfahrung hervorgehoben zu werden, bei der Immersion auch eine „besondere Erwartungshaltung einer involvierenden und Aufmerksamkeit fesselnden Spiel- oder Filmwelt“ adressiert.³² Scheint vor allem mit der „Schöpfung neuer virtueller oder fiktionaler Welten ein kognitiv wie auch leiblich umfassend affizierendes Erlebnis“ verbunden zu sein, bietet sich insbesondere für die Untersuchung des Terrorvideos mit Ego-Perspektive an, das Phänomen der Immersion affekttheoretisch anzubinden.³³

Zunächst verweist die Perspektive auf Körper-Kamera-Hybride, die die Augen des Avatars – als Identifikationsfigur aller Betrachter*innen im virtuellen Raum – zu Bildaufzeichnungs- und Bildausgabemedien machen. Hier entfaltet sich als Effekt der mutmaßlichen „Übereinstimmung von Kameraobjektiv und Betrachterauge“ das affektstarke „Suggestionspotenzial“ des Videos, das Distanzen zwischen Bild und Betrachter*innen tilgt und sich mit der spezifischen Illusionsästhetik des Terrorvideos verbindet.³⁴ Im Zusammenhang von Illusion in konzeptueller Funktion einer audiovi-

29 Horror-Video – wie in einem Ego-Shooter, 15.03.19, 20 Minuten, <https://www.20min.ch/story/horror-video-wie-in-einem-ego-shooter-132090875862> (Stand 4/2020).

30 Rolf Nohr: I've seen the devil of violence. Verhandlungen über das Gewaltmonopol in der ‚Killerspiel-debatte‘. In: AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 2010, Heft 46: Killerspiele. Beiträge zur Ästhetik virtueller Gewalt, S. 5–17, hier: S. 10.

31 Vgl. Patrick Rupert-Kruse: Im Sog des Blicks. Die Erste-Person-Perspektive als immersive Strategie des Films. In: Jahrbuch für immersive Medien, Jg. 3, 2011, S. 37–50, hier: S. 37f.

32 Dawid Kasprowicz, Thiemo Breyer: Immersion oder Das Versprechen der Auflösung. In: dies. (Hg.): Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg. 19, 2019, Heft 1, S. 7–17, hier: S. 7.

33 Ebd.

34 Oliver Grau: Immersion & Emotion. Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe. In: ders., Andreas Keil (Hg.): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt a. M. 2005, S. 70–107, hier: S. 80.

suellen „Realitätssuggestion“³⁵ und Immersion als ein effektvolles Einbezogensein in diese suggerierte Realität ließen sich die technischen Gewaltbilder von Christchurch nicht nur dann als immersiv charakterisieren, wenn „die ikonische Differenz zwischen Bildträger und Bildobjekt nicht mehr wahrgenommen werden kann“.³⁶ Ebenso wenig ist „das Versprechen seiner ‚irgendwie gearteten Echtheit‘“ zwangsläufig an die Qualität gebunden, sich der „technischen Gemachtheit zu entziehen“, ³⁷ im Gegenteil: Diese Sicht verfehlt die Spezifik von Body-Cam-Aufzeichnungen in Konfliktsituationen, sich als Medien gerade über das Anzeigen ihrer Medialität in Verwackelung und Unschärfe durch heftige Körperbewegungen selbst auszublenden.

Die Verwackelung ist nicht Zeichen der Künstlichkeit dessen, was die Kamera zu sehen gibt, sondern resultiert aus der physischen Bewegung als Indiz der affektiven Bewegtheit der filmenden Person, die wiederum die akute Konfliktsituation anzeigt und die Betrachter*innen affiziert. Die illusionäre Brechung erklärt sich aus der Handlung selbst und entfaltet so ein hohes (Selbst-)Evidenzpotenzial der Bilder. Die bewegende Drastik des Dargestellten wirkt zusammen mit der drastischen Bewegung der Darstellung, sodass Affekt- und Wirklichkeitspotenzial sich ebenso annähern wie mediale Realität und Lebenswirklichkeit. Das scheint die ‚Verwackelungsästhetik‘ von Body-Cam- und auch vielen Smartphone-Videos von Augenzeug*innen in Konfliktsituationen so attraktiv für Spiel- und Filmfiktionen sowie für sozial- und massenmediale Kommunikations- und Berichterstattungsformate zu machen.

In Kombination mit der bewegt-bewegenden Körper-Ästhetik verwackelter Aufnahmen können der Bildausschnitt mit Unterarm und Waffe und die First-Person-Perspektive im Terrorvideo und Ego-Shooter kurzzeitig verwirren, sodass sich mit der erschwerten „Unterscheidung von ‚Spiel, als ob es Ernst wäre‘ und ‚Ernst, als ob es Spiel wäre‘“ Grenzen zwischen Fakt und Fiktion scheinbar verschieben.³⁸ Doch an der Besonderheit von Ego-Shootern innerhalb bildtheoretischer Computergame-Diskurse lässt sich die Grenze dieser Verwirrung sowie deren ethische und politische Implikationen aufzeigen.

35 Sebastian Lederle: Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm. Anmerkungen zu einer begrifflichen Konstellation. In: Kasprowicz, Breyer (s. Anm. 32), S. 123–143.

36 Stephan Günzel: Simulation und Perspektive. Der bildtheoretische Ansatz in der Computerspielforschung. In: Matthias Bopp, Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.): Shooter. Eine multidisziplinäre Einführung, Münster 2009, S. 331–353, hier: S. 338.

37 Rolf F. Nohr: Das Verschwinden der Maschinen. Vorüberlegungen zu einer Transparenz-Theorie des Games. In: Britta Neitzel, Matthias Bopp, Rolf F. Nohr (Hg.): „See? I’m real ...“ Multidisziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von ‚Silent Hill‘, Münster 2010, S. 96–125, hier: S. 101.

38 Henning Mayer: Soziale Vexierbilder. Zur motivierenden Verklammerung von Spiel und Ernst in virtuellen Beobachtungsarenen. In: Image, 2020, Nr. 31, S. 50–71, hier: S. 59.

Bei „keinem anderen Spielgenre leitet sich das Spielprinzip derart unmittelbar aus der Bildlichkeit ab“.³⁹ Begünstigt die perspektivisch erzeugte und affektiv wirksame Nähe eine Identifikation von Nutzer*in und Spielfigur, so wird dieser Annäherungsprozess problematisch, sobald wir handlungsbezogene und ideologische Konflikte beim Betrachten des Videos bemerken. Bei der Point-of-View-Perspektive als Überblendung von uns, Avatar und Täter ist *View* räumlich und auch als Referenz auf die eigene Sichtweise zu verstehen, die konstitutiv mit Handlungsoptionen im Spiel verschaltet ist. Im Ego-Shooter ist der *Point-of-View* als Ort der Handlungsaufforderung und -möglichkeit ein *Point-of-Action*.⁴⁰

Dieses Phantasma fiktionaler Spiele, in Gewalthandlungen selbst eingreifen zu können, entlarvt und invertiert das Terrorvideo. Wir führen die Morde weder aus noch können wir sie verhindern. Solange wir hinsehen, wird das Grauen andauern und uns an der Schwelle von Bild- und Betrachtungsrealität durch die Sichtbarkeit der Arme, die das Gewehr als apparative Verlängerung unserer Körper in der perspektivischen und affektiven Übergehung der virtuellen Grenze bedienen, buchstäblich im Bild halten. Wir komplettieren imaginativ nicht nur Schnittszenen wie im Clip der Bildzeitung, sondern wir ergänzen auch den fragmentarischen Ego-Leib im Video. Der Täter demonstriert nicht nur seine Macht, indem er auf grausame Weise Menschen massenhaft ermordet, sondern tritt zudem als mächtiger Medienakteur auf, der Blickregime asymmetrisiert, indem er uns durch die Verbindung von Technik und Körper räumlich, affektiv und ideologisch einzuspannen versucht.

Doch die „Bereitschaft, mitunter sogar eine Sehnsucht, sich außeralltäglichen, grenzüberschreitenden und zum Teil vereinnahmenden Erfahrungen hinzugeben“,⁴¹ die sich hinter dem vielfachen Sichtbarwerden von Terrorbildern vermuten lässt, kann „weder von einer anhaltenden Begeisterung für illusionäre Medien hinlänglich erklärt werden, noch lässt sich ein Subjekt voraussetzen, dem es jedes Mal um eine ästhetische Erfahrung samt Reflexionsakt ginge“.⁴² Dass das dynamische Wirkungsgeschehen zwischen Terrorvideo und Betrachter*in auch „unreflektiert und unterhalb diskursiver Thematisierungen“⁴³ verlaufen kann, wenn die Betrachter*innen im Moment des Affiziertseins „nicht über Mittel und Kräfte der Distanzierung“⁴⁴ zu verfügen

39 Günzel (s. Anm. 36), S. 335.

40 Vgl. Stephan Günzel: Vom Sehen des Sehens zum Sehen des sich selbst Sehens. In: Arno Böhler, Christian Herzog, Alice Pechriggl (Hg.): *Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, Bielefeld 2013, S. 123–157, hier: S. 125f.

41 Mühlhoff, Schütz (s. Anm. 28), S. 18.

42 Kasprowicz, Breyer (s. Anm. 32), S. 8.

43 Mühlhoff, Schütz (s. Anm. 28), S. 18.

44 Ebd., S. 30.

scheinen, mag ebenso ein Attraktionsfaktor sein. Um aber herauszuarbeiten, „wie das Individuum“ in diese „Dynamik selbst affizierend eingebunden ist“ und inwiefern sich in diesem Fall Immersion „als ein bestimmter Typus affektiver Einbindung“⁴⁵ auszeichnet, sind reflexive Distanzierungsangebote notwendig.

So wird eine Zusammenführung ethisch-politischer Kontextualisierungen und bildkritischer Einhegungen für den sozial- und massenmedialen Umgang mit technischen Gewaltbildern von Aufmerksamkeitsverbrechen wichtig – zum einen, um deren Anziehungskraft mehrperspektivisch einzuordnen, die sich insbesondere aus dem Wechselverhältnis der Angst vor und des Begehrens nach einer Überwältigung durch affektstarke Bilder zu speisen scheint, und zum anderen, um an aktuelle Diskussionen über mögliche Zensurmaßnahmen anzuschließen.

Ausblick

Nachdem die EU-Kommission schon ein Jahr vor dem Terror in Christchurch soziale Plattformen um eine „freiwillige“ Zensur bat,⁴⁶ forderte sie wenige Monate später in einem Verordnungsentwurf „von sämtlichen Anbietern von Hosting-Diensten in der EU, ‚terroristische Inhalte‘ innerhalb einer Stunde [...] zu löschen“.⁴⁷ Auch durch proaktive Mittel wie Uploadfilter sollten sie deren Verbreitung eindämmen. Mögen gesetzliche Filter- und Löschungsvorgaben dem Schutz der Nutzer*innen dienen, gefährden sie zum Teil dennoch die Meinungs- und Pressefreiheit. Künstliche Intelligenzen können intentionale und ideologische Hintergründe nicht herausfiltern. Wissenschaftliche, sensationsgierige, extremistische oder antiterroristische Nutzungsabsichten geraten potenziell durcheinander. Diese Einordnung ist aber vor allem bei Terror, der sich klaren Definitionen entzieht, unumgänglich.

Anfang April 2019 sollte es vorerst keine gesetzlichen Uploadfilter, aber eine Löschfrist von 24 Stunden geben – eine Frist, in der Facebook die millionenfache Verbreitung des Videos trotz millionenfacher Löschung nicht unterbinden konnte.⁴⁸ Viele Nutzer*innen bearbeiteten das Originalvideo in Schnitt oder Ton. So geringfügig die

⁴⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁶ Vgl. Tomas Rudl: EU-Kommission will von Plattformen „freiwillige“ und weitreichende Internetzensur, 02.03.18, netzpolitik.org, <https://netzpolitik.org/2018/eu-kommission-will-von-plattformen-freiwillige-und-weitreichende-internetzensur/> (Stand 4/2020).

⁴⁷ Tomas Rudl: Wundermittel Uploadfilter gegen Terrorpropaganda: EU-Mitgliedsstaaten auf Linie der EU-Kommission, 30.10.18, netzpolitik.org, <https://netzpolitik.org/2018/wundermittel-uploadfilter-gegen-terrorpropaganda-cu-mitgliedstaaten-auf-linie-der-eu-kommission/> (Stand 4/2020).

⁴⁸ Vgl. Tomas Rudl: EU-Parlamentsausschuss: Keine Uploadfilter gegen den Terror, aber kurze Löschfrist, 08.04.19, netzpolitik.org, <https://netzpolitik.org/2019/eu-parlamentsausschuss-keine-uploadfilter-gegen-den-terror-aber-kurze-loeschfrist/> (Stand 4/2020).

Veränderungen ästhetisch zu sein schienen, so entscheidend waren sie für die Effizienz des technischen Erkennungssystems, das die bearbeiteten Versionen nicht mehr dem Originalvideo zuweisen und so deren Upload nicht verhindern konnte.⁴⁹ Ließe sich hier eine ästhetische ‚Überempfindlichkeit‘ vermuten, ginge mit einer ‚Vergrößerung‘ der Erkennungsfilter gleichwohl eine ästhetische ‚Oberflächlichkeit‘ einher, die assoziative Kurzschlüsse beförderte und zwei Gefahren mit sich brächte. Erstens könnten im Fall von Christchurch auch viele legale Gameplay-Videos gelöscht werden, sodass Filtergesetze im sogenannten Kampf gegen den Terror nicht zum *Blueprint* netzpolitischer Einschränkungen werden sollten.⁵⁰ Zweitens könnten Videos mit falschen Informationen verknüpft werden und zu faktischer Desorientierung mit verschwörungsmythischer Anschlussfähigkeit beitragen – so geschehen, als YouTube im April 2019 in Live-Stream-Videos der brennenden Kathedrale Notre Dame Informationsfelder zu 9/11 mit Bildern der brennenden Türme des World Trade Centers integrierte. So scheinen gerade jene zwei besprochenen Praxen – die medienethische und -politische Kontextualisierung der Tatbilder ebenso wie die bildkritische Analyse ihrer affektiven Wirkungskräfte – auch für die Diskussion technischer Umgangsmöglichkeiten mit terroristischen Gewaltbildern von Bedeutung sein zu können.

49 Vgl. Patrick Beuth: Wie sich das Livevideo des Halle-Attentäters verbreiten konnte, 10.10.19, Der Spiegel, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/halle-wie-sich-das-taetervideo-auf-twitch-telegram-und-facebook-verbreitet-a-1290841.html> (Stand 10/2019).

50 Vgl. Julia Reda: Edit-Policy: Uploadfilter mit KI – EU-Pläne bergen große Risiken, 02.03.20, heise online, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Edit-Policy-Uploadfilter-mit-KI-EU-Plaene-bergen-grosse-Risiken-4672028.html> (Stand 5/2020).

I.

Wenn die Aggressivität und Vehemenz von Zensurmaßnahmen ein verlässlicher Indikator für politische Sprengkraft sind, dann lässt sich kein explosiverer Künstler als der Breitone René Vautier vorstellen. Kaum ein anderer Regisseur, kaum eine andere Filmemacherin fand sich – zumindest in einem demokratischen Regime – über einen so langen Zeitraum und in so unterschiedlichen Varianten mit den Mitteln der Zensur konfrontiert. Nach dem Tod des 86-Jährigen im Jahr 2015 wurde der schon früher auf ihn gemünzte Superlativ des ‚meistzensierten französischen Filmemachers‘ erneut bemüht; seine Memoiren durchziehen die Worte „censure“ und „censeur“ wie ein roter Faden.¹ Von der Konfiszierung des Negativmaterials und einer mehr als einjährigen Gefängnisstrafe im Jahr 1951 über ein Jahrzehnte währendes Aufführungsverbot bis hin zum politisch motivierten Akt der Zerstörung seines Archivs Mitte der 1980er-Jahre reicht das Spektrum der Maßnahmen, mit denen gegen seine Filme vorgegangen wurde.

Vautier ist, ungeachtet einer vielschichtigen Retrospektive im Jahr 2012 im Berliner Zeughauskino, die den Filmemacher als zentrale Bezugsgröße in einem verzweigten Geflecht internationalistischer und antikolonialistischer Filmpraxis würdigte, im deutschsprachigen Raum kaum bekannt.² Dabei hat er, oft gemeinsam mit anderen, zwischen 1948 und 2014 mehr als 60 Filme unterschiedlichster Länge gedreht und war an gut hundert weiteren beteiligt; der nach einer Idee von Frantz Fanon und Vautier gedrehte Kurzfilm *J'ai huit ans* (1961), der die Kriegserzählungen von achtjährigen algerischen Kindern mit Kinderzeichnungen der Erfahrungen koppelt, gewann bei den Festivals in Oberhausen und Leipzig Preise.³ Sucht man nach Allianzen in Deutschland, wird man sie beim DEFA-Studio für Dokumentarfilme finden, mit dessen Regisseur und Mitbegründer des Leipziger Festivals Karl Gass Vautier befreundet war und das den Film *Algérie en flammes* (1958) produzierte.⁴ „Die Zensur-Tentakel der französischen Regierung reichten weit, aber nicht in die DDR“, kommentieren Madeleine Bernstorff und Sebastian Bodirsky lakonisch.

1 René Vautier: *Caméra citoyenne. Mémoires*, Rennes 1998.

2 Vgl. das Programmheft zu Ohne Genehmigung, René Vautier – eine Werkschau, kuratiert von Madeleine Bernstorff und Sebastian Bodirsky in Zusammenarbeit mit Brigitta Kuster, Zeughauskino Berlin/ Deutsches Historisches Museum, 5. bis 12. Dezember 2012. Fabian Tietke hat nach Vautiers Tod 2015 in der Zeitschrift *Cargo* an den Filmemacher erinnert: Fabian Tietke: Wir sind mit ihnen. Ein Nachruf auf den großen Internationalisten René Vautier. In: *Cargo*, 2015, Heft 25, S. 43–45; siehe auch Madeleine Bernstorff: *Chanter la lutte en images. Ich filme, was ich sehe, was ich weiß, was wahr ist. Erinnerung an René Vautier*. In: *kolik.film*, 2015, Sonderheft 23, S. 28–31.

3 *J'ai huit ans*, 16mm, 12 min, Buch und Regie: Yann Le Masson und Olga Poliakof.

4 Vgl. dazu Madeleine Bernstorff, Sebastian Bodirsky: *Filmen für Unterdrückte*, 06.12.2012, der Freitag, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/filmen-fuer-unterdrueckte> (Stand 6/2020).



II.

Mit massiver Zensur hatte schon *Afrique 50*, Vautiers „antikolonialistischer Aufschrei“⁵ und sein wohl bekanntestes Werk, zu tun.⁶ Der Film, gedreht 1949/50 an der Elfenbeinküste – damals Afrique Occidentale française (A.-O.F.) –, ist in seiner endgültigen Fassung nur 17 Minuten lang, aber die darin formulierte Anklage der europäischen Unterdrückung Afrikas könnte deutlicher nicht sein. Die Ligue de l’enseignement, ein 1866 gegründeter Zusammenschluss französischer Bildungsinstitutionen, hatte Vautier mit einem Lehrfilm über das dörfliche Leben im Kolonialgebiet beauftragt, aber der Auftrag entwickelte sich in den Händen des 21-jährigen zu einem Schlag ins Gesicht der französischen Kolonisatoren. Die Verbrechen der Kolonialmacht, darunter ein Massaker im Dorf Palaka, werden von Vautier, der den Kommentartext selbst spricht, unmissverständlich benannt und die Schauplätze im forensischen Modus der Spurensicherung als Tatorte registriert:

„Hier Blutspritzer an der Wand: Eine Schwangere wurde getötet, zwei französische Kugeln in den Bauch. Unter dieser afrikanischen Erde liegen vier Leichen; drei Männer und eine Frau – getötet in unserem Namen, im Namen der Bürger Frankreichs.“⁷

Ebenso klar nimmt Vautier die ökonomischen Hintergründe und Nutznießenden der Kolonisierung ins Visier, unter anderem die Société Commerciale de l’Ouest Africain, die Compagnie Française de l’Afrique occidentale, den Konzern DAVUM, die Africaine Française und die Compagnie Française de la Côte d’Ivoire. Deren prunkvolle Fassaden montiert der Filmemacher im direkten Gegensatz zur Armut und menschenunwürdigen Schwerstarbeit der schwarzen Bevölkerung. An der Sequenz lässt sich der deiktische Zug und der kraftvolle Literalismus in Vautiers Kino gut beschreiben. Die Dinge und Sachverhalte werden gezeigt und im Kommentar direkt benannt;

5 Vgl. Claire Nicolas, Thomas Riot, Nicolas Bancel: *Afrique 50: le cri anticolonialiste de René Vautier*. In: *Décadrages*, 2016, Heft 29–30, S. 12–30.

6 *Afrique 50*, 16mm, 17 min, Buch, Regie und Schnitt: René Vautier.

7 *Afrique 50 / Du Sable et de sang*, Paris: Les Mutins de Pangée 2013 (Buch und DVD), TC 07:11 bis 07:25.



1–6: René Vautier: Afrique 50 (Frankreich 1950), 16mm, 17 min, TC 07:43; 07:55; 07:50; 07:58; 08:03; 08:05.

Bild und Ton sind nicht in erster Linie erzählerisch, sondern indexikalisch verknüpft; die Anklage erfolgt im Modus der rhetorischen Zuspitzung. „Mein Freund, hier wie überall bedeutet Kolonialisierung: Herrschaft der Geier“, hören wir aus dem Off zu den Bildern von auf Beute lauernnden Geiern. „Und die Geier, die Afrika unter sich aufteilen, haben Namen“,⁸ setzt der Kommentar fort – es sind die Namen der Handelsgesellschaften und Unternehmen, deren konkrete Profite im Anschluss aufgezählt und deren Zentralen im steten Wechsel mit den Geiern geschnitten werden. ▸ Abb. 1–6 Nach der Anklage und Beweisaufnahme mündet der Film in einen Aufruf zur Verbrüderung und zum Widerstand.

„Von Abidjan bis Niamey, von Dakar bis Brazzaville stehen das französische Volk und die Völker Afrikas Seite an Seite. Und die Völker Afrikas werden ihren Platz in diesem gemeinsamen Kampf einnehmen, bis der Kampf des Lebens gewonnen ist!“

Als die Zensurbehörden nach einem Urteil des Kolonialtribunals in Bobo-Dioulasso eingriffen und das gedrehte Material beschlagnahmten, war der Film längst noch nicht fertig. Da Vautier im offiziellen Auftrag unterwegs war, war den Behörden nicht verborgen geblieben, dass der Filmemacher keine Anstalten machte, sich an den eng gesteckten Rahmen des Zeigbaren zu halten. Die juristischen Bestimmungen der Vorzensur, nur das zu filmen, was der Kolonialverwaltung genehm war, hatte Vautier offenkundig ignoriert. Es wundert nicht, dass die Bilder, in denen die Spuren des Massakers an der schwarzen Bevölkerung ebenso zu sehen sind wie die ausbeuterischen Arbeitsverhältnisse auf den Baustellen der Kolonisatoren, die staatliche Behörde auf den Plan rief. Steven Ungar erzählt die abenteuerliche Geschichte des Materials, das von befreundeten Untergrundgruppen in 33 separaten Lieferungen in die französische Hauptstadt geschickt wurde:

8 Afrique 50 / Du Sable et de sang (s. Anm. 7), TC 07:43 bis 07:46.

„Once back in Paris, Vautier had the film processed by sympathetic technicians who spliced his footage onto the ends of pornographic films. Despite the fact that the processed footage was seized on police order as soon as Vautier deposited them at the Ligue d'Enseignement [sic!] offices, he managed to salvage twenty-one out of sixty reels during a lengthy inspection at which he was ordered to acknowledge responsibility for making, importing, and processing a film that colonial authorities in French West Africa had sought to confiscate.“⁹

Die Kürze des Films ist die offensichtlichste Folge der Zensurmaßnahmen. Vautier stand nur rund ein Drittel des gefilmten Materials zur Verfügung; aus dem wenigen, was blieb, komprimierte er ein antikolonialistisches Manifest, das den ungleich bekannteren, ebenfalls mit Zensur belegten Filmen Chris Markers, Alain Resnais' und Ghislain Cloquets (*Les statues meurent aussi*; 1953) sowie Jean Rouchs (*Les maîtres fous*; 1955) um einige Jahre vorausging.

Paulin Soumanou Vieyra, wie Resnais und Vautier ausgebildet an der Pariser Filmhochschule IDHEC und dort der erste schwarze Student, hat die Besonderheit von *Afrique 50* pointiert beschrieben:

„Die Originalität dieses Films liegt in der Betonung der wahren Ursachen dieses Völkermords: Er zeigt uns, dass hinter jeder Waffe, die abgefeuert wird, hinter jeder Kugel, die tötet, hinter jedem Tritt, der einen Bauch zerfetzt, ein wirtschaftlicher Feudalismus steckt. Der Film macht deutlich, dass der Imperialismus das Gesicht dieser Massaker war und dass, um ihnen ein Ende zu bereiten und die Freiheit zu erlangen, der Imperialismus abgeschafft werden musste.“¹⁰

Die französischen Behörden reagierten entsprechend. Bis 1996 blieb der Film in Frankreich mit Aufführungsverbot belegt und konnte, abgesehen von Filmfestivals jenseits des Eisernen Vorhangs, lediglich in aktivistischen und edukativen Kontexten gezeigt werden.¹¹ Vautier wurde 1951 zu einer Haftstrafe verurteilt, die er in einem französischen Militärgefängnis und im rheinland-pfälzischen Niederlahnstein verbüßte. Es sollte nicht sein einziger Gefängnisaufenthalt bleiben.

9 Steven Ungar: Making Waves: René Vautier's *Afrique 50* and the Emergence of Anti-Colonial Cinema. In: *L'Esprit Créateur*, Jg. 51, 2011, Heft 3, S. 34–46.

10 Paulin Soumanou Vieyra: Le Cinéma et la Révolution africaine. In: *Présence Africaine*, Nouvelle série, 1960/61, Heft 34/35, S. 92–103; hier: S. 99 (Übersetzung VP).

11 Bei den Weltjugendspielen in Warschau gewann *Afrique 50* 1955 den Hauptpreis.

III.

Vautiers „*cinéma engagé*“, immer parteiisch und dezidiert auf der Seite der politisch und ökonomisch Benachteiligten, ist zugleich ein ‚*cinéma enragé*‘, in dem die begründete Wut gegen die Obrigkeit in filmische Formen überführt wird. Zuallererst heißt dies, Bilder zu produzieren, die gegen das Abbildungsverbot der französischen Behörden verstießen; im Falle von *Afrique 50* gegen das 1934 erlassene Dekret des Kolonialministers und späteren Vichy-Politikers Pierre Laval, in dem die engen Grenzen dessen festgelegt waren, was in den französischen Kolonien gefilmt werden durfte. Vautier nennt dies „censure au départ“: „d. h. das Verbot, die Wirklichkeit zu filmen“.¹²

Auch wenn sich die Konfiszierung des Materials von *Afrique 50* vordergründig auf diese Verletzung bezieht, sind die Disziplinierungsmaßnahmen nicht auf Bildzensur im engeren Sinne zu reduzieren. Sie sind stets eingebunden in eine machtpolitisch asymmetrische Konstellation (Kolonie vs. Kolonialstaat, Algerien vs. Frankreich) und greifen an potenziell jeder Stelle des Filmprozesses, auch diesseits und jenseits der Bilder, ein. Zurecht beschreibt Nicole Brenez Vautiers autobiografisches Buch *Caméra citoyenne* als Abfolge von Akten der Zensur und Selbstzensur: „des cas de censure et d’auto-censure à tous les stades de l’existence d’un film: conception, écriture, production, tournage, diffusion.“¹³ Dies weist auf die Vielseitigkeit von Ansatzpunkten für polizeilich-juristische Einflussnahme hin, die an jeder Etappe der Produktionskette einsetzen kann, von Konzeptpapieren über das Drehbuch, die Finanzierung und den Dreh bis hin zum Verleih.

All dies greift jedoch nur, wenn man den üblichen Weg der öffentlichen Filmförderung und offiziellen Zertifizierung durch ein ‚*visa d’exploitation*‘ nimmt, das in Frankreich die Voraussetzung für einen Kinostart und die Auswertung durch etablierte Distributionskanäle darstellt. Vautier und andere Filmemacher (in oft noch prekäreren politischen Kontexten) entwickeln vor diesem Hintergrund oppositionelle Netzwerke nach dem Vorbild der Guerilla oder finden in der Logik des Kalten Krieges Anschluss an die Produktionszusammenhänge der sozialistischen Staaten.

Dass sich Vautier in so ausgreifender und übergreifiger Weise mit Zensurmaßnahmen konfrontiert sah, liegt daran, dass er seine Filme an diversen Fronten des politischen Kampfes einsetzte. Für ihn wie für viele Vertreterinnen und Vertreter des ‚*cinéma militant*‘ stand die Politik im Vordergrund, während sich die Kunst daraus allenfalls beiläufig ergab. Die Filme stecken voller ästhetischer Entscheidungen, von

¹² Vautier: *Caméra citoyenne* (s. Anm. 1), S. 33.

¹³ Nicole Brenez: René Vautier: devoirs, droits et passion des images, 2012, La Furia Umana, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images> (Stand 6/2020).

der simplen Entscheidung, was zu filmen ist, über die Bildkomposition, den Kommentar, die Montage, aber diese Entscheidungen folgen keinem künstlerischen Kalkül, sondern richten sich am Prinzip des politisch-aktivistischen Nutzens aus. Brenez, die Vautier in ihrem aktuellen Buch *Manifestations* als paradigmatischen Vertreter eines engagierten Kinos diskutiert, listet auf, in welche konkreten politischen Kämpfe sich Vautier eingeschaltet hat: gegen den Kapitalismus; gegen den Kolonialismus; gegen den Rassismus in Frankreich und die Apartheidsregime in Afrika; gegen die Umweltverschmutzung; gegen die extreme Rechte um den *Front National* in Frankreich; gegen die Diskriminierung der Frauen; für seine Heimatregion, die Bretagne, der er mehrere Dokumentarfilme gewidmet hat.¹⁴

Im Rahmen seiner antikolonialistischen Filme sticht Vautiers Engagement für den Befreiungskampf der Algerier ab Mitte der 1950er-Jahre hervor, das zu mindestens 15 Filmen geführt hat.¹⁵ Auch dies rief, wenig verwunderlich, die Zensurbehörden auf den Plan. „Das Negativmaterial wurde von der französischen Polizei zerstört, die den Vorfall anschließend als bedauernswerten Fehler darstellte“, heißt es im Vorspann zu *Peuple en marche* (1964), der als „erster Dokumentarfilm des unabhängigen Algerien“ gilt,¹⁶ und schon in den nächsten Sätzen ist von weiteren Eingriffen die Rede. „Die Standardkopie des Films wurde in Algerien vom Verantwortlichen eines algerischen Ministeriums verstümmelt, der einer französischen Zeitschrift einzelne Kader verkaufte.“ Wir begegnen hier den drakonischeren Formen von Zensur – nicht lediglich Konfiszierung, sondern – endgültiger, da unwiderruflich – Zerstörung und Verstümmelung. Die Agentinnen und Agenten dieser Zensur sind die klassisch disziplinarischen, obrigkeitsstaatlichen Instanzen: Polizei, Ministerium. Was überlebt – und im Falle Vautiers: in vielen Fällen nicht überlebt – ist das, was durch Findigkeit, Glück oder die Komplizenschaft mit anderen durch die Verbotsnetze schlüpfen kann.

In den 1980er-Jahren spielt der Algerienkrieg erneut eine politische Rolle. Bei einem Gerichtsverfahren zwischen Jean-Marie Le Pen und der Satirezeitschrift *Le Canard enchaîné*, die Le Pen Folterungen vorgeworfen hatte und daraufhin von dem Politiker der Diffamierung beschuldigt wurde, werden Zeugenaussagen aus Vautiers Film *À propos de l'autre détail* (1985) gezeigt, in denen Algerier über Folterungen im

14 Nicole Brenez: *Manifestations: Ecrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Paris 2020. Vautier spielt dort durchgängig eine Rolle, auch außerhalb des ihm gewidmeten Kapitels „René Vautier: Devoirs, droits et passion des images“, ebd., S. 120–146.

15 Eine DVD-Box, die diese Filme unter dem Titel „René Vautier en Algérie“ versammelt, ist 2014 bei Les Mutins de Pangée erschienen, aber zurzeit vergriffen. Für 2020 ist beim gleichen Verlag eine Gesamtausgabe von Vautiers Filmen auf DVD angekündigt.

16 Vgl. Sébastien Layerle: *Premières images de l'Algérie indépendante: Un peuple en marche (1964) ou "l'épopée" du Centre audiovisuel d'Alger*. In: *Décadrages*, 2016, Heft 29–30, S. 60–75.

Krieg Auskunft geben und Le Pen belasten. Zehn Tage nach dem Prozess verwüsten und zerstören Unbekannte – mutmaßlich Le Pen-Anhänger*innen – Vautiers Archiv. Sein Freund und Kollege Yann Le Masson filmt Vautier für eine kurze Dokumentation, in der man den Filmemacher durch die zerstörten Filmstreifen und Reste seines Archivs waten sieht. Der Film, der die Zerstörung bewahrt und archivarisch sichert, heißt *Déstruction des Archives au Fort du Conquet* (1985).

IV.

„Wer Film denkt und benutzt wie Vautier, gehört nicht zum Kanon und hat sich nie sonderlich gekümmert um die Sicherung von Kopien seiner Werke; das bewegte Leben sorgt für große Verstreutheit“,¹⁷ so Bernstorff und Bodirsky. Zwar sind seine Filme zu Algerien vor ein paar Jahren auf DVD erschienen, und auch *Afrique 50* liegt inzwischen in einer DVD-Edition vor. Dennoch ist sein Werk zurzeit am ehesten im unregelmäßigen und informellen Zirkulationsmodus des Internets zu finden. Es liegt in der Logik seines Aktivismus, dass der Einsatz der Filme in der politischen Auseinandersetzung im Vordergrund steht, nicht ihre Archivierung und Sicherung.

Nicole Brenez, die international wichtigste Fürsprecherin Vautiers, spricht vom „Consulted Cinema“, um die Zirkulationsmodi und Zugangsmöglichkeiten des World Wide Web vor allem des militanten und engagierten Films in einen Zusammenhang mit der Tradition des Kinos zu stellen.¹⁸ Diese Formen der dezentralen Konsultation liegen im Falle Vautiers nahe, weil seine Filme immer für den konkreten politischen Einsatz gedacht waren; nicht für die cinephile Kontemplation, nicht für die ehrwürdige Sicherung als ‚kulturelles Erbe‘. Ihr schrankenloser Internationalismus und die Teilnahme für die Entrechteten und Benachteiligten vor allem auf dem afrikanischen Kontinent ließen ihn weitgehend durch die Maschen der zentralistisch-nationalstaatlich organisierten Filmkultur Frankreichs fallen. Konsequenterweise kümmert sich die Cinémathèque de Bretagne um sein Werk und nicht deren ungleich größere Schwester in Paris – Vautiers Zuneigung und politische Energie gilt dem Lokalen und dem Globalen und lässt das Nationale nur dann gelten, wenn es, wie im Falle Algeriens, dem Ziel der Unabhängigkeit und Dekolonisierung dienlich ist.

Vautier hat nicht nur seine Filme, sondern auch seinen Körper eingesetzt, um gegen die Zensur zu protestieren. Seine Memoiren setzen am 27. Januar 1973 ein. Es ist der 27. Tag eines einmonatigen Hungerstreiks. „Meine Forderungen? Die Streichung

17 Bernstorff, Bodirsky: Filmen für Unterdrückte (s. Anm. 4).

18 Vgl. Nicole Brenez: The Consulted Cinema and Some of Its Effects, 31.01.2017, nach dem film, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/consulted-cinema-and-some-its-effects> (Stand 6/2020).

der Befugnis der Kommission für Filmzensur, ohne Angabe von Gründen eine Zensur vorzunehmen; und das Verbot von Schnittvorgaben sowie Lizenzverweigerungen aus politischen Gründen.“¹⁹ Der Hungerstreik hat Erfolg: „Am 31. Tag kam mein Sieg, in Form eines Briefs des Ministers Duhamel, der mir die Beschneidung der Befugnisse der Zensurkommission bestätigte [...].“ Allerdings ist dies ein Pyrrhussieg, wie ihm zuvor ein hoher Beamter ausführlich dargelegt hat: Selbst im Falle einer völligen Abschaffung der politischen Zensur, so der Funktionär freimütig, würden politisch unliebsame Filme auch weiterhin ökonomisch zensiert und keine Aussicht auf großflächige Verbreitung haben. Auch ohne Intervention seitens der Behörden und ausdrückliche Verbote oder Kürzungen greift die Marktlogik und entscheidet mit über die Wirksamkeit oder Unwirksamkeit eines Werks.

Dass Filme verschwinden und nicht mehr zugänglich sind, kann im Ausnahmefall auch als gutes Zeichen gewertet werden. Gerade im aktivistischen Kontext wurde häufig auf Umkehrmaterial gedreht, bei dem kein Negativ belichtet wird, sondern – vergleichbar dem Diapositiv in der Fotografie – in der Entwicklung direkt eine vorführbare Kopie entsteht, die dann vervielfacht werden kann. Das Verfahren ist nicht nur schneller, sondern auch kostengünstiger. In den meisten Fällen erleichtert dies die Zirkulation und führt zur raschen Verbreitung. Es kann aber auch das Gegenteil eintreten. Bernstorff beschreibt einen frühen Fall, der erneut ins Jahr 1950 zurückführt. Der junge Gewerkschafter Edouard Mazé war von Polizisten auf einer Demonstration in Brest am 17. April erschossen worden. Vautier dreht auf der Beerdigung den kurzen Film *Un homme est mort* (1951). „Die einzige Filmkopie auf 16mm-Umkehrmaterial wird auf Straßen und Versammlungen gezeigt, bis die Kopie kaputt gespielt ist, sich selbst im Dienste der Sache abgeschafft hat.“²⁰ So bedauerlich der Verlust dieses Filmes auch ist, vielleicht macht er die positive Rückseite der Zensur sichtbar: die Selbstlöschung des Filmmaterials; die Umwandlung des materiellen Substrats in politisch-aktivistische Energie.

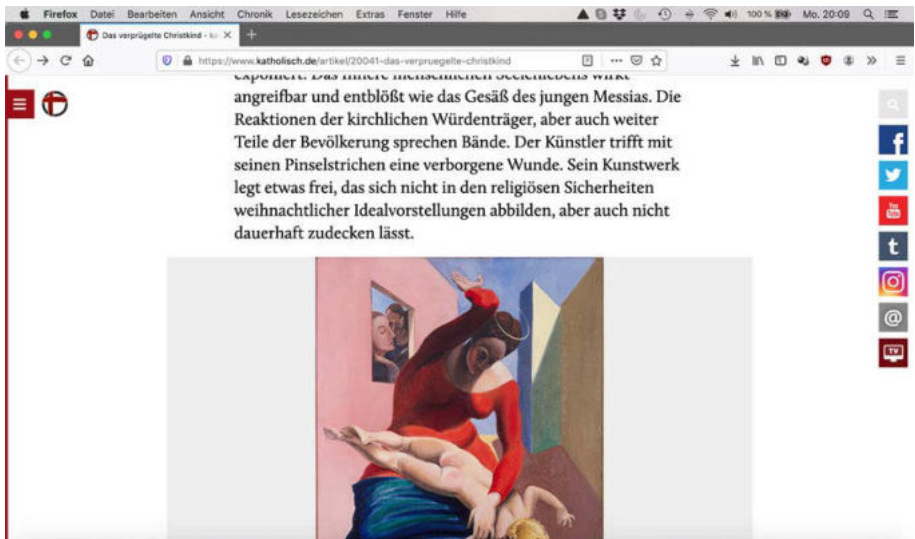
19 Vautier: *Caméra citoyenne* (s. Anm. 1), S. 5. Eine deutsche Übersetzung des ersten Kapitels von Sebastian Bodirsky unter dem Titel „In der Waagschale: meine Wenigkeit“ findet sich im Internet: http://sb.paqc.net/14_vautier.html (Stand 6/2020).

20 Madeleine Bernstorff: Kämpferisches Kino. In: *Texte zur Kunst*, Jg. 23, 2013, Heft 93, S. 194–198, hier: S. 94.

Das berühmte Bonmot von Karl Kraus, dass „Satiren, die der Zensor verstünde, zu Recht verboten würden“, zielt auf den toten Winkel der Zensur, die von Eindeutigkeiten ausgehen muss, wo sie Zweideutiges treffen möchte. Um Zensur institutionell ausüben zu können, muss man einen Fall definieren, auf den die Geltungskriterien passen, nach denen der Fall beurteilt werden soll. Zensur auszuüben heißt, eine Sache auf ein Verbot hin zu überprüfen. Die Doppelverwendung des Begriffs Zensur sowohl für die Beurteilung von Schulleistungen wie von tendenziellen Verbotsfällen verweist auf den paternalistischen Kontext. Die Zensur soll durch Verbot schützen, und zwar vor Verletzungen des moralischen und des politischen Bewusstseins. Wie man weiß, ist das kein ganz einfaches Geschäft, Zensur ist immer entweder zu streng oder zu lasch; es scheint, dass es kein gutes Passungsverhältnis gibt. Die Satire ist ein Paradefall für die internen Grenzen von Zensur. Die gewaltsame Unterdrückung einer Sache oder einer Person und ihrer Äußerungen bleibt, wie die meisten Akte direkter Gewaltausübung, eine rohe Angelegenheit. Im Fall der Zensur digitaler Bilder ein Kampf auch mit den Feinheiten der Technik.

Technisch kann sich das Zensieren digitaler Bilder beispielsweise durch die juristische Beantragung ihrer Löschung von Websites, Plattformen etc. vollziehen oder auch durch eine vorgelagerte Datensperrung, wenn nicht nur zivilrechtliche Aspekte des Eigentums- und Persönlichkeitsrechts, sondern strafrechtliche von Officialdelikten geltend gemacht werden, zu deren Verfolgung die staatlichen Behörden beauftragt sind. Ziel ist es, die inkriminierten Bilder der Öffentlichkeit zu entziehen, sie sollen nicht mehr gezeigt werden, weil entweder die Bilder selbst oder ihre Inbesitznahme illegal sind. Darin unterscheidet sich die Zensurmaßnahme nicht von anderen Löschvorgängen. Eine Zensurinstanz öffentlicher oder privater freiwilliger Selbstkontrolle verfolgt das Ansinnen der Löschung. Dasselbe Ansinnen mag Berufsfotograf*innen umtreiben, die ihre Urheberrechte verletzt sehen durch das Hochladen eines Bildes auf Instagram, oder eine Person, deren rachsüchtiger oder einfach nur boshafter Ex-Liebhaber intime Fotos in einem Akt des Bloßstellens ins Internet stellt. Das juristisch bestimmte Lösungsbegehren hat eine andere Performanz als das Bedürfnis, Bilder als physische Objekte zu vernichten durch Säureattacken, Verbrennen oder Zerschneiden. Das Löschen eines technischen Bildes verschiebt den Akt der Vernichtung vom Original auf den Ort seines Erscheinens, technisch: seiner Adresse. Sogar die im Zuge von Officialdelikten zensierten Bilder werden erst einmal in der Asservatenkammer der Strafverfolgungsbehörden als Beweismittel archiviert.

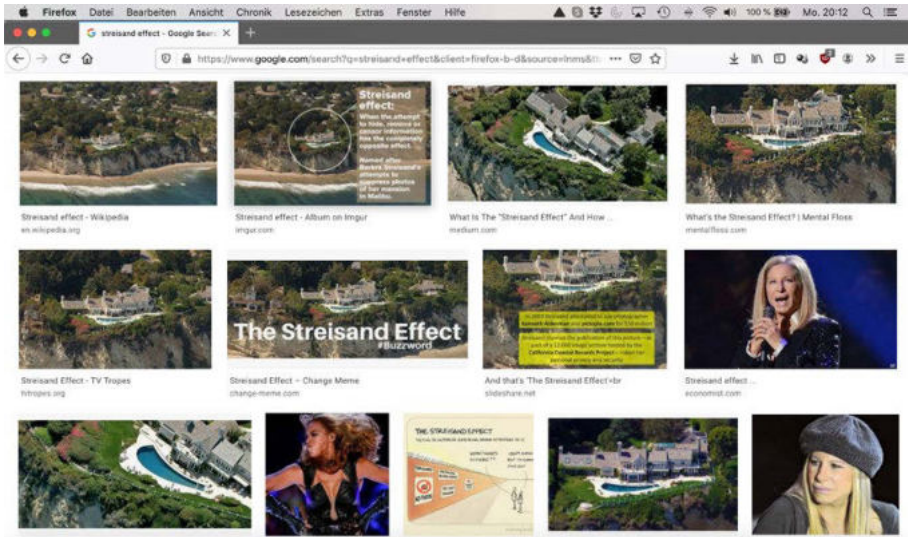
Bereits der vollständigen Kontrolle entzogen hat sich ein Bild, sobald es seinen Weg ins Internet gefunden hat. Aus dem schlichten Grund, dass es nicht mehr nachvollziehbar ist, wo überall Kopien lagern: auf privaten Festplatten oder auf anderen Websi-



1: Andreas G. Weiß: Das verprügelte Christkind, 25.12.2018, katholisch.de.

tes, von wo aus sie jederzeit wieder hochladbar sind. Es gibt kein Original, mit dessen Konfiszierung oder Vernichtung der Vorgang der Verbreitung zu verhindern wäre. Selbst für den Fall, dass das Gemälde *Mona Lisa* unwiederbringlich einem Attentäter, einem Brand oder einem Erdbeben zum Opfer fiel, würde sein digitaler Schatten nicht verschwinden. Das digitale Bild basiert auf einer codierten Informationsverarbeitung, einer Reihe von Zahlen, die ihrerseits in keinem mimetischen Verhältnis zum Bild stehen. Vereinfacht gesagt: Wo immer dieser Code von der passenden Software gelesen werden kann, besteht die Möglichkeit, die in ihm enthaltenen Informationen als Grafik auf dem Bildschirm erscheinen zu lassen. Das Bild, das wir auf dem Schirm sehen, ist also Ergebnis einer doppelten technischen Operation. Den Code kann ich nicht zerstören, ich kann nur verhindern, dass er von einer Website aus als bildliche Erscheinung in grafischer Form auf einem Screen gezeigt wird. Aber sein Abtauchen in die unüberschaubaren Datenarchive des globalen Internets ist nicht einholbar.

Das Zensuransinnen richtet sich also auf die gezeigte Erscheinung. Aber ist diese vergleichbar mit einem physischen Objekt, das man konfiszieren kann? Die Digitalisierung eines als obszön beklagten Gemäldes durch unzählige Smartphone-Nutzer in einer Galerie, die dies nicht ausdrücklich verboten hat, ist gängige Praxis. Von dort kann das zensierte Bild, das aus dem öffentlichen Raum verbannt werden soll, jederzeit über die sozialen Medien eine eigene Öffentlichkeit erreichen. Ein Effekt, der unter dem Namen der Hollywoodschauspielerin Barbara Streisand bekannt wurde. Diese hatte einen Fotografen verklagt, der eine Luftaufnahme von ihrem Anwesen gemacht hatte im Zuge einer Dokumentation über die kalifornische Küste, an der die fragliche Villa liegt. ➤ **Abb. 1** Kaum war mit der Anzeige öffentlich geworden, wo sich das Anwe-



2: Screenshot der Google-Bildersuche nach „Streisand Effect“, 12. Mai 2020.

sen von Streisand befindet, wurde das inkriminierte Foto tausendfach im Netz publiziert und zum Gegenstand unterschiedlichster Bestrebungen vom Küstenschutz bis zur *Fan Culture*. Als Streisand-Effekt wird seitdem der Umstand bezeichnet, dass digitale Informationen – vor allem in Bildform –, sobald sie durch Zensur gefährdet gelten, sich explosionsartig im Netz ausbreiten, aus dem sie dann gar nicht mehr erschöpfend zu löschen sind. In diesem Stadium eines ständigen Wechsels von Erscheinen und Verschwinden greifen die Zensurtechniken auf recht grobe Netze zurück, um nach Beute zu fischen. Es werden Motive (Hakenkreuze, Geschlechtsteile und ähnliches) zur Rasterfahndung ausgegeben, die nicht mehr hinreichend unterscheiden kann zwischen Arten der Darstellung wie Ironie, Satire oder Appell, das heißt, die rhetorische Grundierung des dargestellten Motivs wird nur ungenügend erfasst. Ein Fall wird denkbar: Max Ernsts Bild *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler* (1926) ist in einem Artikel im Internet zu finden, der sich mit dem Kindesmissbrauch in der katholischen Kirche beschäftigt.¹ ➤ **Abb. 2** Ein rein auf Motivsuche ausgerichteter Suchvorgang könnte leicht die Aufforderung zum Löschen auf der Website von katholisch.de unter den Stichworten Gewaltpornografie oder Kinderpornografie nach sich ziehen, ohne auch nur die doppelte Historisierung von Ikonografien, die in dem Artikel benannt wird, zu berücksichtigen. Das ist nur ein konstruierter Fall, der aber verdeutlicht, was passiert, wenn mit völlig unzureichenden Mitteln eine Big-Data-Fahndung ausgelöst wird. Die innere Spannung von Bildern

1 Andreas Weiß: Das verprügelte Christkind, 25.12.2018, katholisch.de, <https://www.katholisch.de/artikel/20041-das-verpruegelte-christkind> (Stand 5/2020).

zwischen Dargestelltem und Darstellung, die einen identifizierenden Zugriff auf ein in sich abgeschlossenes Objekt verwehrt, verweist auf die Logik von Bildern als gerade nicht logisch konnotierte eindeutige Zuweisungen, sondern durch sich überlagernde Kontexte und Horizontverschiebungen semantisch ausgreifende Zeichenkompositionen. Aus den Konstruktionen der algorithmischen Operationen weiß man bereits, dass diese keineswegs neutrale Protokolle nutzen, sondern nachweislich soziale Voreinstellungen über Geschlecht, Status, Alter etc. eingeschrieben haben.

Mit der digitalen Fotografie als Massenmedium entstehen neue Organisationsformen des Öffentlichen, die sich auf eine noch unzureichend analysierte Weise zwischen der sozial organisierten Privatheit von Gruppen Einzelner und der Öffentlichkeit als allgemeinem politischem Raum gebildet haben. Die neuen juristischen Debatten um ein *Recht auf Vergessen* und ein *Recht auf das finale Löschen* von Websites, verweisen auf die unklare ständige Verschiebung dessen, was als privat und was als öffentlich gelten soll. Die Berufung auf Eigentumsrechte rückt dabei zunehmend ins Zentrum: Wem gehört das private Bild, das eine Teilöffentlichkeit anspricht, auf einer privatwirtschaftlichen Domäne?

Dem Problem der Selbstlöschung entspricht die Lage auf der Zensurseite: Das *corpus delicti* ist von ephemerer Natur, es tritt als Spuk auf, und wenn man es fangen will, ist es schon wieder im Untergrund verschwunden. Um diese merkwürdigen Objekte herum, die in verschiedenen Zuständen existieren, werden Phantombilder generiert, die von vornherein nicht präziser sein können als die Suchkriterien, die man auf sie anwendet. Die Komplexität der technisch eröffneten öffentlichen Räume birgt als ihre eigentliche Schwachstelle ein ungeklärtes Verhältnis zu Bildern in sich, die sich als Objekte nicht einfach in objektivierbare Motive zerlegen lassen. Wie jede Rasterfahndung sind sie durchdrungen von Stereotypen, Vorurteilen sozialer Genese, die sich durch ihre Anwendung auf global skalierte Bildinformationen nicht vergrößern, sondern nur vergrößern lassen.

Das technische, besser: das digitale Bild ist ein Objekt eigener Art, als Erscheinung ist es aber immer mehr als sein bloßes Motiv.

Hitler abstempeln. Drei *Defacements*

Nachdem er 1926 sein Studium an der Nihon Universität in Tokio abgeschlossen hatte, reiste der japanische Politikwissenschaftler Momo Minosuke nach Europa und schrieb sich im Sommersemester 1930 an der Berliner Universität ein, um dort Staatswissenschaften zu studieren. Wenige Tage nach dem großen Erfolg der NSDAP bei den Reichstagswahlen im September 1930 – die NSDAP konnte die Zahl ihrer Sitze fast verzehnfachen – führte Momo ein Interview mit Hitler.¹ Er war beeindruckt: „[Hitler] ist der Typ eines Willensmenschen von hoher Intelligenz“, schreibt er später im Vorwort eines 1934 in Tokio herausgegebenen Bändchens mit ausgewählten Reden Hitlers in deutscher Sprache.

„Von mittelgroßer, schlanker und aufrechter Statur zeigt der schmale Schädel mit seinem scharf geschnittenen Gesicht und seiner hellen, lichten Hautfarbe den deutlichen Vertreter der alten germanischen Rasse. Der knappe Mund mit den dünnen Lippen und dem kurzen, schwarzen Bärtchen harmoniert mit dem strengen, durchdringenden Blick. Der ganze Mensch strahlt eine ungeheure Energie aus.“²

Ein Exemplar des Buches ist später an die Deutsche Bücherei in Leipzig gelangt, wo es 1937 katalogisiert wurde.³ Wie bei einem solchen Vorgang üblich, wurde das Buch an verschiedenen Stellen gestempelt, das Frontispiz mit einem Doppelporträt der beiden Männer gleich zwei Mal – und die Stempel stehen Hitler und Momo mitten im Gesicht. **Abb. 1**

„Es hat nie ein Bildnis gegeben, das in Millionen und aber Millionen Herzen, in den Herzen dreier lebenden Generationen eines ganzen Volkes vom Kinde bis zum Greise so tief und beherrschend eingebrannt war wie das des Führers.“⁴

1 Zur Biografie Momos und den genaueren Umständen des Gesprächs vgl. Stefan Hübner: Hitler und Ostasien, 1904 bis 1933. Die Entwicklung von Hitlers Japan- und Chinabild vom Russisch-Japanischen Krieg bis zur „Machtergreifung“. In: OAG Notizen, September 2009, S. 22–41, S. 35f. Ernst Hanfstaengl, der als Dolmetscher bei dem Gespräch anwesend war, beschreibt Momo in seinen Memoiren als „ölig lächelndes, unscheinbares Männchen wie aus einer Idealbesetzung für die Oper ‚Der Mikado‘, und zweifellos ein Regierungsagent“. Ernst Hanfstaengl: Zwischen Weißem und Braunem Haus. Memoiren eines politischen Außenseiters, München 1970, S. 251. Vgl. außerdem Rudolf Hartmann: Japanische Studenten an der Berliner Universität 1920 – 1945, Berlin 2009, S. 86. Der Autor dankt der Gerda-Henkel-Stiftung für die Unterstützung seiner Arbeit.

2 Minosuke Momo (Hg.): Hitler spricht! Eine Auswahl seiner Rede, Tokio 1934, S. 2.

3 DNB Kat. Nr. 1937 A 11829.

4 Illustrierter Beobachter, Sondernummer: Adolf Hitler. Ein Mann und sein Volk, 1936, S. 42.



1: M[inosuke] Momo (Hg.): Hitler spricht! Eine Auswahl seiner Rede. Tokio 1934, Frontispiz. Exemplar der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig.

Was der von Hitler zum Jugendführer des Deutschen Reiches ernannte Baldur von Schirach 1936 in einer Sondernummer des Illustrierten Beobachters mit unverhohlener Begeisterung beschrieb, war zu diesem Zeitpunkt nicht nur eine Propagandaphrase. Im Deutschland der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre war kein Gesicht bekannter als das Hitlers, und keines war so omnipräsent – der Personenkult des Nationalsozialismus generierte nicht zuletzt eine so ungeheure Masse an Porträts, dass sie

das konkrete Gesicht Hitlers überschrieben und – wie in Schirachs Formulierung – den Politiker zum ‚Führer‘ und sein Gesicht zum Bildnis hatten gerinnen lassen. In Amtsstuben und Wohnzimmern hingen Porträts Hitlers, Illustrierte und Wochenschaun verbreiteten Aufnahmen von seinen öffentlichen und halböffentlichen Auftritten, Fotobücher über Hitlers Leben und Taten erreichten sechs- und teils siebenstelligen Auflagen, und anlässlich seines 48. Geburtstags im Jahr 1937 erschien eine erste Briefmarke im Wert von sechs Reichspfennig mit seinem Konterfei.⁵

Diese – und auch alle noch folgenden – Marken unterschieden sich in einem deutlich von den anderen Porträts. Denn während diese als Herrscherbildnisse vor allem Medien waren, um einem ganzen Volk „vom Kinde bis zum Greise“ die Liebe zu und die Identifikation mit Hitler einzubrennen, hatte diese erste Briefmarke noch einen darüber hinausgehenden Gebrauchswert: Mit einer davon beklebt, konnte 1937 eine Postkarte, mit zweien ein Standardbrief im Fernverkehr befördert werden. Voraussetzung war, dass sie sichtbar entwertet wurde – ein Stempel belegte, dass die für den Transport erhobene Gebühr vorab entrichtet worden war. Dieser Poststempel wurde – und wird – in der Regel so platziert, dass er sowohl die Marke wie auch

5 Diese Marke war die erste von vielen mit Hitlers Porträt; für eine Zusammenstellung aller Marken mit Porträts Hitlers vgl. die Übersicht bei Wikipedia: <https://tinyurl.com/ybxlp69l> (Stand 4/2020). 1941 wurde schließlich eine Dauerserie herausgegeben, die bis zum Ende des Krieges und teilweise darüber hinaus, verwendet wurde. Einige Aspekte der Briefmarkenpolitik des Nationalsozialismus beleuchtet Franz Tröger: Die Propaganda und die Vielen. Briefmarken in der politischen Kommunikation des NS-Staates. In: Pierre Smolarski u. a. (Hg.): Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle, Göttingen 2019, S. 399–422. Vgl. auch Frederick Lauritzen: Propaganda Art in the Postage Stamps of the Third Reich. In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Herbst 1988, Vol. 10, S. 62–79.



2a, b, c: Gelaufene Exemplare der Briefmarkendauerserie Reichskanzler Adolf Hitler, 1941 oder später.

den Umschlag berührt. Der Stempel ist so ein Medium, wenn auch meist ein eher schwaches – ein Meta- oder Para-Medium, das selbst meist keinen besonders expliziten Inhalt hat, sondern vor allem Beziehungen zwischen anderen Medien herstellt und ermöglicht: im vorliegenden Fall die zwischen Herrscherbildnis und Brief.⁶

Dass diese Porträts Hitlers gestempelt wurden, war also notwendig, damit die Briefmarken ihren Zweck als Briefmarken erfüllen konnten. Fast unvermeidlich war dabei, dass die Stempel nicht nur die Marke, sondern auch das Porträt berührten. „Es gibt feierliche [Stempel, F. T.], die um das Haupt der Queen Victoria einen Heiligenschein und prophetische, die eine Märtyrerkrone um Humbert legen,“ bemerkt Walter Benjamin in seiner Schrift *Einbahnstraße* und weiter: „Aber keine sadistische Phantasie reicht an die schwarze Prozedur heran, die mit Striemen die Gesichter bedeckt und durch das Erdreich ganzer Kontinente Spalten reißt wie ein Erdbeben.“⁷ Diese Prozedur des Stempelns erfolgte in den 1930er-Jahren teils manuell, vor allem aber maschinell.⁸ Für Ersttagsbriefe spielen bei der Stempelung auch philatelistische und damit ästhetische Erwägungen eine Rolle; ansonsten hatte die erfolgreiche Entwertung der Briefmarken Priorität. Ob Hitler daher schwarzes Blut aus Augen und Ohr tritt, auf seinem Hinterkopf ein höhnisches BEN zu lesen ist oder ihm aus der Nase ein dicker Draht gezogen und dafür der charakteristische Bart mit einem eleganten, fast wilhelminischen Schwung versehen wird, war Ergebnis eines weitgehend kontingenten Vorgangs. Dass Porträts Hitlers bis zur Unkenntlichkeit oder Karikatur umgestaltet wurden, war also nicht ungewöhnlich, sondern ein vollkommen alltägliches Phänomen – bei Briefmarken. ➤ Abb. 2a, b, c

6 Mit Stempel ist hier stets der Stempelabdruck gemeint, nicht das Bürowerkzeug.

7 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, Berlin 1928, S. 66f.

8 Die ersten Maschinen zur Entwertung von Briefmarken wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt und eingesetzt.

Die Stempel auf dem Frontispiz von Momos *Hitler spricht!* sind allerdings anderer Natur. Der Zweck der Markierung eines Bibliotheksbuches ist dem einer Briefmarke zwar grundsätzlich nicht unähnlich – in beiden Fällen sorgt der Stempel dafür, dass dem Objekt eine bestimmte Funktionalität verliehen wird – im Fall des Buches ist das etwa seine Markierung als Eigentum einer Bibliothek, in der es benutzt werden kann. Das Primat der Benutzbarkeit bestimmt dabei, wie diese Markierungen – und in diesem Fall die Stempel – angebracht werden: Weil sie die Lektüre des Buches nicht behindern sollen, wird in der Regel nur auf leeren Flächen des Buches gestempelt – etwa auf der Titelseite, dem Schnitt oder neben dem Satzspiegel einzelner Seiten. Weil bei Tafeln oder anderen ganzseitigen Drucken stets die Gefahr besteht, dass sie aus dem Buch herausgeschnitten werden könnten, werden sie oft auf der Rückseite, zuweilen auch an einer nicht allzu markanten Stelle in der Bildfläche gestempelt. In jedem Fall gilt, dass der – sei's schriftliche, sei's bildliche – Inhalt des Buches nicht gestört werden soll.

Doch für das Frontispiz von *Hitler spricht!* trifft das gerade nicht zu. Hier sind die Gesichter gestempelt wie bei Benjamin die Briefmarken. Weil er – wenigstens in Deutschland – keine bekannte Persönlichkeit war und ist, mag diese Behandlung Momos Gesicht bloß unkenntlich machen. Hitlers Bildnis wird hingegen entstellt. Die von Momo mit soviel Pathos beschriebene physiognomische Harmonie von Lippen, Blick und Bärtchen wird von den blau-violetten Buchstabenflecken zerhackt, sein Gesicht von der liegenden ovalen Kartusche in die Breite gezogen. Was bleibt, ist ein unförmiger, blickloser Kopf über dem mit einem Anzug bekleideten Körper.

Die Wiederholung – beide Gesichter wurden gleich behandelt – schließt allerdings aus, dass die Stempel hier ähnlich zufällig platziert wurden wie das bei Briefmarken geschah.⁹ Der Angriff vor allem auf Hitlers Gesicht erfolgte so gezielt, dass Absicht unterstellt werden kann. Ein solches *Defacement* war nicht ohne Gefahr – das *Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz der Parteiuniformen* oder kurz Heimtückegesetz von 1934 wäre dehnbar genug gewesen, um die unbekannt gebliebene Bibliothekarin zu Gefängnishaft von unbestimmter Dauer zu verurteilen.¹⁰ Ursprünglich

9 Die gegenwärtigen Bibliothekarinnen der DNB erzählten auf Nachfrage, dass ihnen gelegentlich ähnlich abgestempelte Bilder in NS-Literatur begegnet wären. Leider konnten sie mir kein weiteres Beispiel zeigen.

10 Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz der Parteiuniformen. Vom 20. Dezember 1934. Art. 1, § 2: „(1) Wer öffentlich gehässige, hetzerische oder von niedriger Gesinnung zeugende Äußerungen über leitende Persönlichkeiten des Staates oder der NSDAP, über ihre Anordnungen oder die von ihnen geschaffenen Einrichtungen macht, die geeignet sind, das Vertrauen des Volkes zur politischen Führung zu untergraben, wird mit Gefängnis bestraft. (2) Den öffentlichen Äußerungen stehen nichtöffentliche böswillige Äußerungen gleich, wenn der Täter damit rechnet oder damit rechnen muß, daß die Äußerung in die Öffentlichkeit dringen werden.“ Ich verwende im Text der Einfachheit halber das generische Femininum.

erlassen, um gegen die politische Opposition vorzugehen, wurde es später auch eingesetzt, um gegen diffusere Äußerungen von Unzufriedenheit vorzugehen. Verfahren konnten aus nichtigen Anlässen eröffnet werden; es reichte, den Arm nicht zu erheben, wenn im Betrieb das Horst-Wessel-Lied gesungen wurde, bei der Bücherspende für die Wehrmacht eine Publikation von Bibelforscherinnen abzugeben oder die Empfehlung an andere, ausländische Radiosender zwecks besserer politischer Orientierung zu hören.¹¹ Auch mangelnder Respekt gegenüber Hitlerporträts wurde verfolgt: Das Sondergericht München verurteilte 1936 den Schlosser Jakob Huber zu vier Monaten Gefängnis, nachdem er sich ein solches Porträt eingerahmt hatte und gegenüber einer Nachbarin verkündete: „Jetzt hab ich ihn eingerahmt, jetzt hängt ich ihn 'nauf ins Scheißhaus“. Der Brotfahrer Theodor Herbst, der drei Jahre in Dachau gewesen war, bekam ein Bild zum Kauf angeboten und lehnte ab: „Pfui Teufl, da hab ich gar kein Interesse daran“; er wurde 1938 vom gleichen Gericht zu sechs Monate Gefängnis verurteilt. Der Landwirt Vitus Unger, der nach einem Streit mit seiner Frau mit dem Krückstock ein Kruzifix, drei Heiligenbilder und ein Porträt Hitlers von der Wand geschlagen hatte, bekam ebenfalls sechs Monate Gefängnis. Nicht immer endeten solche Verfahren allerdings mit Verurteilungen – gegen den Mechaniker Johann Wagner, der in einem Wutanfall zwei Wahlplakate mit Porträts Hitlers von der Wand gerissen hatte, wurde nach Selbstanzeige kein Verfahren eröffnet, er kam mit einer fristlosen Entlassung aus seinem Betrieb davon.¹² Doch die Aussicht auf ein Verfahren und eine mögliche Verurteilung bei den dafür zuständigen Sondergerichten konnte Beschuldigte auch in den Suizid treiben: Nachdem sie wegen einiger anzüglicher Äußerungen über Hitlers Privatleben eine Vorladung des Sondergerichts Freiberg erhalten hatte, brachte sich eine Meißener Arbeiterin mit Gas um.¹³

Aber um nach dem Heimtückegesetz verfolgt zu werden, musste die Tat an die Öffentlichkeit dringen, sie musste entdeckt werden, und das war im Fall des *Defacements* in der Deutschen Bücherei nicht besonders wahrscheinlich: Eine in Japan erschienene, schmale Ausgabe von ausgewählten Reden Hitlers – wer sollte sich in den späten 1930er-Jahren einen solchen Band ausleihen, wenn in der gleichen Bibliothek doch deutlich umfangreichere Ausgaben dieser Reden zur Hand waren?¹⁴ Die Tat geht in der Masse der Bücher unter – die Bibliothek deckt die Bibliothekarin. Und so hat der

11 Vgl. Manfred Zeidler: Das Sondergericht Freiberg. Zu Justiz und Repression in Sachsen 1933 –1940, Dresden 1998, S. 40–47.

12 Rudolf Herz: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1995, S. 134f

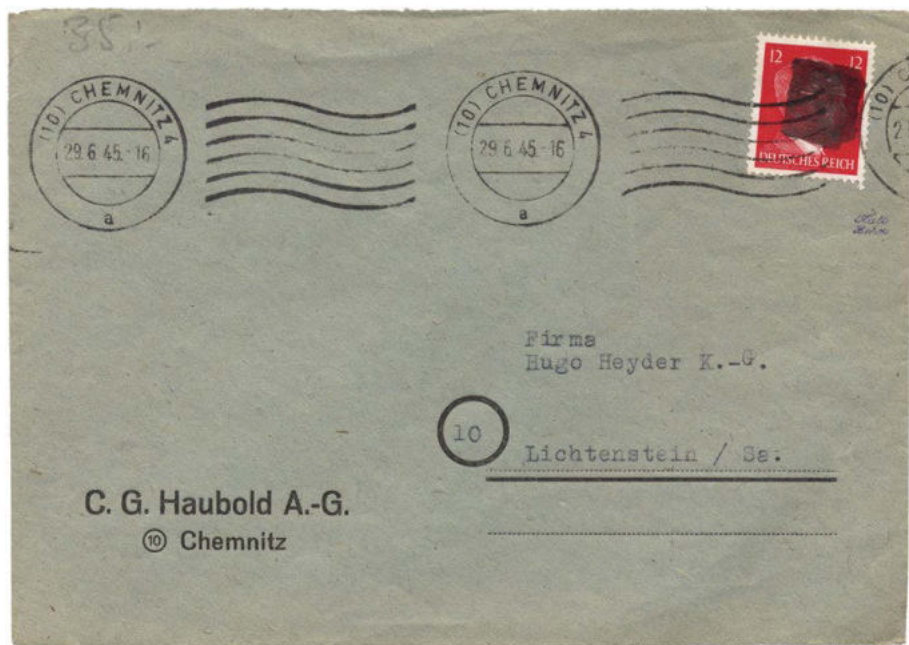
13 Zeidler (s. Anm. 11), S. 46.

14 Eine erste Ausgabe von Reden Hitlers erschien bereits 1925 beim Deutschen Volksverlag in München. Ab 1933 wurden seine Reden in zahlreichen Publikationen gesammelt und in fünf- bis sechsstelligen Auflagen gedruckt.

Akt der Abstempelung bestenfalls ein kleines Publikum – ein, zwei Vertraute vielleicht, aber vor allem die Bibliothekarin selbst. Es handelte sich vermutlich nicht so sehr um ein Signal eines Protests, der eine Öffentlichkeit sucht, sondern eher um eine Handlung, die die Bibliothekarin in erster Linie für sich selbst vollzog. Zwar lassen sich ihre Beweggründe allenfalls spekulativ bestimmen. Doch die Konstellation der Handlung lässt ein in ihrer Gegenwart verankertes und ein in die Zukunft weisendes Motiv erkennen. Wie alle anderen Menschen in Deutschland konnte auch sie der praktisch alltäglichen Begegnung mit Hitlers Abbildern nicht entkommen. Doch gegen eines davon, das ihr durch ihre Tätigkeit bedingt ausgeliefert war, ging sie vor. Auffällig ist allerdings, dass die Bibliothekarin nicht das Bild selbst auslöschte oder zerstörte. Statt das Frontispiz etwa aus dem Buch zu reißen oder zu schneiden oder gar das ganze Buch einfach verschwinden zu lassen, griff sie in das Bild selbst ein: Mit dem Stempel entstellte sie Hitlers (und Momos) Bildnis, und sie machte diese Entstellung als Tun, als Tat deutlich sichtbar – ein psychohygienischer Akt, ähnlich dem von Jakob Huber, der sein Porträt Hitlers auf der Toilette aufhängen wollte. Dieses eine unter den ungezählten Porträts vermittelt, dass – anders als von Schirach insinuiert – nicht allen Deutschen Hitlers Bildnis ein Brandeisen fürs Herz gewesen ist. Unter ihren Zeitgenossinnen konnte die Bibliothekarin eine solche Meinung ohne Gefahr nicht verbreiten. Wenn sie überhaupt mitgedacht wurden, hatte dieses eine entstellte Bildnis seine Adressatinnen vor allem in einer Zukunft, in der die bildliche Omnipräsenz Hitlers und seine allgemeine Verehrung ein Ende gefunden haben würde.

Bis dahin sollte es allerdings noch acht lange Jahre dauern. Name und Schicksal der Bibliothekarin sind unbekannt. Sicher ist jedoch, dass ihre Tat der Produktion und Verbreitung von Bildnissen Hitlers keinen Abbruch tat – sie hingen weiterhin an der Arbeitsstelle, im öffentlichen Raum und daheim; Hitler blieb eine Konstante in Presse und Wochenschaun, die Fotobücher wurden immer weiter aufgelegt und Exemplare der ab 1941 gedruckten Briefmarkendauerserie mit Hitlers Gesicht klebten auf fast jedem Brief. Die Produktion dieser Bilder kam erst mit dem Sieg der Alliierten zu einem Ende – nicht aber ihre Verwendung. Schon vor der Kapitulation des Deutschen Reiches gab es Planungen, das Postwesen nach dem Sieg über die Nazis in Deutschland und den Ländern des ehemaligen Deutschen Reichs wieder in Gang zu bringen. Ein wesentliches Problem war dabei, welche Briefmarken verwendet werden sollten. Spätestens ab Juni 1944 gab es dazu erste konkrete Vorbereitungen auf Seiten der westlichen Alliierten.¹⁵

15 Vgl. dazu ausführlich die Archivalien des Office of Military Government, United States (OMGUS), Records of the Currency Section Received, 405/1 Stamp Shipment and Distribution, <https://www.fold3.com/image/304144318> (Stand 4/2020).



3: Brief mit Sächsischer Schwärzung, gelaufen am 29. Juni 1945.

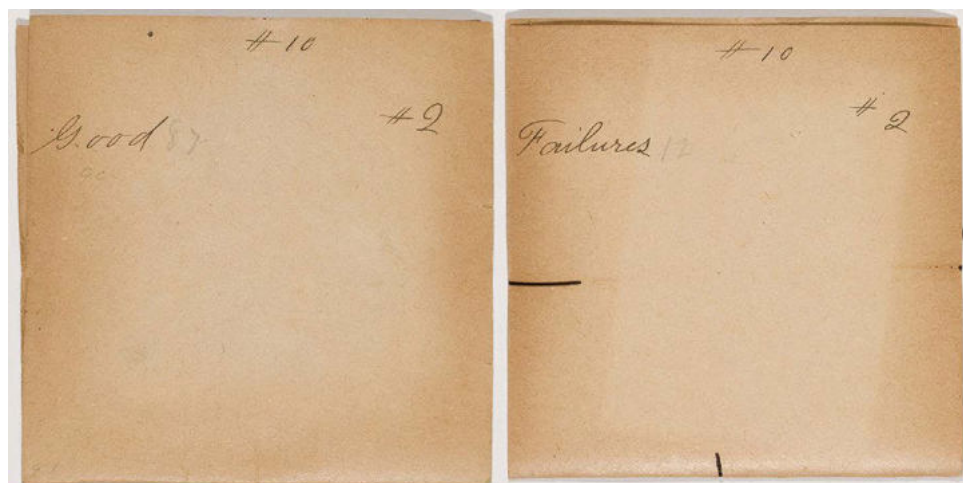
Dennoch waren im Frühjahr 1945 nicht sofort überall rechtzeitig Marken verfügbar, und so behalf man sich vielerorts mit den reichlich vorhandenen Restbeständen der Deutschen Reichspost – darunter auch den Marken der Dauerserie *Reichskanzler Adolf Hitler*. Damit diese unter den neuen politischen Bedingungen ihren Zweck erfüllten und den Transport der entsprechend frankierten Sendung gewährleisteten, musste jedoch dessen Porträt gelöscht werden. Weil es keine zentrale Institution und deshalb auch keine einheitlichen Vorgaben gab, wurde diese Überdruckung in verschiedener Weise gehandhabt. Vor allem in den Einzugsbereichen der Oberpostdirektionen Dresden und Leipzig und der Reichspostdirektion Chemnitz wurden die Marken mit dunkler Farbe überdruckt; das Werkzeug dazu konnte ein Korken sein, der Daumen oder ein Stück Holz. Unter Briefmarkensammlerinnen sind solche Postsachen als *Sächsische Schwärzungen* bekannt.¹⁶

16 Zu den Sächsischen Schwärzungen vgl. ausführlich Manfred Anderson u. a.: Die Sächsischen Schwärzungen 1945. Postwesen und Wertzeichenprovisorien in Sachsen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, Ubstadt-Weiher 2001. Auf S. 29f. wird ausführlicher dargestellt, dass die Maßnahme ursprünglich offenbar nicht auf einen administrativen Akt der Sowjetischen Militäradministration zurückging, sondern auf eine Krisensitzung von örtlichen Behörden in Chemnitz am 9. Mai 1945, d. h. noch vor der Besetzung der Stadt durch alliierte Truppen. Eine Verordnung der Reichspostdirektion Chemnitz, die die Schwärzungen veranlasste, datiert auf den 12. Mai 1945: „Bis zur Ausgabe neuer Postwertzeichen haben die Ämter die Wertzeichen mit dem Kopfbild Hitlers vor dem Verkauf an das Publikum

Auf den ersten Blick ähnelt diese Behandlung der Briefmarken der Tat der Bibliothekarin – auch hier geht es um einen gezielten Angriff auf Hitlers Gesicht. Sie hatte dieses Gesicht so entstellt, dass es sicht- und erkennbar blieb. Mit den *Sächsischen Schwärzungen* jedoch sollte Hitler von den Marken verschwinden – ganz ähnlich wie in den letzten Kriegstagen die Porträts von den Wänden der Ämter, Werkstätten, Schulklassen, Wohnzimmer verschwanden und nichts zurück ließen als rechteckige Schatten, die eilig mit anderem Wandschmuck verdeckt wurden.¹⁷ Diese Auslöschungen waren keine triumphalen Gesten, die den geschlagenen Herrscher seiner Bildlichkeit berauben und jede seiner Repräsentationen mit dem Nachweis seiner Besiegbarkeit tingieren. Es waren vielmehr Fingerübungen einer in Deutschland und Österreich bald einsetzenden *damnatio memoriae*, die nicht die Erinnerung an Hitler tilgen sollte, wohl aber daran, dass sein Bildnis einer großen Mehrheit der Bevölkerung eingegraben war.

mit einem Korken, Gummistempel oder in ähnlicher Weise derart zu überdrucken, daß das Kopfbild Hitlers unsichtbar [sic!] gemacht wird, die Markenwertangabe aber lesbar bleibt [...]. Bei den schon in den Händen des Publikums befindlichen Wertzeichen ist die Änderung von den Postämtern bei der Einlieferung der Sendungen vorzunehmen.“ Faksimile der Anordnung, bed., S. 77.

- 17 „So. Jetzt ist alles klar. Hamburg hat kapituliert, der Gauleiter Kaufmann kampfflos aufgegeben, und unser flaches Land zieht nach. Wo einmal Hitlerbilder hingen, werden die dunklen Stellen mit alten Hochzeitsbildern abgehängt, mit frommen Bibelsprüchen. Und Tag und Nacht ziehen Bollerwagen durch das Dorf, auf die man die inzwischen wertlos gewordenen Glaubensartikel werfen kann: ‚Mein Kampf‘, ‚Mythos des XX. Jahrhunderts‘, ‚Hilf Mit‘, ‚Die Jugendburg‘, dem Hoffmann seine diversen Fotobücher, Lyrikbändchen von Anacker, Vesper, Schirach (Baldrian von Schmierarsch, wie der höhere Volksmund damals sagte). Und ich nahm mir auch davon. 1.) Weil die, die die anderen fürchteten, von mir sehnlichst erwartet wurden und 2.) um der sicher bald verblassenden Erinnerung mal hilfreich unter die Arme greifen zu können. Als um den 11./12. Mai die englischen Panzer einrollten, unwiderruflich, bestimmt, vom besten britischen Stahl, da ließen Bülow und ich die ganz großen weißen Begrüßungsbettlaken wehen. Wir hatten gesiegt.“ Peter Rühmkorf: Die Jahre die Ihr kennt, Hamburg 1986, S. 19.



1: Kuvert mit Kodak-Nr. 2-Negativen für W.R. McKeen Jr., 1891.

Faksimile

Paul Brakmann

Post aus Rochester.

Qualitätskontrollen im Fotofinishing

Good und *Failures* – in zwei Umschlägen erhielten Kund*innen der Eastman Dry Plate and Film Company seit 1888 ihre entwickelten Negative zurück, wenn sie ihre Kodak-Boxkamera zum Hersteller schickten. ➤ **Abb. 1** Aber nicht alle Bilder, die die Labors in Rochester, New York passiert hatten, ließen sich auch betrachten – denn allein die Negative aus dem Umschlag *Good* wurden kopiert. Nur 87 Abzüge seiner ursprünglich 96 exponierten Aufnahmen erhielt zum Beispiel im November 1891 William Riley McKeen Jr. zurück, ein Eisenbahningenieur aus Indiana.

Im Zuge ihrer relativen Demokratisierung im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde die private Fotografie in eine arbeitsteilige Wertschöpfungskette verflochten, die ihren Produktionsprozess über einen Industrieapparat verteilte. Schnappschüsse zu erhalten „without even soiling the fingers“, bedeutete nicht nur, die chemotechnischen Anteile des Verfahrens an korporative Akteure wie die Eastman Company

auszulagern, sondern auch, die eigenen Bilder in ein System einzuspeisen, das sich ihre umstandslose Konsumierbarkeit auf die Fahne geschrieben hatte.¹ Dazu gehörte die Regulierung der Sichtbarkeit dieser Bilder im Dienste eines Interesses der Fotografierenden, das mitunter erst durch das Unternehmen selbst hervorgebracht wurde. Das industrielle Fotofinishing enthielt in seinem Produktionsablauf eine Qualitätskontrolle, die sich explizit noch auf das erstreckte, was sich ereignete, wenn sich die Kamera in den Händen der Nutzer*innen befand. In der Auslese von Bildern, die nach technischen Maßgaben erfolgreich auf die Erfahrungen der Kund*innen referierten, schlug sich so ein Wechselverhältnis von imaginärer Ökonomie der Erinnerung und korporativer der Wertschöpfung nieder, das die private Fotografie anhaltend prägt.

Unter der Marke Kodak erschloss die Eastman Company für ihren Rollfilm den Markt einer bisher fotografisch inaktiven Zielgruppe.² Durch die Verringerung der Arbeitszeit an der Wende zum 20. Jahrhundert trat dem traditionellen Amateur, der sich im Sinne des *Gentleman Amateurs* kennerschaftlich einem einzelnen Interessensfeld widmete, vermehrt ein spielerischer-laienhafter Konterpart gegenüber.



2+3: Zwei nicht kopierte Failures aus den Negativen für W. R. McKeen Jr.

Er und zunehmend auch sie nutzten die freigewordene Zeit für Hobbys wie das Gärtnern, Sporttreiben, Musizieren – und das Fotografieren. Dabei bestand die spezifische Differenz zu Nicht-Amateur*innen weniger in Kenntnissen als im Besitz der entsprechenden Ausrüstung.³ Die Kodak-Kamera trug dem Bedarf dieser neuen Klientel der Knipser*innen Rechnung und forderte nicht mehr als: „1. Pull the string. 2. Turn the key. 3. Press the button.“⁴ Außerdem hatte Eastman durch die Übernahme von Entwicklung und Kopie die Bilder-Aufnahme von der Bilder-Ausgabe getrennt. Der Slogan „You press the button, we do the rest“ bewarb ein System, in dem das fotografische Praxiswissen vor allem durch diese Marktinnovation des industriellen Fotofinishing auf ein leicht verständliches Handlungsskript reduziert war.

In seiner Öffentlichkeitsarbeit gelang es dem Unternehmen dabei, so hat Nancy Martha West in ihrer Studie zu Kodaks Marketingstrategie gezeigt, den neuen fotografischen Massenmarkt als „coherent representational universe“ erscheinen zu lassen, das Eindrücke von Schönheit, Vergnügen und Unschuld evozierte: Erfahrungen, die Kodak in konfektionierter Form zu liefern versprach.⁵ Dabei unterschied sich das Verkaufsversprechen von dem etwa des Spielzeug-, Mode- oder Antiquitätenhandels

nur durch ein wesentliches Detail: Die Erfahrungen, die mit Kodaks Produkten zu machen waren, wurden ausgewiesen als Erfahrungen an der Realität als solcher:

„Kodak taught amateur photographers to apprehend their experiences and memories as objects of nostalgia, for the easy availability of snapshots allowed people for the first time in history to arrange their lives in such a way that painful or unpleasant aspects were systematically erased.“⁶

Damit verschmolzen im Schnappschuss die Ökonomien der Erinnerung und der Wertschöpfung: Zum einen war der Realitätsgehalt der retrospektiven Erfahrungen, die mit Kodaks Produkt zu machen waren, garantiert durch die Tatsache, dass es die Käufer*innen in freier Zeit selbst hergestellt hatten. Zum anderen waren diese Fotografien als Teil des Kodak-Systems Ergebnis eines technischen Produktionszusammenhangs, in dem sich die eigentliche Aufnahme nur als einer unter vielen in eine Kette von Fabrikationsschritten eingliederte. An ihr hatten ebenso die Begussmaschinen der Eastman Company, das *Receiving Department* in Rochester, die Laborant*innen im *Developing Room*, die Kopierer*innen im

No. 2. [87-2]

CAUSE OF FAILURES.

Order No. 10

	Not Sharp.	Caused by Object moving too Fast.	See Manual,	PAGE.
	"	" " being too close to Kodak.	"	9
<u>2</u>	"	" Moving or Swaying the Kodak.	"	7-11
<u>1</u>	Undertimed.	Use of too Small Stop. Light too Weak.	"	23
<u>3</u>	No Exposures.	Failure to Pull Cord. Press Button. Take out Plug.	"	8
<u>1</u>	Double Exposures.	not turning Key between Exposures.	"	14
<u>5</u>			"	
<u>1/2</u>			"	
			"	

We call your attention to the above failures, and refer you to our Manual, that you may avoid like errors in the future.

THE EASTMAN COMPANY.

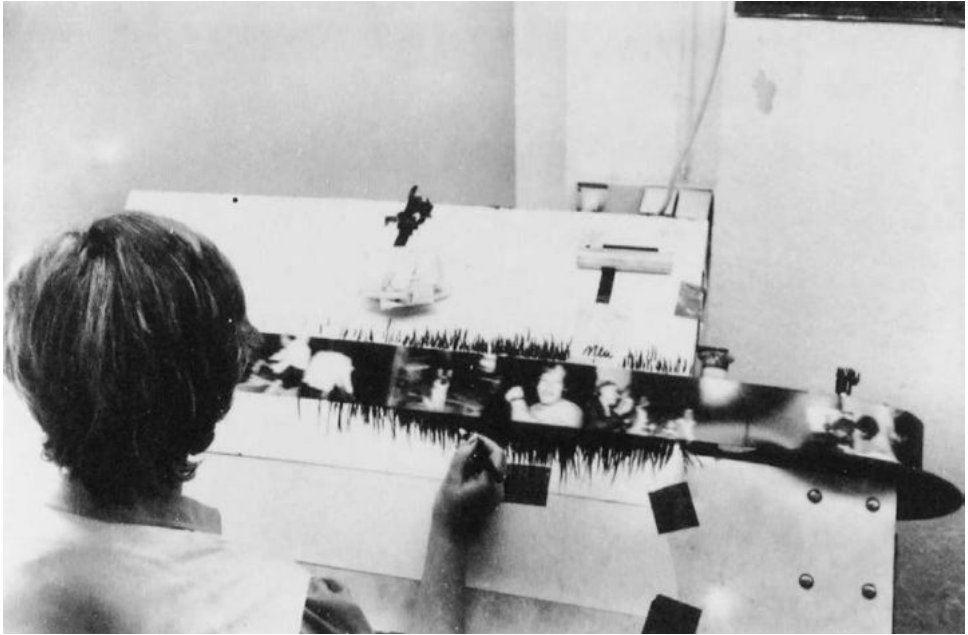
4: Hinweise zur zukünftigen Vermeidung von Failures.

Printing Room und viele andere Arbeitsgänge Anteil. Die Eastman Company legte besonderen Wert auf diesen arbeitsteiligen Charakter, den Fotografie in ihrem System annahm: „The Kodak system is the separation of the work that anyone may do, in making a Photograph, from the part only an Expert can do“, kündigte der *Kodak Primer* an. „Such a division of labor has never been attempted before in the Art of Photography.“⁷

Das Kodak-System versprach, den Blick auf zukünftig Vergangenes gestaltbar zu machen. Indem seine Nutzer*innen auswählten, was sie fotografierten, welche dieser Aufnahmen sie in Alben präsentierten und wie sie sie anordneten, wiesen sie Menschen, Gegenständen, Erlebnissen einen biografischen Ort zu. Im Koordinatensystem ihrer Schnappschüsse konnten sie sich rückblickend selbst lokalisieren.⁸ Dabei spielte die Form der Bilder insofern eine Rolle, als sie die visuelle Evidenz der Gegenstände garantieren musste, an denen sich die Erinnerung kondensieren sollte. Auch ein technisch unvollkommener Schnappschuss stellte diese Brücke in die Vergangenheit her, doch gegeben sein musste ein Mindestmaß an Wiedererkennbarkeit. Das Zergehen des Referenten in einer eigenständigen, unvorhergesehenen oder unklaren fotografischen Sichtbarkeit bedrohte den antizipierten

Blick zurück. Als *Failures* unter den Bildern des William Riley McKeen Jr. galten in diesem Sinne: eine Aufnahme dreier Finger vor dem Horizont und mehrere sehr unscharfe Porträts von Personen auf einem Sofa. » Abb. 2 + 3

Seine Kund*innen band das Kodak-System, indem Kamera, Film und Entwicklung eng aufeinander abgestimmt waren. Eastman verkaufte die Kameras günstig, um dann am Verkauf der Verbrauchsmaterialien Rollfilm und Papier zu verdienen.⁹ Je weniger Misserfolge die Kund*innen mit ihren Bildern erlebten, desto wahrscheinlicher war es, dass sie dem System treu blieben und weiterhin regelmäßig Kodak-Produkte konsumierten. Doch auch die Eastman Company konnte die gelegentliche verwackelte, doppelt belichtete oder anderweitig verunglückte Aufnahme nicht verhindern. In diesen Zusammenhang war es offenbar konsequent, die Sichtbarkeit der Bildresultate einer Kontrolle zu unterwerfen und die Kund*innen nur mit zumindest technisch ‚gelungener Referenz‘ zu konfrontieren. So wurden nicht nur die Negative der mangelhaften Aufnahmen repariert, sondern es wurden auch keine entsprechenden Abzüge versandt – obwohl im Voraus grundsätzlich die Kopie des gesamten Films bezahlt worden war.¹⁰ Was im Positiv möglicherweise noch an der Grenze der Wiedererkennbarkeit gelegen



5: Eine Kontrolleurin im Großlabor (Dieter Hacker: Geprüft und für wertlos befunden, 1980).

hätte, war den umgekehrten Tonwerten der Zelluloidstreifen ins Ungegenständliche verschoben.

Die Entscheidung, wann ein bestimmter Schnappschuss noch ausreichend auf den Augenblick der Aufnahme verwies oder wann das fotografische Verfahren sich selbst zu sehr in den Vordergrund drängte, bemaß sich an formalen Kriterien. Im Kuvert mit den Abzügen artikulierten sie sich in einem Vordruck, auf dem die Kontrolleur*innen handschriftlich ihre Entscheidung transparent machten. **Abb. 4** Der Zettel benannte als Abweichungen vom Qualitätsstandard verschiedene „Störungen der Verweisung“:¹¹ mehrere Klassen der Unschärfe, fehlende Belichtung, Unterbelichtung, Doppelbelichtung – Bilder, auf denen nichts, nichts Genaues oder zu viel zu sehen war. Drei Zeilen waren auf diesem Vordruck freigelassen und eröffneten einen Ermessensspielraum: Hier konnten weniger vorhersehbare Fehler, aber auch willkürliche Entscheidungen der Kontrolleur*innen eingetragen werden. Knapp war außerdem die jeweilige Ursache für

den Bildfehler angegeben und durch Seitenverweise in den präskriptiven Handbuchdiskurs des *Kodak Manual* eingebettet, das der Kamera beilag. So schloss der ausgefüllte Vordruck eine Art ikonotextuelle Feedbackschleife zwischen Kodak und den Fotografierenden, die im Sinne des Produktionsprozesses Zuliefer*innen und Verbraucher*innen zugleich waren.

Neunzig Jahre später, in den 1980er-Jahren, hatte das industrielle Fotofinishing weitere Stufen der Rationalisierung genommen und war nun als halbautomatische, fließende Produktion organisiert: Die eingegangenen Filme einer Charge wurden gekoppelt, als langes Band durch die Entwicklerbäder geführt und fortlaufend auf große Rollen Fotopapier vergrößert. Am Ende dieser Produktionsstrecke saßen Arbeiter*innen an Tischen und betrachteten die Aufnahmen. **Abb. 5** Vor ihren Augen entrollte sich ein Bilderstreifen, den sie immer wieder anhielten, um einen Abzug, der den Standards dieser Endkontrolle nicht entsprach, mit einem Filzstiftstrich zu markieren. **Abb. 6** Danach

wurden die Bilderrollen durch eine Maschine zerschnitten, die die Markierungen mit einem Sensor erkannte: Unmarkierte Bilder wurden weiter zur Verpackung gegeben; markierte Bilder wurden entweder noch einmal kopiert oder als ‚nicht kopierbarer‘ Abfall aussortiert.¹²

Etwa fünfhundert solcher Abzüge, die die Endkontrolle nicht erfolgreich passiert hatten, hat der Künstler Dieter Hacker aus dem Abfall eines Großlabors gerettet und 1980 in seiner Berliner Produzentengalerie ausgestellt. Hacker fand in der Entsorgung dieser Bilder eine ästhetische Qualität negiert, die gerade in der Abweichung von den Konventionen der Amateurfotografie bestand:

„Da bringt der Fotograf endlich einmal sich selbst mit ins Bild, wenn auch nur in der Form seines mitfotografierten Fingers. Auf den Müll damit. Ein Foto erregt unsere Neugier, weil die Köpfe fehlen. Eben dadurch fällt unser Blick um so schärfer auf die fotografierten Menschen. Auf den Müll damit. Und all die Fotos, deren Farben erst dadurch bedeutsam werden, daß sie von der Natur abweichen. Weg mit dem Schrott.“¹³

Die Auslese der Bilder, die sich als Dienst an der Kundschaft auswies, perpetuierte für Hacker zugleich Bildkonventionen, die diese Kundschaft entmündigten:

„Trotz ihrer Zufälligkeit bringen sie Facetten der Fotografie zum Leuchten, die im konventionellen Foto stumpf bleiben. Die Fotografie ist nur Sinnbild. Konvention ist nicht nur ein Thema der Fotografie. Die Einwilligung der Opfer in ihre eigene Kastration liegt bereits vor in allen Bereichen des Lebens.“¹⁴

Hackers Interesse an diesem fotografischen Ausschuss erwuchs aus seinem Anspruch an eine selbstbewusste, engagierte Amateurfotografie im Sinne eines „emanzipatorischen Mediengebrauchs“.¹⁵ Frei von der Notwendigkeit, ihre Bilder den ästhetischen Normen anzupassen, die professionellen Fotograf*innen durch ihre Ver-



6: Markierte Ausschuss-Abzüge aus dem Großlabor (Dieter Hacker: Geprüft und für wertlos befunden, 1980).

wertungsinteressen diktiert wurden, galt ihm die Amateurfotografie potenziell eines affirmativen Charakters entboren. Foto-Amateur*innen – besonders Knipser*innen („Schubladenfotografen“¹⁶) – besaßen für Hacker das Vermögen, als selbstbestimmte Bildermacher*innen ihre eigenen Interessen und Erfahrungen öffentlich artikulieren zu können. Sie standen damit im Zentrum seines Interesses an einer entschieden politisch verstandenen „Volkskunst“.¹⁷

Hacker ging es dabei nicht um eine Ästhetisierung einer *Vernacular Photography*. Der Blick auf Wirklichkeit, wie er sich in der bestehenden Amateurfotografie äußerte, erschien ihm vielmehr als zutiefst unzulänglich und ideologisch vorgeprägt. Was visuelle Selbstermächtigung hätte sein können, so Hacker, fand angesichts der Interessen der fotografischen Industrie im ideologischen Schatten einer Verwertungslogik statt. Vorgefertigten Bildkonzepten folgend, äußerten

Knipser*innen ihre Sehnsüchte auf fatale falsche Weise in Aufnahmen, die der Artikulation eines eigenständigen Weltverhältnisses entbehrten.¹⁸ Auch wenn Hacker den individuellen, sentimental Wert des Schnappschusses prinzipiell anerkannte, schienen ihm die Ökonomien von Wertschöpfung und Erinnerung so verflochten, dass sie einen tatsächlich freien Gebrauch der Fotografie verhinderten:

„Schließlich kann es der Firma Kodak egal sein, ob mit ihrem Farbfilm das Geburtstagsidyll fotografiert wird oder der Arbeitsplatz – Hauptsache, er wird möglichst schnell verknipst. Und da sich das Geburtstagsfoto widerstandslos ins Vorstellungsbild vom Fotografieren einfügt, macht sie damit ihre Reklame – die Auffassungen ihrer Kunden vom geglühten Foto weiter verhärtend.“¹⁹

In dieser Situation entstanden Bilder, die auf eine Amateurfotografie im emphatischen Sinne verwiesen, eher zufällig. Der Ausschuss aus dem Großlabor ließ für Hacker die Möglichkeit einer Überwindung der Begrenztheit der fotografierten Gegenstände und der Monotonie ihrer Auffassung aufscheinen: „Gewiß, die meisten dieser Bilder sind unabsichtlich entstanden. Aber sie durchbrechen die Fassade der fotografischen Konvention. Sie stören die Übereinkunft des ‚richtigen‘ Fotografierens.“²⁰ Die Qualitätskontrolle, die sie aussortierte, repräsentierte die Domestizierung der ästhetisch-politischen Artikulationsfähigkeit der Amateurfotografie.

Hackers Verwandlung von Abfallbildern in Sinnbilder lässt offen, ob das Aussortieren von *Failures* sich, gewissermaßen als Konditionierung, unmittelbar in der Produktion der Fotografierenden niederschlägt. Sie verweist aber auf eines: Derselbe Prozess, der dazu beitrug, Fotografie als Alltagspraxis zu demokratisieren, brachte mit sich, dass weite Teile des medientechnischen Prozesses ausgelagert und damit für die Fotografierenden undurchsichtig wurden. Als Vermittlungsinstanz zwischen Knipser*in und Bild blieb das Kerngeschäft des Fotofinishing über hundert Jahre praktisch identisch. Es charakterisierte sich

im Wesentlichen durch den Grad seiner Automatisierung. Ebenso konstant blieb die Erfahrung, Fotografien in den industriellen Produktionsprozess zurückzuführen und sie ein zweites Mal in Besitz nehmen zu müssen. Was zwischen diesen Schritten stattfand, blieb für die meisten Fotografierenden ebenso unsichtbar wie die Bilder, die dabei aussortiert worden waren.

Mit dem Übergang zur Digitalfotografie und ihrer zunehmend immateriellen Distribution hat sich diese Schlüsselstellung des industriellen Fotofinishing grundlegend gewandelt. Als Bindeglied zwischen latentem und manifestem Schnappschuss, das die Bilder der privaten Fotografie in der Regel überhaupt erst sichtbar machte, spielt die Branche heute praktisch keine Rolle mehr. Sie hat stattdessen ihr „Verwertungsangebot“²¹ auf die Produktion fotografisch bebildeter Gegenstände in geringer Losgröße ausgeweitet; auf „Fotoprodukte“ wie Bücher, Kalender, Tassen, Handyhüllen.²² Das Smartphone als omnipräsente Kamera hat nicht nur den zweckbestimmten Gebrauch von Fotografie als Mittel der Alltagsbewältigung und als Kommunikationsmittel erweitert. Auch bringt die Gleichzeitigkeit von Aufnahme, Verarbeitung und Distribution neuartige Zugriffe von Verwertungsinteressen auf die Form und auf die Sichtbarkeit der Bildproduktion nicht-professioneller Fotografie hervor: Estelle Blaschke skizziert in ihrem Beitrag zu diesem Band, wie sich in der KI-assistierten Aufnahme korporativ vorgefertigte Normen in die fotografische Praxis einschreiben. Aus der einfachen Ja-Nein-Entscheidung der manuellen Endkontrolle im Großlabor wird damit eine komplexe, automatisierte Qualitätssicherung, die ästhetische Normen unmittelbar nach, während oder gar vor der Aufnahme implementiert. Sie prüft den *Failure* nicht mehr im Nachhinein aus dem Produkt heraus, sondern lässt ihn gar nicht erst entstehen. Seit dem Ursprung der Fotofinishing-Industrie in Rochester war die Entscheidung über *Good* und *Failure* eine Frage der Sortierung. Wo das Finishing automatisch in den Händen der Kund*innen vorgenommen wird, verschwindet der *Failure* als solcher: Weil er zunehmend erst gar nicht gemacht wird.

- 1 Eastman Kodak Co.: *The Kodak Primer*. Rochester, NY 1888, S. 7.
- 2 Vgl. zum wirtschafts- und technikgeschichtlichen Kontext von Eastmans Expansion: Reese V. Jenkins: *Images and Enterprise. Technology and the American Photographic Industry 1839 to 1925*, Baltimore, MD 1975, besonders S. 66ff.
- 3 Nancy Martha West: *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville, VA 2000, S. 40–53.
- 4 Colin Harding: Kodak. In: John Hannavy (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, S. 802–804, hier: S. 803. Zum Begriff der Knipser*innen vgl. Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 12–24.
- 5 West (s. Anm. 3), S. 5.
- 6 Ebd., S. 1.
- 7 Eastman Kodak Co. (s. Anm. 1), S. 4 und 7.
- 8 Vgl. Starl (s. Anm. 4), S. 23.
- 9 Jenkins (s. Anm. 2), S. 177.
- 10 Vgl. Eastman Kodak Co.: *The Kodak Manual*. London 1888, S. 33.
- 11 Vgl. Peter Geimer: Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘. In: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002.
- 12 Dieter Hacker: Geprüft und für wertlos befunden. In: *Kunstforum International*, 1980, Heft 42, S. 118–129, hier: S. 118–119. Vgl. auch Peter L. M. Rockwell, Peter W. Knaack: *Out of the Darkroom: A Short History of the Photofinishing Industry*, London 2000, S. 54–57. Über die Abläufe im Großlabor informieren weiterhin Patente, wie Gerald C. Smith, Eastman Kodak Co.: *Method and Apparatus for Correlating Rejected Photographic Prints with Corresponding Photographic Negatives*, U.S. Patent 3706373-A, 1971.
- 13 Hacker (s. Anm. 12), S. 119.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: *Kursbuch*, 1970, Heft 20, S. 159–186, hier S. 173.
- 16 Dieter Hacker: *Der Schubladenfotograf*. In: *Volksfoto. Zeitung für Fotografie*, 1976, Heft 1, S. 5–15.
- 17 Dieter Hacker: *Die Utopie einer Neuen Volkskunst*. In: *Volksfoto. Zeitung für Fotografie*, 1978, Heft 4, S. 5–15.
- 18 Vgl. Dieter Hacker: *Profis und Amateure* [1974]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. 3, 1945–1980, München 1999, S. 190–204, hier: S. 198.
- 19 Hacker: *Der Schubladenfotograf* (s. Anm. 16), S. 8.
- 20 Hacker: *Geprüft und für wertlos befunden* (s. Anm. 12), S. 119.
- 21 Hacker: *Der Schubladenfotograf* (s. Anm. 16), S. 13.
- 22 Vgl. CEWE: *Geschäftsbericht 2019*, cewe.de, <https://ir.cewe.de/download/companies/cewe/Annual%20Reports/DE0005403901-JA-2019-EQ-D-00.pdf> (Stand 8/2020).

Bildbesprechung

Lea Hilsemer

Die (Un)Sichtbarkeit der Löschung

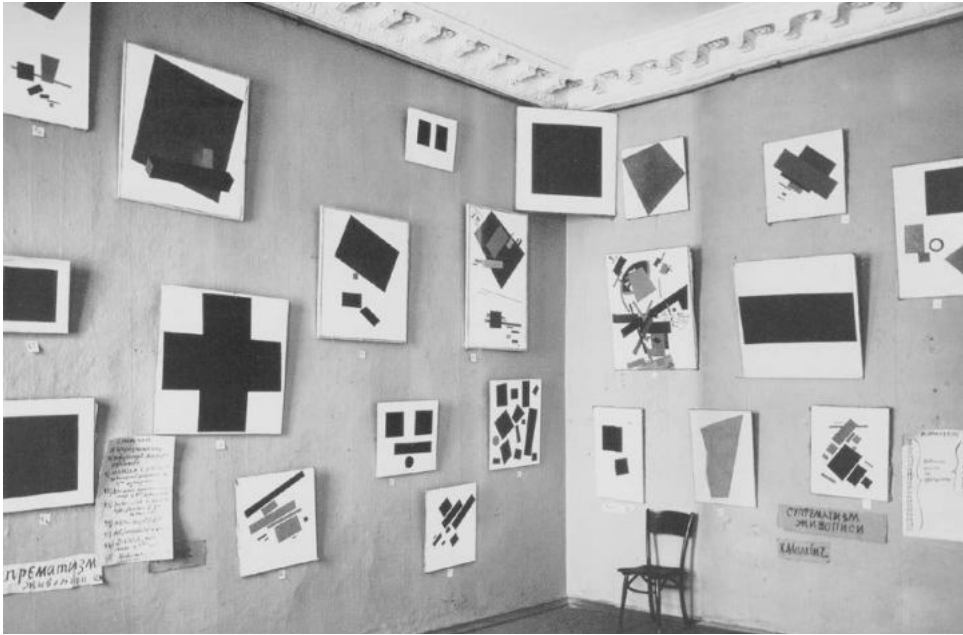
Im Juni 2012 zeigte der Kunstraum Ossastraße in Berlin im Rahmen der Ausstellung *Über die Entbehrlichkeit abstrakter Kunst* Auszüge aus der Arbeit *Black Rectangles of Shame* von Jens Presser. ➤ **Abb. 1** Die abstrakten kleinformatigen Gemälde der titelgebenden schwarzen Rechtecke auf monochrom weißem Grund riefen, aufgrund von Sujet und Hängung, Assoziationen an die berühmte Ausstellungsansicht der *Letzten futuristischen Ausstellung: 0.10* in Petersburg 1915, mit dem *Schwarzen Quadrat* von Kazimir Malewitsch hervor. ➤ **Abb. 2** Tatsächlich bildeten den Ausgangspunkt für diese Gemälde jedoch eine Auswahl von Stills aus pornografischen Videos, die eine Gemeinsamkeit aufwiesen: Abstrakte Kunstwerke waren Teil der Set-Dekoration. Presser zensierte in diesen Stills sowohl die Augenpartie der Darsteller als auch deren Genitalien sowie Website-Logos und kommerzielle Informationen mit schwarzen Balken. Damit entzog er jene Teile im Bild der Sichtbarkeit, die explizite Nacktheit zeigten, Rückschluss auf die Identität der gezeigten Personen zuließen oder die Bilder in Hinblick auf Bilderzeuger und Distributor kontextualisierten. Im nächsten Schritt des Übertragens der unterschiedlichen Konstellationen schwarzer Balken auf eine weiße Leinwand wurde der verbleibende Teil des Bildes gleichsam ‚gelöscht‘. ➤ **Abb. 3+4** Dabei vollzog sich eine Verwandlung der schwarzen Rechtecke. Wurden diese im vorangegangenen Schritt durch ihre Verwendung zum Verdecken anstößiger Bildinhalte als ‚Zensurbalken‘ gesetzt, so wurden sie, durch die Löschung des sie umgebenden Bildraumes, ihres Wirkungsbereichs und dadurch eben jener Funktion des Zensierens wieder beraubt. Der Zensurbalken wird durch das Freistellen zum schwarzen Rechteck, zum autonomen grafischen Element in einem abstrakten Gemälde. Nicht zuletzt geht mit dieser Verwandlung auch eine Umkehrung der Bildebenen einher. Das



1: Jens Presser: *Über die Entbehrlichkeit abstrakter Kunst*, 2012, Ausstellungsansicht, Kunstraum Ossastraße Berlin.

Figur-Grund-Verhältnis wird in Frage gestellt, indem der Balken zur Figur wird und das Bild zum Grund.

Die thematischen Rahmungen durch Ausstellungs- und Werktitel legen sowohl eine Auseinandersetzung mit Fragen nach dem gesellschaftlichen Wert und der Funktion abstrakter Kunst als auch mit dem Verhältnis von Begehren und Scham nahe. Malewitschs ikonisches Werk des schwarzen Quadrats, als zur Zeit seiner Entstehung radikalste denkbare Form eines abstrakten Gemäldes, hing im damaligen Ausstellungsdisplay an jener Position in der oberen Raumecke, die in russischen Wohnstuben traditionell der religiösen Ikone zugedacht war. Indem Presser pornografisches Material zum Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzung mit der Formensprache ausgerechnet dieses, für die Kunstgeschichte kanonisch gewordenen Werks nimmt, stellt er sich also in doppelter Hinsicht in die Traditionslinie einer provokanten Säkularisierungspraxis. Vor allem aber führt er in



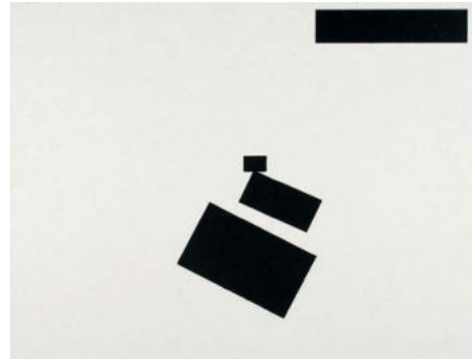
2: Kazimir Malewitsch: Letzte futuristischen Ausstellung: 0.10, 1915, Ausstellungsansicht, Petersburg.

seiner Arbeit unterschiedliche Mechanismen der Verwaltung von Sichtbarkeit vor, die auch ein Nachdenken über eine Grammatik der Zensur mit ihren unterschiedlichen Registern des (Un)Sichtbarmachens anstoßen; vom Herausfiltern einzelner Bildinhalte, über das Schwärzen ausgewählter Stellen bis hin zur Löschung ganzer Bildflächen.

Neben der an die futuristische Ausstellung erinnernden Präsentation der Gemälde gehörte zur Arbeit ein weiteres Exponat, welches durch seine Positionierung an einer anderen Wand des Ausstellungsraumes nicht sogleich als dem Werk zugehörig kenntlich war. ➤ **Abb. 5** Hinter einem violetten Samtvorhang konnten die Ausstellungsbesucher*innen die Vorstadien der Gemälde, also die zensierten Video-Stills, auf einem Bildschirm ansehen. Das Ergebnis der am Bild vorgenommenen Manipulationen erster und zweiter Ordnung nahm im Ausstellungsraum einen prominenten Platz ein und gab dort etwas zu sehen, das sich vom ursprünglichen

Bildmaterial denkbar weit entfernt hatte. Fake-Malewitsch statt Porno. Durch das Zeigen der Stills hinter dem Vorhang war die Möglichkeit zum Blick in die Genese des Werks zwar gegeben; die Verhüllung verwies die Bilder – und damit die vorgängigen Prozesse der Manipulation – jedoch in die Sphäre des Verborgenen und weckte Assoziationen an das zwielichtige Setting eines Schmuddelkinos.

Anhand dieses zensierten Materials wird ein Mechanismus des Zensurbalkens ersichtlich, der ihn in Abgrenzung zu rezenten technischen, zunehmend unsichtbaren Möglichkeiten und Praktiken digitaler Bildzensur stellt: Er verweist.¹ Vor allem in der Gegenüberstellung der Gemälde und der von Presser zensierten Stills wird bewusst, wie viel das zensierte Foto zeigt. Unwillkürlich ergänzt das Gehirn die ausgelöschten Bildteile wie bei einem Lückentext, erschließt das Unsichtbare aus dem Sichtbaren. So ist bei traditionellen Formen der Bildzensur mittels Verdeckens einzelner Elemente im Bild



3+4: Jens Presser: Black Rectangles of Shame #5, 2012, zensurierter Video-Still und Acryl auf Faserplatte, 40x32 cm, Kunstraum Ossastraße Berlin.

durch Zensurbalken, Schwärzung, Ausschneiden, Auskratzen, Verpixelung etc. zwar nicht mehr zu sehen, *was* ursprünglich zu sehen war, aber es ist doch oftmals zu erschließen, wie viel fehlt und in welchem Kontext das Ausgelöschte stand.

Demgegenüber erlauben aktuelle Techniken digitaler Bildzensur unsichtbar zu löschen. ‚Sichtbarkeitsmarker‘ wie der Zensurbalken werden seltener, während Möglichkeiten unsichtbarer Bildmanipulation wie *Deepfake* auf dem Vormarsch sind. Zu deren Aufdeckung werden, mit zunehmend komplexen technischen Möglichkeiten bei der Erstellung, in gleichem Maße spezialisierte technische Kenntnisse und Fähigkeiten nötig. Zeitgleich werden mit Uploadfiltern und Praktiken der *Content Moderation* normative Implikationen wirksam, die es nahelegen, diese als Zensur-Mechanismen digitaler Großkonzerne zu lesen. Die Macht von Plattformen, die die Sichtbarkeit von Bildern reglementieren, entzieht sich meist nicht nur der Möglichkeit zur Einflussnahme, sondern bereits der Sichtbarkeit für eine breite Öffentlichkeit. Obwohl durch das *Interface* offerierte Operationen sowie *Autotags* Handlungsmacht suggerieren, sind es schließlich doch nicht die Nutzer*innen, die in diesem sich vermeintlich selbst regulierenden System in letzter Instanz bestimmen. Das Portal, konkret sein Provider, entscheidet über die Sichtbarkeit

der Bilder, indem er einzelne sperrt und Algorithmen programmiert, die die Sichtbarkeit bestimmter Bilder befördern, während andere in den Bildermengen verschwinden.

Zensurpraktiken nehmen normative Setzungen vor und schaffen Eindeutigkeiten. Sie ebnen dabei häufig komplexe Bedeutungsschichten ein, welche demgegenüber in künstlerischen Auseinandersetzungen in ihrer Vielschichtigkeit, manchmal gar Ambivalenz, nebeneinander (be)stehen können. So werden den Betrachtenden in Pressers Arbeit mittels der Paratexte Einblick in den Prozess des Filterns und dessen Parameter gewährt.² Durch die Möglichkeit des Blicks hinter den Vorhang wird für die Betrachtenden nachvollziehbar, wie an dieser Bildauswahl mittels Schwärzungen ausgewählte Stellen im Bild unkenntlich gemacht wurden. Im Abgleich der Bilder hinter und außerhalb des Vorhangs wird greifbar, wie die Löschung des verbleibenden Bildraumes jeden Hinweis auf den vorherigen Kontext verschwinden lässt und zugleich jenen Übertrag herstellt, der das Pornobild zum Gemälde werden lässt. Absichtsvoll wird uns ein Produkt präsentiert, dessen Ursprung und Genese man nicht ahnen kann, solange die zuvor erfolgte schrittweise Anwendung von Mechanismen der Zensur, des Filterns, Schwärzens und Löschs nicht einsehbar ist. Die konzeptuelle Wirksamkeit erhält das



5: Jens Presser: Über die Entbehrlichkeit abstrakter Kunst, 2012, Ausstellungsansicht, Kunstraum Ossastraße Berlin.

Werk freilich erst genau dadurch, dass es diesen Übertrag sichtbar macht.

Black Rectangles of Shame zeigt nicht nur, dass dieser Nachvollzug den Betrachtenden einiges an Engagement, Zeit und Interesse abverlangt, sondern auch, wie komplex und vielschichtig das Spiel mit den Registern der Sichtbarkeit ist und wie viel Information, Aussage und Erkenntniswert verloren gehen, wenn die einzelnen Schritte und Mechanismen des (Un)Sichtbarmachens selbst der Unsichtbarkeit anheimfallen. Damit lässt sich von dieser Arbeit ein gesellschaftspolitischer Appell ableiten: Die Möglichkeit zur Einsichtnahme in eben solche Prozesse des Selektierens, Manipulierens und Löschens im Bereich der Bildzensur wäre einzufordern, damit eine öffentliche Debatte über deren Parameter geführt werden kann. Raum für eine solche Debatte über *Black Rectangles of Shame* schafft Presser, indem er, statt Eindeutigkeit zu präsentieren, im Spiel mit dem schwarzen Balken diesen als Zensurinstrument, ‚Signifier‘ und abstrakte Form zeigt, wobei die Dinge changieren und in der Schwebe bleiben. Er erlaubt den Betrachtenden einen Einblick in die vollzogenen Prozesse, macht sie sichtbar und damit zum Thema. Denn die Unsichtbarkeit der Löschung ist bestenfalls ein Fake-Malewitsch.

- 1 Dieser Mechanismus zeigt sich überspitzt in einer populären Praxis der Pornoindustrie, Brustwarzen und Genitalien der nackt Abgebildeten anstatt mit Zensurbalken, mit Sternen oder Herzen zu überdecken. Diese fungieren mehr als Blickfang, denn als Instrument des Blick-Verstellens.
- 2 Das Werk ist durch Ausstellungs- und Werktitel, eine begleitende Publikation, die darin abgedruckte Werkeinführung des Künstlers und andere Vermittlungsformate im Ausstellungskontext in einen Horizont von Paratexten und Hintergrundinformationen gestellt, die beispielsweise die Selektionskriterien des Künstlers bei der Bildauswahl transparent machen: Ludovik Vermeersch: *Personally, I'm Most Interested in the Shapes and Colours*, Berlin 2015; darin die Werkeinführung Pressers: S. 118ff.

Interview

Bildzensur und Recht.

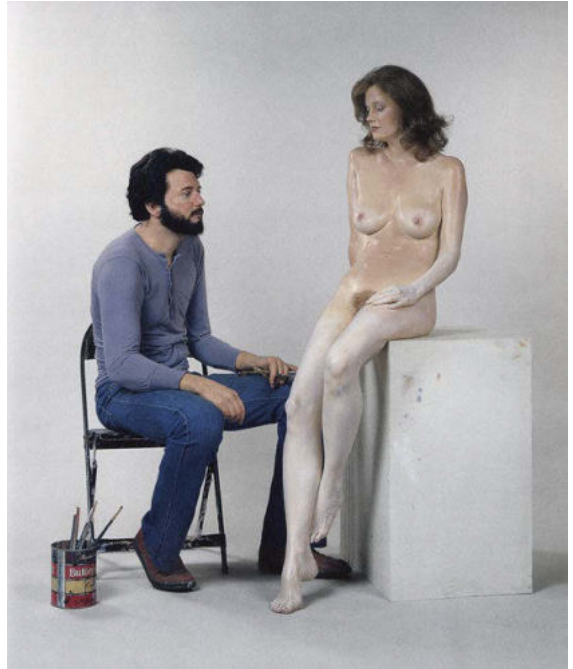
Sabine Müller-Mall und Elisabeth Niekrenz im Gespräch mit Katja Müller-Helle

Müller-Helle: Im November 2018 meldete Hyperallergic, dass der Facebook-Account des an der University of Texas lehrenden Kurators Ruben Cordova gelöscht wurde.¹ Cordova hatte den Account über neun Jahre als fotografisches Archiv für seine kunsthistorischen Forschungen genutzt, um seine Bilder mit Annotationen und online verlinkten Vergleichsbeispielen in sozialen Netzwerken zu teilen und als Ressource für Vorträge in Museen und Universitäten zu nutzen. Der Facebook-Algorithmus hatte die fotografische Reproduktion von John De Andreas *Self-Portrait with Sculpture* von 1980, ein tradiertes kunsthistorisches Werk, als unangemessenen Inhalt erfasst und gelöscht. ➤ **Abb. 1** Die Skulptur erwies sich für die Mustererkennung als schwierig einzuordnendes Objekt: Die Oberflächenbehandlung der mit dem Material Polyvinyl und in Öl polychromierten Statue hatte eine solch hyperrealistische Darstellung eines weiblichen Körpers geschaffen, dass der Algorithmus nicht zwischen künstlerisch hergestelltem Artefakt und menschlichem Körper unterscheiden konnte. Hier scheint das Recht auf künstlerischen Ausdruck und die kuratorische Praxis von Cordova mit der normativen Lösungspraxis des Großkonzerns Facebook in Konflikt zu geraten. Aus bildwissenschaftlicher Sicht scheint mir vor allem problematisch, dass die in viele Richtungen weisende Polyvalenz von Bildern und Skulpturen, in diesem Fall die Verlebendigung der Skulptur durch eine spezifische Materialität und Oberflächenbehandlung, die ein mehrschichtiges Bedeutungsgefüge kreiert, durch den Algorithmus auf einen einzigen Aspekt reduziert wird: auf die Nacktheit. Frau Müller-Mall, wie verhält es sich hier aus verfassungstheoretischer Sicht mit der Kunst- und Meinungsfreiheit? Könnten Sie kurz skizzieren, wie im Fall Cordova, auch mit Blick auf die Differenz der Rechtssysteme in den USA und Deutschland, Normvorstellungen unter Druck geraten? Und wie sich hier die Mechanismen der Vereindeutigung, man könnte auch sagen: Bedeutungsverflachung, rechtstheoretisch einschätzen lassen?

Müller-Mall: Das ist ein schönes Beispiel, anhand dessen sich unterschiedliche Aspekte der Problematik besprechen lassen. Zunächst ist diese Verengung des Blickes auf bestimmte Aspekte, auf bestimmte Deutungsmöglichkeiten eines solchen Bildes, etwas, womit jede normative, jede bewertende Praxis zu tun hat, egal, ob das eine rechtliche Praxis ist oder eine andere. Recht verengt immer den Blick auf einen zu beurteilenden Gegenstand, wenn es bestimmte Aspekte für relevant erachtet und andere nicht. Ähnliches macht aber etwa auch eine ästhetische Beurteilung, die die

Relevanzkriterien für Kunstwerke immer wieder neu bestimmt. Ganz allgemein gesagt, ist die Verengung der Perspektive ein gewöhnlicher Mechanismus, der mit der normativen Bewertung von Gegenständen, von Bildern, auch von Äußerungen, verbunden ist, der aber auch seinerseits beurteilt und kritisiert werden kann. In diesem Fall, wie auch im Falle von vielen anderen Sperren aufgrund von bestimmten Bildveröffentlichungen, erscheint die Verengung der Perspektive nun besonders drastisch. Ich glaube, bei diesen Fällen, bei denen es um die Darstellung von Nacktheit geht, kommen verschiedene Dinge zusammen. Das eine ist natürlich die Konzentration auf diesen Aspekt des Bildes – das ist sicherlich das deutlichste. Das andere ist aber, dass natürlich verschiedene normative Grundierungen der verschiedenen Gesellschaften oder auch Rechtskulturen hier hineinspielen. Wir als Betrachter*innen, in diesem Fall geprägt in einer mitteleuropäischen oder sogar deutschen Rechtskultur, schauen anders auf den Fall als die amerikanische Durchschnittsgesellschaft, die bezüglich dessen, was man im amerikanischen Recht „obszön“ nennt, eine andere Schule durchlaufen hat. Verschiedene Bewertungsmechanismen prallen hier aufeinander und sie spiegeln sich auch in den rechtlichen Konstellationen oder in den rechtlichen Bewertungen.

Ganz grundsätzlich besteht bezüglich der Kunst- und Meinungsfreiheit wie bei jeder Art von rechtlicher Begrenzung von Äußerungen ein Problem darin, dass das Recht oder ein Gericht in einem konkreten Fall eine Äußerung oder ein Bild oder eine andere Art künstlerischer Darstellung auf bestimmte Aspekte reduziert, etwa solche, die mit Persönlichkeitsrechten in Konflikt geraten oder mit Urheber- oder Eigentumsrechten. Das können ganz unterschiedliche Konfliktgegenstände sein. Im Bereich der Kunst ist das Problem vielleicht noch größer als im Falle nicht-künstlerischer, sprachlicher Äußerungen, die von der Meinungsäußerungsfreiheit geschützt sind, weil wir typischerweise bei der Kunst eine größere Zahl von Aspekten haben, die relevant sein können, und eine gewis-



1: John De Andrea: Self-Portrait with Sculpture, 1980, Polyvinyl und Öl, 157,5 x 81,3 x 157,5 cm, Collection of Foster Goldstorm.

se Deutungsoffenheit für die Gegenstände, um die es geht, die auch konstitutiv dafür ist, sie als Kunst zu beschreiben. Im Falle der Kunstfreiheit fallen dann nämlich nicht nur bestimmte Aspekte heraus, sondern es wird auch der Charakter des Gegenstandes, der als Kunst beurteilt wird, in Frage gestellt. Das heißt, in gewisser Weise ist das immer ein besonders drastischer Eingriff, weil er im Grunde den Gegenstand, Kunst als Kunst, selbst negiert oder unmöglich macht. Das ist eine andere Art von Problematik, als wir sie bei Meinungsäußerungen haben.

Ich würde aber in diesem besonderen Fall sagen, dass man sehr differenziert sehen muss, wie eigentlich das Unternehmen, der Konzern Facebook, mit dieser Situation umgeht. Und falls es einen Rechtsstreit gab, wie der ausgegangen ist.²

Müller-Helle: Sie haben davon gesprochen, dass es verschiedene Rechtskulturen gibt, das amerikanische, deutsche oder auch das europäische Recht, denen verschiedene Normvorstellungen inhärent sind. Was mich interessiert ist die Tatsache, dass in diesem Fall nicht nur verschiedene Rechtssysteme in Konkurrenz geraten, sondern auch der technische Aspekt der automatischen Löschung im globalen Maßstab relevant wird, da Normvorstellungen jenseits juridischer Diskurse in die Filtersysteme und algorithmische Bilderkennung eingebaut sind. Deshalb würde ich gern überleiten zu Frau Niekrenz und zu einer netzpolitischen Perspektive. Für dieses Beispiel ist ja relevant, dass Pornografiefiltersysteme, CVPF-Verfahren (*Computer Vision-based Pornography Filtering*) Vorstellungen über Pornografie, Sexualität und den Körper eingeschrieben haben, die hier auf die klassische Kunstgeschichte und das Motiv Maler-Modell rückwirken. Die Normvorstellungen wirken durch die technischen Infrastrukturen hindurch und wirbeln die tradierten Kategorien durcheinander. Deswegen würde ich gerne anhand dieses Beispiels fragen, was Sie zum technischen Aspekt, der technischen Einhegung von dargestellter Nacktheit sagen?

Niekrenz: Ich denke, an diesem Beispiel zeigen sich zwei der Kernprobleme, die entstehen, wenn Bilder oder andere Inhalte automatisiert erfasst und in die Kategorien „erlaubt“ und „nicht erlaubt“ eingeteilt werden: Auf der einen Seite geschehen schlicht Fehler. Sie hatten dargelegt, dass Facebooks Algorithmen in der Fotografie das Abbild einer realen nackten Frau erkannt haben, obwohl es sich tatsächlich um die Fotografie einer Plastik handelte. Da stellt sich die Frage, ob Facebooks Nutzungsbedingungen nur eine Nacktheitsdarstellung, die die Fotografie eines realen Menschen ist, verbieten oder auch Statuen.

Müller-Helle: Ich kann kurz aus den Facebook-Richtlinien zitieren. Es geht genau um diese Unterscheidung in Facebooks *Community Standards*, dort wird explizit

gesagt: „We also allow photographs of paintings, sculptures and other art that depicts nude figures.“³

Niekrenz: Also handelt es sich um einen schlichten Fehler des technischen Systems. Da ließe sich vielleicht noch argumentieren, dass sich die Technik in den nächsten Jahren verbessern könnte. Ein anderes Problem, das sich hier zeigt und das meiner Ansicht nach auch nicht mit neuen Entwicklungen lösbar ist, ist das der Güterabwägung, die der Algorithmus nicht vornehmen kann. Algorithmen können darauf trainiert werden, bestimmte Dinge in Abbildungen zu erkennen. Etwa durch *Machine Learning*, bei dem Algorithmen nicht regelbasiert arbeiten, sondern anhand einer Vielzahl von Trainingsdaten ‚lernen‘: Man speist zum Beispiel eine Vielzahl von Bildern von Brustwarzen und von Bildern, die keine Brustwarzen darstellen, ein. So kann der Algorithmus selbst Kriterien finden, die zum Teil auch die Entwickler*in nicht nachvollziehen kann. So kann ein technisches System mit einer gewissen Zuverlässigkeit eine Brustwarze, eine IS-Flagge, einen Hund oder eine Katze erkennen. Was diese Technologie nicht leisten kann, das ist die juristisch gebotene Kontextualisierung und Güterabwägung. Nachdem Nacktheit erkannt wurde, muss schließlich der gesamte soziale Kontext, in diesem Fall, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, einbezogen werden. Das spielt für Kunst eine große Rolle, aber insbesondere auch für politische Äußerungen. Diese Nacktheit, die hier erkannt worden ist, hat eine Berechtigung, gezeigt zu werden. Die Einbeziehung des Kontextes und die Güterabwägung sind Praxen, die so etwas wie ein soziales Verstehen erfordern und die algorithmisch nicht geleistet werden können.

Müller-Helle: Da möchte ich einhaken und bemerken, dass Facebook, Google oder Twitter zwar technisch löschen, gleichzeitig aber menschliche Abwägung, also soziale Kontextualisierung einführen, indem sie automatische Löschmechanismen mit *Content Moderation* kombinieren. Das Problem ist aber, dass die Moderator*innen selber normative Voreinstellungen gemäß den Unternehmensrichtlinien umsetzen. Diese Praxis der „Reinigung des Netzes“ steht der Rhetorik von Netzneutralität entgegen, also einer von den Großkonzernen behaupteten Neutralität in der Bereitstellung sozialer Kontaktmöglichkeiten, was Auswirkungen auf die moralische, ethische und politische Wirksamkeit der Bilder hat. Diesbezüglich würde ich gerne ein Zitat in die Runde werfen, das auf die Frage zielt, was diese technisch implementierten, aber nicht öffentlich diskutierten Regularien eigentlich für Kulturschaffende bedeuten. Hanno Rauterberg hat in seinem Buch *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* von 2018 vermutet, dass es durch diese Form der Regulation in der Digitalmoderne zu einer Konsenskultur kommen wird und deswegen Kulturschaffende ihre Praxis verändern. Es gibt Kurator*innen, die ihre streitbare

Kunst abhängen, also Selbstzensur betreiben, weil sie Angst haben, dass diese sie ihren Job kosten könnte. Würden Sie die Einschätzung teilen, dass die neuen Zensurmechanismen eine Einheitskunst oder Konsenskultur vorantreiben?

Niekrenz: Ich bin mir tatsächlich nicht sicher, ob man das so feststellen kann. Es finden sich online mannigfaltige kreative Formen, die sich manchmal auch anhand von Zensurpraktiken weiterentwickeln. Ich will das nicht verherrlichen. Aber nehmen wir das Beispiel TikTok, eine chinesische App, auf der vor allem kurze Videos verbreitet werden. Nach Recherchen von netzpolitik.org werden dort Inhalte weniger gesperrt oder völlig gelöscht, als vielmehr in ihrer Reichweite gedrosselt, wenn sie bestimmte politisch oder aus anderweitigen Gründen nicht erwünschte Inhalte enthalten. Das heißt, es wird dafür gesorgt, dass diese Beiträge nicht in sehr vielen Newsfeeds von Personen erscheinen. Vielleicht ist das eine noch hinterhältigere Form von Zensur, als die, bei der das Bild überhaupt nicht mehr sichtbar ist, weil auch derjenige, der es hochgeladen hat, nicht mitbekommt, dass etwas gedrosselt wurde. Auf TikTok ging 2019 ein Video viral, das auf der Bildebene die Nutzer*in bei der Verwendung einer Wimpernzange zeigte – getarnt als *Beauty-Tutorial* sprach sie in dem Clip aber über die Unterdrückung von Uiguren in China. Im Allgemeinen werden auf Social Media gegenwärtig Inhalte in großem Umfang hochgeladen, auch auf die Gefahr hin, dass etwas gelöscht wird. Ich kann mir vorstellen, dass sich das ändern wird, wenn die europäische Urheberrechtsrichtlinie umgesetzt wird.

Müller-Mall: Ja, das ist nochmal eine ganz eigene Frage, die Sie gerade angesprochen haben, was es für sogenannte *Chilling Effects* gibt. Ich würde gerne auf Ihre Ausgangsfrage zurückkommen, Frau Müller-Helle. Ich finde, es sind unterschiedliche Punkte, die darin auftauchen. Das eine ist der Begriff der Konsenskultur. Ich habe mit dem Begriff relativ große Schwierigkeiten, ähnlich große Schwierigkeiten wie mit dem der *Cancel Culture*. Die mit diesem Begriff beschriebene Entwicklung lässt sich in meinen Augen empirisch überhaupt nicht belegen. Es gibt zwar das Phänomen, dass Ausstellungen sogar im Extremfall abgesagt werden oder dass Kontextualisierungen zu Bildern in die Kuratierung von Ausstellungen hineingeraten, die sonst nicht vorgesehen waren, und auch, dass die Angst vor Protesten bestimmte Diskussionen hervorruft. Gleichzeitig können wir aber auf sozialen Netzwerken ganz gut beobachten, dass es einen Streit um Kunst gibt, was für sich genommen nichts Neues ist. Das ist aus meiner Sicht kein besonderes Phänomen dieser Zeit, sondern man hat das, wenn man etwa in die 1960er- oder die 1970er-Jahre schaut, früher genauso gehabt oder mit den Diskussionen um Pornografie in den 1980er-Jahren in den USA, der Frage danach, inwieweit Pornografie Kunst sein kann oder eben Gewalt oder Gewaltandrohung

ist. Solche Arten von sehr grundsätzlichen Diskussionen um Kunst entlang spezieller Kunstwerke gibt es natürlich immer wieder. Ich würde eher sagen, wir leben in einer Zeit, in der wir diesen Streit um Kunst gut beobachten können. Ich würde deswegen diesen Begriff der Konsenskultur erst einmal zurückweisen. Natürlich kann die Angst vor streitbarer Kunst, die Rauterberg nennt, trotzdem relevant sein. Es ist aber immer die Frage, wie sie diskutiert wird, wie zum Beispiel im Fall des Künstlers Balthus und seiner *Thérèse rêvant*. Da ging es vor allem um das Nichtzeigen, etwa in Basel, als Balthus in der Fondation Beyerle ausgestellt wurde, auch darum, Kontextualisierungen einzuziehen, bestimmte Perspektiven in der Rezeption zu diskutieren. Das würde ich erst einmal alles unter das Phänomen ‚Streit um Kunst‘ einordnen und nicht unter dem Stichwort Konsenskultur. Was ganz bestimmt eine Rolle spielt, auch bei der Dynamik eskalativer Strukturen, die solche Diskussionen um Kunst haben, sind die technischen Bedingungen und auch die Möglichkeiten von sozialen Medien, die eine andere Art von Öffentlichkeitsstruktur hervorbringen. Es ist vielleicht ein Allgemeinplatz, dass wir mit sehr vielen verschiedenen Vorstellungen von Öffentlichkeit denken können und auch denken müssen, dass es beispielsweise diese Unvorhersehbarkeit in der Frage gibt, wann plötzlich eine Frage oder eine Kritik oder eine Äußerung oder eben ein Bild eine besondere Öffentlichkeit bekommt und sich dann ein Streit darum entwickelt und wann das vielleicht auch nicht passiert. Ich glaube, da haben wir es sozusagen mit einer Art von Unvorhersehbarkeit oder auch von Potenzialität zu tun, die in gewisser Weise neu ist und die ganz stark mit der Verbreitungslogik von digitalen Kommunikationsstrukturen zu tun hat.

Zu einem anderen von Ihnen angesprochenen Aspekt, zur Netzneutralität, würde ich der Vollständigkeit halber noch gerne etwas anfügen, ohne dass es eigentlich meine Position wäre. Man muss sich klarmachen, dass Facebook ja kein die Öffentlichkeit strukturierender Staat ist, sondern ein privater Konzern mit unglaublicher Marktmacht. Es geht um konsumatorische Angebote. Man kann hier zwar durchaus ganz ernsthaft darüber nachdenken, ob man diese Art von Konzernen wirklich vollständig abgrenzen kann von öffentlichen Strukturen. Aber man muss trotzdem auch anmerken, dass hier ein privater Konzern ein konsumatorisches Angebot macht; es ist erst einmal auch meine Freiheit, ob ich dieses Angebot nutze oder mich davon fernhalte. Das ist kein gutes Argument, darüber könnten wir auch gleich noch diskutieren, aber ich glaube, dass es wichtig ist, es im ersten Schritt zu nennen, um auch nochmal einen zweiten Schritt offen zu legen. Es geht ja nicht nur um diese Art von nachgängigen Lösungs- oder Sperrungsentscheidungen. Die Art und Weise, wie wir kommunizieren, wie wir uns auch sozial verstehen und wie wir vielleicht dann auch – unbewertet gesagt – bestimmte kulturelle Wertungen weiterentwickeln, wird generell von den Angeboten solcher Konzerne mitgeprägt: Nicht nur nachgängige Lösungsentscheidungen spielen

hier eine Rolle, sondern all das, was man Affordanzen nennt. Was mir das Design, die Struktur dieser Netzwerke anbietet, strukturiert ja auch meine Kommunikation und meine Art und Weise, wie ich bestimmte soziale Strukturen, Momente, Begegnungen denke oder lerne. Das heißt, wir haben auf ganz vielen Ebenen Eingriffe in soziale Kommunikation, und für mich wäre die eigentliche Frage, ob wir diese Eingriffe unterschiedlich behandeln müssen, und wenn ja, an welchen Stellen: nachgängig oder vorgängig, privat oder öffentlich, generell oder jeweilig.

Müller-Helle: Was auch die Unterscheidung von Vor- und Nachzensur aufruft, die im Diskurs zu Zensurpraktiken sehr entscheidend ist. Es ist ein bekanntes Argument zu sagen, dass ich mich verweigern kann, soziale Netzwerke wie Facebook oder Twitter überhaupt zu nutzen. Ich habe Kolleg*innen, die das entschieden so machen, die sagen: „Nein, ich werde mich nicht hineinbegeben in diese technische Sozialität.“ Aber ich finde, das trifft zusammen mit einer anderen Größe, die von Frau Niekrenz in ihrem Papier zu Uploadfiltern und Netzkultur beschrieben wird, nämlich, dass die Gefahr schon besteht, dass es kein Außen mehr gibt von technischen Infrastrukturen.⁴ Sie haben hierfür den Begriff der Zensurinfrastruktur eingeführt. Unsere gesamte Sozialisierung und unsere Art des sozialen Austauschs, die Kommunikation ist durchdrungen von technischen Umgebungen, deren Operationalität selbst opak bleibt. Und das ist natürlich gar nicht anders möglich. Angesichts eines Bilddatenvolumens von 1,4 Billionen Bildern, die 2020 wahrscheinlich gemacht und potenziell über soziale Netzwerke geteilt werden, muss es ja irgendeine Art von Regulierung geben. Weil natürlich, wie Sie es eingangs auch schon gesagt haben, auf Jugendschutz geachtet und Persönlichkeitsrechte gewahrt werden müssen. Gleichzeitig ist jetzt die Frage, wie wir mit dem Moment der von Frau Müller-Mall eingeführten ‚freien‘ Entscheidung auch gegen solche sozialen Netzwerke umgehen.

Niekrenz: Den Hintergrund zum Begriff der Zensurinfrastruktur kann man ganz gut beschreiben anhand der Regulierung von als terroristisch eingeordneten Inhalten. Als Anfang der 2010er-Jahre der sogenannte ‚Islamische Staat‘ immer stärker wurde, wurde auch seine Online-Propaganda immer stärker sichtbar. Damals konnte man beispielsweise Enthauptungsvideos auf YouTube finden. Es kam ein politischer Prozess in Bewegung, bei dem die USA und die EU-Kommission die großen Netzwerke aufgefordert haben, dagegen aktiv zu werden. So fand eine Art staatlich angeregte Selbstregulierung statt, die kürzlich in der Gründung des GIFCT (Global Internet Forum to Counter Terrorism) institutionalisiert wurde. Das ist ein Zusammenschluss von großen Netzwerken, mittlerweile gehören um die zwanzig dazu, die in den letzten Jahren eine gemeinsame Infrastruktur eingeführt haben, um terroristische Inhalte von ihren Plattformen fernzuhalten,

was, im Zuge des Christchurch-Attentats 2019 und weiterer Attentate, die live gestreamt worden sind, starken Auftrieb erfahren hat.⁵ Diese Institution betreibt eine Datenbank mit Hashwerten, sogenannten Fingerprints, von Inhalten, insbesondere von Videos und Fotografien, die als Terrordarstellungen klassifiziert worden sind. Bei diesen Hashwerten handelt es sich um so etwas wie Prüfsummen von markanten Merkmalen von Audio- und Videospuren oder Bildern. Anhand dieser Werte können Inhalte wiedererkannt werden, auch wenn die entsprechenden Dateien ein wenig verändert sind, zum Beispiel durch Farbfilter oder Rauschen. Es können also nicht nur bitweise identische Dateien wieder erkannt werden. Lädt eine User*in einen Inhalt hoch, der einmal als terroristisch klassifiziert und in diese Datenbank eingefügt wurde, wird dieser Inhalt nicht zugelassen. Es ist schwer, sich mit rechtlichen Mitteln dagegen zu wehren. Dabei kommt es zu verschiedenen Problemen: Die NGO The Syrian Archive zum Beispiel dokumentiert Kriegsverbrechen im syrischen Bürgerkrieg und hat im Zuge dessen Tausende Videos auf YouTube hochgeladen, die dazu beitragen sollten, Täter*innen verantwortlich zu machen. Youtube hat 2017 eine Vielzahl dieser Videos gelöscht. Ausgehend von einem Unterfangen, das im Kern respektabel ist, wurde eine technische Infrastruktur geschaffen, die keinerlei demokratischer oder gerichtlicher Kontrolle unterliegt, fehleranfällig und vollkommen intransparent ist. Diese Infrastruktur unterliegt derzeit sehr verschiedenen Machteinwirkungen von Unternehmen, sehr unterschiedlichen Staaten und Staatenverbünden. Aber wozu könnten autoritäre Staaten diese Infrastruktur verwenden, wenn sie ihre Macht über sie ausdehnen könnten?

Müller-Helle: Sie beschreiben, dass es eine Gemengelage ist, also verschiedenste Institutionen und Machtinteressen in den Zensurinfrastrukturen wirksam sind. Frau Müller-Mall hatte vorhin eine Historisierung angedeutet und beschrieben, dass es historisch immer schon Institutionen der Zensur gab. Könnte man diese beiden Aspekte zusammenführen? Kann man die Frage nach der aktuellen technischen Zensur nicht in historischer Perspektive noch mal neu auffächern? Zum Beispiel musste auch Goya seine nackte Maja der Spanischen Inquisition vorlegen, was natürlich eine extrem wirksame, sehr mächtige Institution der Zensur war. Dann gibt es Beispiele von zirkulierenden Feldpostkarten im Ersten Weltkrieg – Hunger-, Schmäh- und Karikaturpostkarten, die von eigens zu diesem Zweck eingerichteten Zensurbehörden in München und Berlin einbehalten wurden, um der offiziellen Kaiserpropaganda nicht zu schaden. Ein drittes Beispiel, mit dem Sie sich auch beschäftigt haben, Frau Müller-Mall, sind die Strauß-Karikaturen von 1980/81, als der damalige bayerische Ministerpräsident Franz Josef Strauß vor dem Bundesverfassungsgericht klagte, weil der Karikaturist Rainer Hachfeld ihn als kopulierendes Schwein dargestellt hatte. Dies sind drei historisch sehr

verschiedene, aber markante Beispiele, an denen man sehen kann, dass diese Aufregung, in der wir uns heute hinsichtlich der Inhaltsregulierungen oder Filterungen befinden, historisch unterfüttert werden müsste. Sie haben ja differenziert beschrieben, dass in historischer Perspektive immer starke Zensurinstanzen wirksam waren, die das, was gezeigt werden kann, und das, was gesagt werden darf, gerade in den Feldern der Karikatur, der Kunst und des Politischen, geregelt haben. Wie unterscheidet sich die heutige Lage von historischen Beispielen?

Müller-Mall: Die Fälle, die wir vorher besprochen haben und die, die Sie jetzt genannt haben, unterscheiden sich in ganz vielen Punkten. Das Zentrale ist aus meiner Sicht, dass teilweise Staaten oder eine politische Gewalt beteiligt sind und teilweise private Konzerne Löschungen oder Sperrungen vornehmen. Rein rechtsbegrifflich würde man im engeren Sinne nur das staatliche Handeln als Zensur beschreiben, das private Handeln erst einmal nicht. Wobei man dann genauer hingucken müsste, wie das private Handeln staatlich indiziert ist, was es für eine Art von Zusammenspiel gibt oder welche Wirkmacht es hat. Diese Arten von Zensur, die Sie jetzt beschrieben haben, sind ganz unterschiedlich, aber jeweils eben auch nochmal zu unterscheiden von dem, was Social-Media-Konzerne tun, weil es etwas anderes ist, ob mir durch eine öffentliche Gewalt verboten ist, ein bestimmtes Bild zu drucken, als Medium beispielsweise, oder ob Facebook mir nicht erlaubt, dasselbe Bild zu verbreiten, ich es aber genauso gut auf andere Weise verbreiten kann. Und es hat natürlich auch politisch eine andere Auswirkung, wenn die öffentliche Gewalt, der ich in gewisser Weise vertrauen muss oder ausgeliefert bin, auf meine Äußerungsfreiheiten zugreift. Der Unterschied wäre mir schon wichtig. Dahingehend ist zu betonen, dass wir uns in den meisten westlichen Staaten im Moment sicherlich nach wie vor in Verfassungssystemen befinden, die eine staatliche Vorzensur ausschließen. Das ist im Grundgesetz und in vielen anderen Verfassungen ganz explizit geregelt. Das heißt natürlich nicht, dass eine Nachzensur, also die gerichtliche Aufhebung von bestimmten Erlaubnissen, dann grundsätzlich ausgeschlossen ist, sondern es gibt genau das, was Frau Niekrenz eine Güterabwägung genannt hat, durchaus als das Recht des Rechts, wenn nämlich bestimmte gleichrangige Rechte gegeneinander stehen, etwa die Äußerungsfreiheit der einen und das Persönlichkeitsrecht des anderen. Dies muss dann in eine Abwägung treten, wobei auch die Äußerungsfreiheit den Kürzeren ziehen und dann rechtlich gesehen sowas wie eine Nachzensur vollzogen werden kann. Die historischen Beispiele zeigen diesbezüglich unterschiedliche Konstellationen. Die Inquisition hat nochmal eine andere Intransparenz oder Unzugänglichkeit als eine gerichtliche Entscheidung in Deutschland in den 1980er-Jahren, die in der Regel anfechtbar ist. Das bundesverfassungsgerichtliche Urteil im Fall der Strauß-Karikaturen war nur das letzte Urteil in einer Reihe

von Urteilen, und die Sache ist auch grundsätzlich von Fall zu Fall immer wieder neu zu bewerten. Das heißt nicht, dass seit diesem Urteil tierische Darstellungen von Politikern untersagt wären oder Karikaturen von Politikern untersagt wären. Und es ist ein ganz anderer Fall als die politische Steuerung von Berichterstattungen, wie etwa im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg. Dort ging es nicht nur darum, einzelne Brief- oder Postkartenkontakte zu unterbinden, sondern auch darum, Informationen über die Lage des Krieges vorzuenthalten, und zwar einer großen Gruppe vorzuenthalten. Die verschiedenen Fälle haben aber natürlich letztlich gemein, dass sie entweder die Grenzen von Äußerungsfreiheiten verhandeln oder eine Verhandlung dieser Grenzen nicht mehr zulassen.

Müller-Helle: Ich würde darüber hinaus sagen, dass sich alle diese Beispiele, die ich exemplarisch aus den historischen Kontexten herausgelöst habe, von den technischen Zensurmaßnahmen heute vor allem darin unterscheiden, dass sie überhaupt in öffentlichen Debatten verhandelt wurden oder eine Zurschaustellung von den Instrumenten der Zensur stattfand, wie im Fall der Spanischen Inquisition, also die Kriterien zur Beurteilung öffentlich sichtbar wurden. Wenn man es von der Debatte um die Sichtbarkeit bestimmter Zensurmechanismen her sieht, gibt es eine neue Form der Opazität und eine Verunklärung dessen, was wo gelöscht wurde. Dass mir noch nicht einmal vorgeführt wird, wie im Facebook-Fall von John de Andrea, dass hier zensiert wird, finde ich eine neue Qualität von Regulierung. Auch durch *Deepfake*-Verfahren kommen bestimmte Löschungen gar nicht mehr vor, die zuvor durch Zensurmarker wie Balken oder Verpixelung als zensiert gekennzeichnet worden waren; sie gelangen einfach nicht mehr ins Feld der Sichtbarkeit. Das ist ja ein Phänomen, welches anhand des Dokumentarfilms *The Cleaners. Im Schatten der Netzwelt* (2018) von Hans Block und Moritz Riesewieck diskutiert wurde. Die Arbeiter*innen in Manila, die arbeitsrechtlich in einem ganz schwierigen Verhältnis zu den US-Großkonzernen stehen, schauen 25.000 Bilder am Tag an, um Bilder zu löschen, die dann im ‚gereinigten‘ *Newsfeed* gar nicht mehr erscheinen. Bezüglich der Sichtbarkeit der Löschungsvorgänge ist eine neue Praxis gegeben, die man anders fassen müsste als eine Debatte um die Grenzen des Zeigbaren, wie sie vor Gericht geführt werden kann. Noch ein weiterer Punkt: Sie sagen, was natürlich sehr wichtig ist, dass die staatliche Beteiligung, also staatliche Zensur, etwas völlig anderes ist als die privater Konzerne, weil diese Richtlinien nach eigenem Ermessen etablieren können. Gleichzeitig gibt es meines Erachtens eine Umverteilung der Machtstruktur, in dem Sinne, dass die *Content Moderation* der genannten Großkonzerne gegenüber den staatlichen Regulierungen in der Digitalmoderne an Bedeutung gewonnen haben.

Müller-Mall: Ganz grundsätzlich haben wir, das sehe ich ganz genauso, gegenwärtig andere Möglichkeiten, was die Regime von Sichtbarkeit oder Sichtbarmachung und das Teilen und Verbreiten angeht, als in anderen Gesellschaften und zu anderen Zeiten. Ich würde aber auch sagen, dass die Opazität von solchen Entscheidungen, die Sie beschreiben, gerade ein typisches Merkmal von Zensur ist, und zwar auch von staatlicher Zensur, und es auch historisch immer war. Es ist dann doch, wenn wir uns eine staatliche Zensur in einem autoritären oder diktatorischen oder faschistischen System in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorstellen, noch viel stärker ausgeprägt als etwa bei Twitter, wo ich immer noch bestimmte Sperrungen sehen kann, auch wenn ich an vielen Stellen keine Kriteriologie erstellen und nicht abbilden kann, was tatsächlich gelöscht wird und was nicht. Umgekehrt ist es gerade und immer schon das Wesen von staatlicher Zensur, dass sie Sichtbarkeit in einer Weise unmöglich macht. Die staatliche Zensur, beispielweise in einem autoritären System, ist typischerweise so ausgeprägt, dass sie nicht erst geplante Ausstellungen verhindert, sondern vorher einsetzt. Die Zensur geplanter oder schon laufender Ausstellungen gibt es natürlich auch in jüngerer Zeit, wenn wir zum Beispiel an das Russland der Nullerjahre, etwa die Ausstellung *Vorsicht, Religion!* denken. Die Zensursituation ist aber typischerweise davon geprägt, dass die Idee zu einer bestimmten Ausstellung überhaupt nicht an die Öffentlichkeit gelangen kann, weil sie so früh im Keim erstickt wird durch die Zensur oder es unmöglich gemacht wird, ein bestimmtes Bild überhaupt anzufertigen. Viele Eingriffe finden so früh statt, dass sie am Ende überhaupt nicht mehr sichtbar werden, aber trotzdem eine zensorische Wirkung haben. Anders gesagt: Die Unsichtbarkeit dieser Prozesse ist ein Teil von Zensur. Die Frage ist eher, was wir an dem Umgang von Social-Media-Großkonzernen mit Bildern oder mit Äußerungen darin wiedererkennen können und ob dies vergleichbar ist. Oder ist es hier vielmehr, wie Sie angedeutet haben, den technischen Bedingungen geschuldet? Denn natürlich, das sehe ich auch so, reichen die algorithmischen Möglichkeiten, auch bei allen algorithmischen Lernmethoden in den letzten Jahren, lange nicht aus, um angemessen zu differenzieren. Ich würde auch sagen, ganz ähnlich wie Frau Niekrenz zu Beginn unseres Gesprächs, dass es ab einem gewissen Punkt sowohl bei Bildern als auch bei Äußerungen der Fähigkeit des Urteilens bedarf. Wir müssen die Bilder beurteilen, um aus den diversen Aspekten, die sie möglicherweise sichtbar machen, diejenigen herauszufiltern, mit denen wir sie dann schließlich bewerten oder einordnen. Diese Möglichkeit zur Beurteilung haben Algorithmen eben nicht. Sie können Mustererkennung betreiben, sie können Kriterien finden, um zu unterscheiden, aber sie müssen eben spezifische Kriterien zur Klassifikation oder zur Differenzierung finden. Wir können dagegen urteilen, ohne dass wir das Allgemeine, unter dem wir beurteilen, bestimmen können. Das ist eine ganz andere Fähigkeit, die wir Menschen haben, um mit Gegenständen umzugehen. Die wird man über ein

statistisches Verfahren, was die algorithmische Kriterienbildung letztlich ist, nie erreichen können. In dieser Hinsicht teile ich Ihre Kritik oder Skepsis.

Müller-Helle: Dann ist, wenn man Ihren Ausführungen folgt, Opazität eigentlich der Normalfall von Zensur. Das hieße wiederum, dass die Rede von der Sichtbarkeit der Bilder, der Bilderflut oder der immer und überall versendbaren Bilder zu relativieren ist. Der theoretischen Figur, die Vilém Flusser im *Ins Universum der technischen Bilder* (1984) prominent beschrieben hat, dass alle Bilder elektronisch immer und überall hin versendet werden können, müsste dann diese andere, für uns im Gespräch relevante Figur der Opazität und der Löschung beigestellt werden.

Niekrenz: Das Neue an den aktuellen Zensurpraktiken ist meines Erachtens nicht ihre Opazität, sondern die zugrunde liegende Reichweite des Individuums, auch des status- und vermögenslosen Individuums, und seine Möglichkeit, Bilder zu verbreiten, die das Internet historisch erstmalig eröffnet hat. Diese Reichweite hat zunächst für politisches Empowerment gesorgt, gerade in problematischen Regimen. Dies ist ein Aspekt des Internets, den wir erhalten sollten. Zumindest sollte diese Reichweite, diese Sendefähigkeit nur auf möglichst demokratische, möglichst transparente Art und Weise eingeschränkt werden.

Müller-Helle: Was würden Sie konkret sagen, welche Effekte der Artikel 17 der Urheberrechtsreform auf diese Möglichkeiten des demokratischen Gebrauchs des Internets hat?

Niekrenz: Tatsächlich sehr einschränkende. Eine Möglichkeit des demokratischen Gebrauchs des Internets ist ja vor allem durch Internetplattformen geschaffen worden, also dadurch, dass es Anbieter gibt, die Webseiten programmieren und Serverplatz bereitstellen, die alle Personen nutzen können, um mit sehr wenig technischen Voraussetzungen Inhalte zu publizieren. Dieses Plattformmodell ist zumindest in der Europäischen Union ganz wesentlich durch die E-Commerce-Richtlinie von 2001 geprägt worden und durch das darin niedergelegte sogenannte Provider-Privileg. Es besagt, dass Online-Plattformen grundsätzlich nicht haften für Beiträge, die auf ihnen gepostet wurden, solange sie nicht darauf hingewiesen wurden, dass ein Inhalt aus irgendwelchen Gründen illegal ist oder Rechte anderer beeinträchtigt („notice and takedown“). Artikel 17 der Urheberrechtsreform bricht mit diesem Paradigma. Die Norm besagt unter anderem, dass Plattformen gewährleisten müssen, dass ein Inhalt nicht erscheint, wenn die Rechteinhaber*in der Plattform Erkennungsinformationen über diesen Inhalt gesendet hat. Das heißt, die Plattform muss jeden neuen Inhalt, bevor er hochgeladen wird, daraufhin überprüfen, ob er mit diesem Inhalt übereinstimmt. Das ist eine kom-

plette Abkehr von dem Gedanken, dass man erst einmal alles stehen lassen darf. Sie macht die Implementierung eines sogenannten Uploadfilters notwendig. Das Problem ist aber nicht nur die Urheberrechtsreform. Der EU-Gesetzgeber arbeitet an einer Verordnung, die terroristische Inhalte aus dem Netz verbannen will und ebenfalls Uploadfilter verpflichtend machen könnte. In diesem Fall werden sich möglicherweise sehr viele auch kleine Plattformen an die schon erwähnte Hashdatenbanken anschließen. Die neue EU-Kommission plant zudem den sogenannten *Digital Services Act*, in dem die Verantwortlichkeit von Online-Plattformen bereichsübergreifend neu geregelt werden soll. Vieles ist derzeit noch offen. Das Worst-Case-Szenario wäre, dass das Internet aufgrund der Verantwortlichkeit der Plattformen am Ende ein großes Netflix würde, in dem nur Beiträge, die autorisiert sind, von bestimmten Teilnehmer*innen, denen die Plattform Vertrauen entgegenbringt, hochgeladen werden – also das Ende von *User generated Content*.

Müller-Helle: Würde diese Moderation oder Einhegung unter Umständen ins Gehege kommen mit dem Artikel 5 Absatz 3 des deutschen Grundgesetzes zur Kunstfreiheit? Frau Müller-Mall, könnte man sagen, dass die Rechtslage schwierig wird, wenn ich – ich konstruiere mal einen Fall – eine Internetkünstlerin bin, die terrorismuskritische Kunst macht, welche auf Plattformen hochgeladen werden soll und sich bestimmter visueller Inhalte bedient, die in Hashdatenbanken zu finden sind. Diese kann ich dann nicht nutzen, weil sie eigentlich schon gekennzeichnet, identifiziert sind, was einen kritischen Umgang und auch eine künstlerische Reflektion in gewisser Weise einschränkt. Wäre dies ein Rechtsfall, weil der künstlerische Ausdruck eingeschränkt ist?

Müller-Mall: Es ist für mich nicht ganz einfach, dies für so einen Fall konkret einzuschätzen, weil ich die Kriterien dieses Zusammenschlusses nicht genau kenne und man kaum in allgemeiner Weise über ein Verbot künstlerischer Mittel sprechen kann, ohne eine Vorstellung von den konkreten künstlerischen Mitteln zu haben. Ganz grundsätzlich befindet man sich hier in einer fundamentalen Spannungslage. Wir wünschen uns einerseits eine Netzwelt, die so wenig wie möglich reguliert ist, und andererseits möchten wir natürlich auch die rechtlichen Strukturierungen und Wertungen, die wir in der analogen Welt vornehmen, nicht aufgeben. Ich sehe keinen Grund, warum diese in der digitalen Welt nicht gelten sollten. Die große Schwierigkeit besteht darin, in dieser Spannungslage sowohl normative als auch technische Lösungen zu finden, die auch noch nachvollziehbar sind. Das Problem der Opazität gilt ja für die demokratische Struktur selbst genauso wie für solche Entscheidungen und ihre technischen Bedingungen. Gleichzeitig sind wir auch aus ganz anderen Gründen weit entfernt von einem ‚freien Netz‘, denn auch die digitale Welt ist durch Marktmechanismen und von kapitalistischen Logiken

strukturiert. Ich würde den Einfluss dieser Logiken auf all diese Fragen in keiner Weise unterschätzen. Ich glaube auch, dass beispielsweise die Lösungspraxis oder auch die Kriterien, die Facebook anlegt, Konsequenzen aus diesen Marktmechanismen und ökonomischen Annahmen sind. Facebook will natürlich den durchschnittsamerikanischen Nutzer, die durchschnittsamerikanische Nutzerin nicht verprellen. Und daraus resultieren auch die Entscheidungen zur Löschung.

Müller-Helle: Ich würde gerne auf technikphilosophischer Ebene noch eine Sache ergänzen und zwar zur Opazität der Mechanismen, die uns jetzt schon das ganze Gespräch begleiten. Diese greift nämlich auch in der implementierten Technik selber. Bruno Latour hat das mit dem Begriff des *Blackboxing* beschrieben, eine technische Struktur, die sich in ihrem Funktionieren selbst unsichtbar macht. Das heißt, dass auf der technischen Ebene im reibungslosen Funktionieren von Löschungen oder Übertragungen von Bildern schon dieses Moment der Opazität steckt. Man kann in diese Prozesse nicht unmittelbar und nicht zu jedem Zeitpunkt eingreifen. Das sind dann auch Fragen, welche die Handlungsmacht und das Verstehen dieser technischen Vorgänge betreffen.

Was ich jetzt am Ende interessant finde, ist die Spannung aus der Bereitstellung eines großen Raumes der Entfaltung im Internet, der von Ihnen als Ermöglichung und Empowerment beschrieben wurde, und einer Notwendigkeit der Regulation. Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston hat einmal beschrieben, dass wir jetzt (wieder) in einer Schwellenphase sind, in der unsere gesamten Begriffe, Techniken und Repräsentationen noch einmal neu sortiert werden müssen, und dazu gehört, wie Sie beide ausgeführt haben, auch das Nachdenken über das juristische Urteilen angesichts der weit auseinander liegenden Pole von totaler Freiheit und normativer Regulierung im digitalen Zeitalter.

Das Gespräch wurde am 24. August 2020 coronabedingt per ZOOM geführt und aufgezeichnet.

- 1 Zachary Small: Facebook Censors Art Historian for Posting Nude Art, Then Boots Him from Platform, 27.11.2018, Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/472706/facebook-censors-art-historian-for-posting-nude-art-then-boots-him-from-platform/> (Stand 9/2020).
- 2 Anm. der Redaktion: Facebook hat Ruben Cordova seiner Aussage nach nie kontaktiert, um die Umstände der Löschung seines Accounts aufzuklären. Cordova stellte jedoch fest, dass seine Posts ab dem 24. Januar 2019 von dem italienischen Kunsthistoriker Ivano Mazzini wieder getagged wurden, sein Account also wiederhergestellt worden war – einschließlich seines fotografischen Archivs. Zuvor hatte der Fall weitreichende mediale Aufmerksamkeit erlangt.
- 3 Vgl. hierzu Facebook's *Community Standards*, https://www.facebook.com/communitystandards/adult_nudity_sexual_activity (Stand 27.9.2020).
- 4 Vgl. Digitale Gesellschaft (Hg.): Was sind Uploadfilter? Berlin 2020, S. 20.
- 5 Zum Christchurch-Attentat vgl. den Beitrag von Philipp Müller in diesem Band.

Bildnachweis

Titelbild und Umschlag: © 2020 Aerodata International Surveys.

Editorial: 1: © 2020 Aerodata International Surveys.

Falkenhausen: 1: Aus: Lorena Muñoz-Alonso: Dana Schutz's Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest, 21.03.2017, Artnet News, <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929> (Stand 10/2020). **2:** © Zachary Tyler Newton, Kara Walker, <http://www.zacharynewton.com/kara-walkers-subtlety> (Stand 10/2020). **3:** Foto: Tyler Grisby, CC BY-NC-ND 4.0, https://groundworkforpraxis.com/2014/07/03/kara_walker_exhibit/, o.Änd. (Stand 10/2020).

Blaschke: 1: Aus: Edo Collins, Radhakrishna Achanta, Sabine Süssstrunk: Deep Feature Factorization for Concept Discovery, München 2018, S. 1. **2:** Foto: Maisie Cousins, Produktion: Mario Guay Art Direction. **3:** Sammlung der Autorin. **4:** Archiv Berliner Zeitung. **5a + b:** Aus: Huawei: The Official Huawei Commercial P30 + P30 Pro, 27.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Q3gqew18NSM> (Stand 10/2020), TC: 07:47, 07:50. **6:** Aus: Luminar 4 Released By Skylum, 18.11.2019, Scott Davenport Photography, <https://www.scottdavenportphoto.com/blog/luminar-4-released-by-skylum> (Stand 10/2020). **7:** Aus: Lars Rehm: Huawei launches P40 series with Leica-badged cameras and up to 10x optical zoom, 26.03.2020, Digital Photography Review, https://www.dpreview.com/files/p/articles/5048783043/p40pro_.jpeg (Stand 10/2020).

Schankweiler: 1 + 2: Aus: 【8.11 尖沙咀】疑布袋彈打穿眼罩 女子血流如注送院 據報右眼球爆裂, 11.08.2019, The Stand News, https://www.thestandnews.com/politics/8-11-尖沙咀-疑布袋彈打穿眼罩-女子血流如注送院/?fb_comment_id=2399406343429777_2399471533423258 (Stand 10/2020). **3:** Aus: Why are pro-democracy protesters in Hong Kong wearing eye patches?, 13.08.2019, itv News, <https://www.itv.com/news/2019-08-13/why-are-pro-democracy-protesters-in-hong-kong-wearing-eye-patches> (Stand 10/2020). **4:** Aus: Gabriel H. Sanchez: 21 Of The Most Powerful Photos Of This Week, 30.08.2019, Buzz Feed News, <https://www.buzzfeednews.com/article/gabrielsanchez/ost-powerful-photos-of-this-week-trending-news-aug-30?origin=web-hf> (Stand 10/2020). **5:** zile_mdakane via Instagram, 12.05.2015, <https://www.instagram.com/p/2mKLe9ihZG/> (Stand 12/2018).

Müller: 1: Screenshot der Startseite von: www.bild.de, 15.03.2019, <https://web.archive.org/web/20190315120509/https://www.bild.de/> (Stand 10/2020). **2 + 3:** Aus: 17 Minuten Mordfeldzug, 15.03.19, Bildzeitung, <https://www.bild.de/news/ausland/news-ausland/christchurch-neuseeland-terrorist-filmte-anschlag-in-moscheen-live-60677536.bild.html> (Stand 10/2020). **4:** Aus: Stefan Fries, Presserat: bild.de hat sich zum Werkzeug des Christchurch-Täters gemacht, 7.06.2019, <https://stefan-fries.com/2019/06/07/presserat-bild-de-hat-sich-zum-werkzeug-des-christchurch-taeters-gemacht/> (Stand 10/2020).

Pantenburg: 1–6: Aus: René Vautier: Afrique 50 (Frankreich 1950), DVD Les Mutins de Pangée 2013, TC 07:43; 07:50; 07:55; 07:58; 08:03; 08:05.

Koch: 1: Screenshot von: <https://www.katholisch.de/artikel/20041-das-verpruegelte-christkind>, 12.05.2020. **2:** Screenshot der Google-Bildersuche nach „Streisand effect“, 12. Mai 2020.

Tietjen: 1: Aus: Momo Minosuke (Hg.): Hitler spricht! Eine Auswahl seiner Rede, Tokio 1934, Frontispiz, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, Katalognummer 1937 A 11829. **2 + 3:** Archiv des Autors.

Faksimile: 1–4: © International Center of Photography, Purchase, with funds provided by the ICP Acquisitions Committee, 2000. **5 + 6:** Aus: Dieter Hacker: Geprüft und für wertlos befunden. In: Kunstforum International, 1980, Heft 42, S. 119 u. 122.

Bildbesprechung: 1: © Toon Leën. **2:** Public Domain. **3–5:** © Toon Leën.

Interview: 1: Aus: Luke Syson, Sheena Wagstaff, Emerson Bowyer, Brinda Kumar: Like Life. Sculpture, Color, and the Body, New York 2018, S. 143.

Bildtableau I: 1: © Viktoria Binschok. 2, 3, 5, 6, 9, 12, 15: Public Domain. 4: © Hengame Hosseini. 7: © Studio / Incendo. 8: David Ertl, 2015, © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. 10: © 2020 John Baldessari. 11: © Yannis Vlamos, indigital.tv. 13: © Hans-Peter Feldmann. 14: © Lea Hilsemer. 16: Foto: Matthias Kabel, CC-BY 2.5, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg (Stand 10/2020), Änderung: Hengame Hosseini. 17: © Willem Popelier. 18: Aus: Don Braun: Katy Perry Travel Outfit – LAX Airport in Los Angeles, 25.07.2019, Celebmafia, <https://celebmafia.com/katy-perry-travel-outfit-lax-airport-los-angeles-july-2016-574073/> (Stand 10/2020). 19: © Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Bildtableau II: 1–7, 13, 14, 17: Public Domain. 8: © 1992 id Software LLC. 9: Das manipulierte Bild, TC 02:38, <https://www.3sat.de/wissen/wissenschaftsdoku/das-manipulierte-bild-102.html> (Stand 10/2020). 10: © 2020 Aerodata International Surveys. 11: via Twitter. 12: © Tweeter: Elisabeth Bik, mit freundlicher Genehmigung. 15: via Sina Weibo. 16: Foto: John Moore/Getty Images. 18: © 1996-2015 National Geographic Society. 19: Aus: Bildzeitung, 08.09.2015, S. 9.

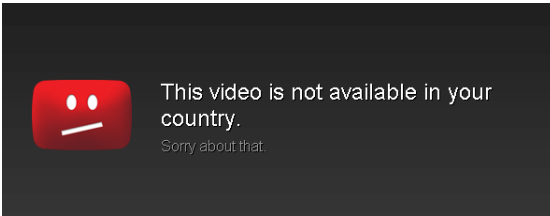


1

2



3



4

5



8



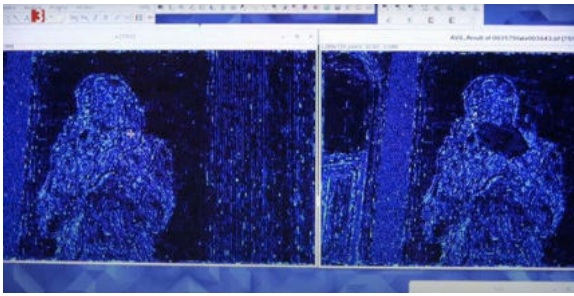
6



7



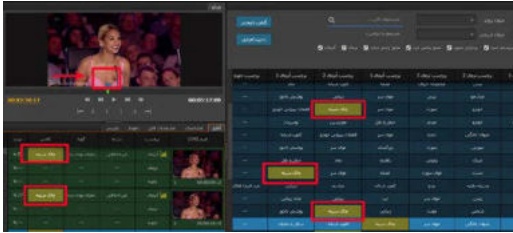
1: Nasim e Sabz via Telegram: Einhundert Segnungen für die Islamische Republik, 29. März 2018, Video, 58 sek, TC 00:30. 2: Otto Freundlich: Der neue Mensch (1912), auf dem Umschlag des Ausstellungsführers Entartete Kunst (1937). 3: Screenshot von Youtube, Detail, 2020. 4: Francisco de Goya: La maja vestida, 1805, Öl auf Leinwand, 95 x 190 cm, Madrid, Museo del Prado. 5: Unbekannter Künstler: Die gute Presse, Karikatur in der Zeitschrift Leuchtturm von 1847, Bildunterschrift im Original: „Süße heilige Censur, Lass uns gehn auf deiner Spur; Leite uns an deiner Hand Kindern gleich, am Gängelband!“. 6: Recording Industry Association of America (RIAA): Parental Advisory Label, 1996. 7: Francisco de Goya: La maja desnuda, 1795–1800, Öl auf Leinwand, 98 x 191 cm, Madrid, Museo del Prado. 8: id Software: Wolfenstein 3D, Screenshot, 1992, Videospiel. 9: ZDF: Das manipulierte Bild, 2016, Dokumentation, 43 min, TC 02:38. 10: Interface von Google-Earth-Pro, 2020. 11: Interface KI-gestützter Software von APASAI



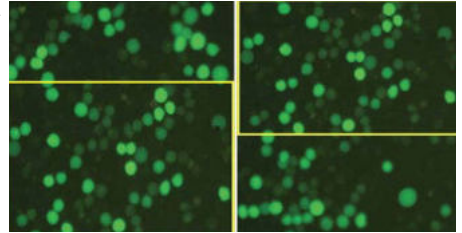
10



9



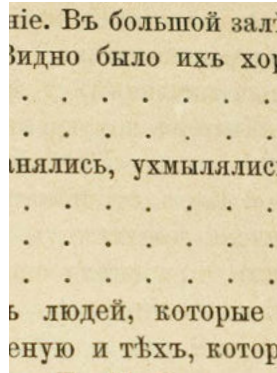
12



11



13



14

15



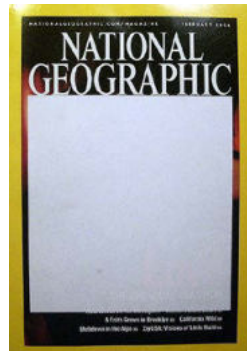
16



19



17



18

zur Analyse von Videoinhalten, 2020. 12: Elisabeth Bik via Twitter: Anonymisiertes Exerpt duplizierter Daten aus wissenschaftlichem Journal, 27. August 2017. 13: Index librorum prohibitorum, Frontispiz, 1711 (1559), Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig. 14: Nikolai Gretsich: Notizen meines Lebens, Detail, St. Petersburg 1886, S. 349. 15: Unbekannter Künstler: Florentijn Hofmans Rubber Duck (2007–2014) und Jeff Wideners Tank Man (1989), 2016, Meme/Collage. 16: John Moore: Arabischer Übersetzer inspiziert die Presse vor der Ausgabe an die Gefangenen der Guantanamo Bay Naval Base, Oktober 2009, Fotografie. 17: Soldaten der Militärjunta verbrennen in Santiago de Chile marxistische Bücher und Flugblätter sowie ein Poster mit dem Konterfei Che Guevaras, 23. September 1973, Fotografie. 18: Von den iranischen Behörden zensiertes Exemplar des Magazins National Geographic, Februar 2006. 19: Bildzeitung: Warum BILD heute keine Bilder druckt!, 8. September 2015, S. 8.

Autorinnen und Autoren

Dr. Estelle Blaschke

Vertretungsprofessorin am Seminar für Medienwissenschaft an der Universität Basel

Paul Brakmann

Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. em. Susanne von Falkenhausen

Bis 2016 Professorin für Neuere Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Moderne am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin

Lea Hilsemer

Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. em. Gertrud Koch

Bis 2019 Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin.
Visiting professor an der Brown University, USA.

Philipp Müller

Promovend in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ an der Universität Hamburg

Dr. Katja Müller-Helle

Leiterin der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Sabine Müller-Mall

Professorin für Rechts- und Verfassungstheorie mit interdisziplinären Bezügen an der Technischen Universität Dresden

Elisabeth Niekrenz

Politische Referentin bei der netzpolitischen Organisation Digitale Gesellschaft e.V.

Prof. Dr. Volker Pantenburg

Professor für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin

Prof. Dr. Simon Rothöhler

Juniorprofessor für Medientechnik und Medienphilosophie an der Ruhr-Universität Bochum

Prof. Dr. Kerstin Schankweiler

Professorin für Bildwissenschaft im globalen Kontext an der Technischen Universität Dresden

Dr. Friedrich Tietjen

Autor und Kurator in Leipzig, Berlin und Wien