

Brüchige Sichtbarkeiten

Medienmechanismen amerikanischer Bildpolitik nach 9/11*

KATJA MÜLLER-HELLE

Der amerikanische Journalist Walter Lippmann eröffnet seine Abhandlung *Public Opinion* von 1922 mit einer Inselgeschichte. Unter der Überschrift *The World Outside and the Pictures in Our Heads* lässt er im Herbst des Jahres 1914 eine Delegation von Engländern, Franzosen und Deutschen den Beginn des ersten Weltkrieges verpassen. Die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt verlegten Tiefseekabel zur Nachrichtenübertragung werden in großem Bogen an der Insel vorbeigeführt und auch das Postschiff kommt nur alle 60 Tage. Nachrichten sind eine Sache des zeitlichen Aufschubs. Mit sechs Wochen Verspätung erfahren die Inselbewohner Mitte September, dass sich England, Frankreich und Deutschland im Krieg befinden. »For six strange weeks they had acted as if they were friends, when in fact they were enemies.« (Lippmann 1922: 3) Das Bild im Kopf und das Weltgeschehen, die Unterscheidung zwischen Freund und Feind sind nicht mehr deckungsgleich; die Nachricht vom Krieg lässt die gemeinsamen Tätigkeiten der Inselbewohner retrospektiv zu einer in Realität gekleideten Maskerade erstarren. Lippmanns Eingangserzählung entwirft ein Szenario der Ungleichzeitigkeit des Kriegsgeschehens mit dem persönlichen Erleben der Einzelnen. »There was a time for each man when the picture of Europe on which men were conducting their business as usual, did not

* Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Fassung des Textes »Risse im Bildgewebe. Bildpolitiken der Abwesenheit«, der im Rahmen der Ausstellung »This is Willem Popelier« im c/o Berlin, organisiert von Ann-Christin Bertrand und Felix Hoffmann, im September 2012 erschienen ist (vgl. Müller-Helle 2012: 8-24).

in any way correspond to the Europe which was about to make a jumble of their lives.« (ebd.) Die Pointe seiner strukturellen Analyse der öffentlichen Meinungsbildung nach dem Ersten Weltkrieg mündet dann aber nicht in der These, dass es schnelle und langsame Medien der Informationsübertragung gibt, die einem historischen Wandel unterworfen sind. Das Überraschende der Ausführungen Lippmanns, der als Berater des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson 1918 am 14-Punkte-Programm für ein friedvolles Zusammenleben Europas beteiligt war, ist die Übertragung des Inselmodells auf die Struktur von Nachrichtenvermittlung überhaupt. Die Personage der *Public Opinion* ist konstitutiv von Informationen ausgeschlossen und das Resultat dieses Ausschlusses ist eine Verwechslungsgeschichte: Die indirekten Bilder des Geschehens werden anhaltend mit der Realität verwechselt. »Looking back we can see how indirectly we know the environment in which nevertheless we live. We can see that the news of it comes to us now fast, now slowly; but whatever we believe to be a true picture, we treat as if it were the environment itself.« (a.a.O.: 4) Die Insel Lippmanns ist nicht nur ein ›ferner Ort‹, sondern eine symbolische Operation. »Eine Insel, die weitab vom Festland siedelt, setzt eine Unterscheidung, sie zieht eine Linie« (Meynen 2010: 82). Diese Linie verläuft zwischen Informationsübertragung und nichtverlegten Kabeln, Sehen und Nicht-Sehen, Wissen und Nicht-Wissen. Das Wissen um die Verwechslung oder zumindest Verunklärung der Grenze zwischen der Realität und ihren Bildern ist eine notwendige Voraussetzung heutiger medialer Bildpolitik.

Ein Beispiel der Inszenierung eines weltpolitischen Ereignisses, welches die Spannung zwischen Sichtbarmachung und Verbergung von Wissen medial fasst, ist das am 1. Mai 2011 von Pete Souza gefertigte Foto aus dem *Situation Room*. Es hat in den letzten Jahren immer wieder Reflexionsräume freigelegt. Im Folgenden soll es um künstlerische Verarbeitungen der mit der Fotografie verbundenen bildpolitischen Strategien gehen, die in den weiteren Rahmen der amerikanischen Bildpolitik nach 9/11 ausgreifen.

EINFÖRMIGE BILDER

Am 3. Mai 2011 fährt der niederländische Fotokünstler Willem Popelier zum Flughafen. Sein Interesse gilt an diesem Tag nicht einem fernen Reiseziel, sondern der internationalen Presse der Zeitungsauslagen. In der Nacht zum 2. Mai hatte ein Sonderkommando des US-amerikanischen Militärs Osama bin Laden auf einem Anwesen in Pakistan erschossen. Ein überraschendes Bild übereinander gestapelter Zeitungen tut sich vor Popeliers Augen auf. Seit einem Jahrzehnt

war die Leerstelle des von den amerikanischen Medien hoch stilisierten Terroristen auf der Flucht zur Triebfeder der internationalen Politik geworden. Wie würde das Ereignis des Todes Bin Ladens nun in den Medien bebildert werden? Willem Popelier kauft so viele internationale Zeitungen wie möglich und ist überrascht von den Titelseiten. Kein Leichnam wird als Beweis oder Trophäe abgeleuchtet, keine Spuren einer gewaltsamen Überführung des weltweit meistgesuchten Mannes, sondern allein das Porträt des intakten Gesichts Bin Ladens kommt ihm immer und immer wieder entgegen. Das Porträt Bin Ladens verdeckt das Geschehen, das Gesicht verschweigt seinen Tod.

In Popeliers Arbeit *Osama Papers* (vgl. Abbildung 1) übersäen die Titelseiten der Zeitungen vom 3. Mai eine weiße Wand.¹ In der Zusammenschau schrumpft das Weltgeschehen in einer Vielzahl gleicher Bildmotive zusammen. Hinter Glas aufgezogene reproduzierte Zeitungssseiten umranden die sich ähnelnden Porträts Bin Ladens mit verschiedenen Headlines. Die Daily Mail druckt in fetten Lettern »OBAMA WATCHED BIN LADEN DIE ON LIVE VIDEO«, das Allgemeine Dagblad vermerkt nüchtern »BIN LADEN DOOD« und die Neue Zürcher Zeitung denkt an den nächsten Schritt: »Angst vor Rache für Bin Laden«. Das lebende Gesicht Bin Ladens bleibt. Das Porträt wird als Schutzschild der amerikanischen Sicherheitspolitik eingesetzt, die davon ausgeht, dass sich die Öffentlichkeit auf das Verwechslungsspiel zwischen Bildern und Geschehen einlassen wird. Die offizielle Begründung Barack Obamas für das Zurückhalten der Bilder des toten Bin Laden ist der Schutz der amerikanischen Truppen im Irak und in Afghanistan.

Dem Kunstkritiker David Levi Strauss folgend, zeigt sich in der Bildpolitik der amerikanischen Regierung seit Abu Ghraib eine Verbergungsstrategie von Bildern. Am 13. Mai 2009 erklärte Obama, »er werde sein Veto gegen die Freigabe weiterer Bilder misshandelter Gefangener in Abu Ghraib einlegen und damit eine vorher getroffene Vereinbarung der Regierung mit der American Civil Liberties Union (ACLU)« (Strauss 2012: 62) widerrufen. Die Begründung folgt der gleichen Logik wie die Headline der Zürcher Zeitung nach Bin Ladens Tod, die die Angst vor der Rache ins Zentrum stellt. »Ja, die unmittelbare Folge ihrer Freigabe wäre, glaube ich«, so Obama, »antiamerikanisches Empfinden zu schüren und unsere Truppen größerer Gefahr auszusetzen.« (ebd.) Denn die Freigabe postmortaler Bilder von Leichnamen kann – das zeigt die Geschichte – die gewünschte Wirkung auch verfehlen.

1 Vgl. die Dokumentation der Arbeit »Osama Papers« auf <http://www.willempopelier.nl/osama.html> (zuletzt gesehen am 12.05.2014)

Abbildung 1: Willem Popelier, *Osama Papers*, Titelseiten 3. Mai 2011



Quelle: This is Willem Popelier, hrsg. von Felix Hoffmann, Berlin 2012, n.p.

So löste etwa die Präsentation des Leichnams Che Guevaras, den die bolivianische Armee mithilfe des amerikanischen Nachrichtendienstes CIA 1967 hingehichtet hatte, nicht Bewunderung für die Souveränitätsgeste der Akteure aus, sondern evozierte Mitleid für den erschlagenen Revolutionär. Auch die propagandistisch eingesetzten Fotografien der getöteten Söhne Saddam Husseins, Uday und Qusai, die im Leichenschauhaus des US-Militärs am Flughafen von Bagdad am 25. Juli 2003 aufgenommen wurden sowie die Bilder der öffentlichen Hinrichtung Saddam Husseins schürten, neben der abschreckenden Wirkung, Sympathiebekundungen ihrer Anhänger. Um im Falle Bin Ladens Märtyrerverehrung zu verhindern, entscheidet sich die amerikanische Regierung dazu, überhaupt keine Bilder der Leiche zu veröffentlichen. In diese Leerstelle setzt sich sein intaktes Porträt und der Medienmechanismus der Zeitungen kommt in Gang: Er produziert eine endlose Zahl immer gleicher Bilder, welche von Obamas Pressestelle in den medialen Kreislauf eingespeist werden. Das Porträt wiederum wird Teil des Begehrens nach Beweisbildern für seinen Tod.

Abbildung 2: Unbekannt: Gefälschtes Leichenbild Osama bin Ladens, 2. Mai 2011



Quelle: zahlreiche Internetquellen

Im Internet kursieren ab dem 2. Mai 2011 gefälschte Leichenbilder, die Bin Ladens Gesicht verstümmelt und ausgeblutet zeigen, um dem Phantom ein Vorstellungsbild zu geben (Hoffmann 2011: 12-27). Der Kunsttheoretiker Tom Holert hat mit Bezug auf Judith Butler vorgeschlagen, die Bildpolitiken des Krieges als Rahmensetzungen zu verstehen.

»Rahmen sind selektiv, sie verdrängen, entwirklichen, dehumanisieren und delegitimieren, was nicht ins ›Bild‹ soll. Aber indem sie derart verdrängen und entsorgen, bildet sich in den Unmengen unterdrückter, ausgeschlossener, die offizielle Darstellung störender Bilder ein Potential des Widerstands.« (Holert 2012: 34)

Die im Internet verbreiteten Bildmanipulationen des Porträts Bin Ladens bergen einen Widerstand gegen die Leerstelle des toten Körpers.

In der medialen Berichterstattung bleibt das Bild des toten Bin Laden hingegen aus. Dementsprechend ist das Thema der *Osama Papers* nicht die viel beklagte Bilderflut der Medien, sondern die Reduktion des Bilderspektrums auf einzelne, wenige Bilder. Es geht um die Wiederholung des immer gleichen, limitierten Bildmotivs. In stiller Einigkeit wird der Welt vor Augen geführt, dass sie nichts zu sehen bekommt. Walter Lippmann hatte in seinem schon erwähnten Buch diese Eigenschaft der Presse als »manufacture of consent« (Lippmann 1922: 176) beschrieben. Dies besagt, dass durch eine übereinstimmende Berichterstattung die Glaubwürdigkeit der Nachricht erhöht wird: »Alle sagen es, also muss es stimmen« (Weibel 2012: 92). Die paradoxe Situation in der Berichterstattung der Ereignisse vom 1. Mai 2011 ist dabei die Einigung auf die Abwesenheit von Bildern. Im Panorama der Zeitungsmeldungen haben sich alle auf ein bestimmtes Schweigen verständigt; das Wissen über das Geschehen bleibt in einer Wiederholungsschleife der Porträts gefangen – Substitution statt Veröffentlichung. Der Kulturwissenschaftler Felix Hoffmann fasst den Bin Laden-Effekt pointiert zusammen: »Für kurze Zeit wurde der meistgesuchte Terrorist noch einmal zu einem der meistpublizierten Gesichter des frühen 21. Jahrhunderts« (Hoffmann 2011: 24). Die reduzierten Variationen des Gesichts wurden zum Cover für ein Geschehen, welches vor der Öffentlichkeit visuell verborgen bleiben sollte.

Die *Osama Papers* verfolgen eine ähnliche Strategie wie Hans-Peter Feldmanns Zusammenschau der Titelseiten in *9/12 Front Page* von 2002 (siehe Abbildung 3). Feldmann sammelte die 151 Titelseiten von Zeitungen am Tag nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York und das Pentagon in Washington DC und stellte sie für Ausstellungen zusammen.²

2 Die Zeitungsseiten werden digital wiederabgedruckt und vor weißem Karton reproduziert, die ungerahmten Reproduktionen können im Ausstellungsraum beliebig gehängt werden (Dander/Lorz 2012: 112-115).

Abbildung 3: Hans-Peter Feldmann: 9/12 Front Page, 2002 [12.09.2001 Titelseite], 151



Quelle: Bild Gegen Bild, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln 2012, S. 114.

Obwohl die medialen Anordnungen von 9/11 und die der Tötung Bin Ladens diametral entgegengesetzt sind – am 11. September 2001 findet das historische Ereignis live vor den Fernsehzuschauern statt, die Tötung Bin Ladens hingegen wurde nicht bebildert – gibt es eine Strukturähnlichkeit in der nachträglichen Verwendung von Fotografien in den Medien: die Einengung des Bildmaterials. Clément Chéroux hat in seinem Essay *Diplopie. Bildpolitik des 11. Septembers* dieses Phänomen beschrieben: »In den Stunden unmittelbar nach den Attentaten übermittelte das New York Büro von Associated Press bereits mehrere hundert Bilder an die 1.500 angeschlossenen amerikanischen Tageszeitungen sowie an 15.000 Abonnenten in 112 Ländern.« Weiter stellt er fest, dass »86% – also fünf Sechstel – der Darstellung der Attentate [...] vom 11. und 12. September in nur sechs Bildtypen erfolgte, die sich auf 30 verschiedene Bilder verteilten.« (Chéroux 2011: 47) Der Informationskonsens der Bildredaktionen führt zur Wiederholung des Immergleichen. Diese Repetition wird medial vervielfältigt: auf Computerbildschirmen, Fernsehscreens, Mobiltelefonen oder in den Printmedien. Während bei 9/11 die totale Sichtbarkeit ein Zeichen, eine Markierung setzen sollte, geht das Ende des Verantwortlichen in der Unsichtbarkeit vonstatten: Im Schatten seines Gesichts.

»YOUR WEEKLY ADDRESS«

Das Porträt Osama bin Ladens verweist auf die Abwesenheit von Bildern, die seinen Tod dingfest machen würden. Gleichzeitig erscheint in der medialen Berichterstattung ein zweites Porträt: das Bild Barack Obamas als sein siegreicher Antagonist. Zwei Gesichter, von den Zeitungsseiten zu einem Doppelporträt formatiert. In seiner Langzeitarbeit *Your Weekly Address* stellt Willem Popelier das Porträt Obamas als immer wiederkehrende Bestätigung des amerikanischen Wertesystems aus.³ Im Gesicht Obamas kulminiert der amerikanische Traum, dessen Bedrohung durch die Anschläge von 9/11 durch eine präzise Prozedur der medialen Vermittlung des Gesichts gebannt werden soll. Seitdem Barack Obama Präsident der Vereinigten Staaten ist, hält er jeden Samstag unter dem Titel »Your Weekly Address« im Internet eine Ansprache an die amerikanische Öffentlichkeit. Popelier sammelt alle »weekly addresses« seit dem 15. November 2008 und wählt ein Filmstill aus jedem Kurzfilm aus. Die Stills wurden so ange-

3 <http://www.whitehouse.gov/briefing-room/weekly-address> (zuletzt gesehen am 14.05.2014)

passt, dass das Gesicht Obamas in jedem die gleiche Größe behält. In einer präzisen Prozedur werden die Filmstills von zwei Händen in regelmäßigem Rhythmus übereinandergelegt. Die von oben starr fixierte Kameraposition nimmt den sich im Verlauf des Films immer weiter anhäufenden Stapel der Fotografien auf; während sich einzelne Details wie die Anzugfarbe, die Platzierung der Hände oder auch der gesamte Innenraum verändern, bleibt das Gesicht Obamas starr dem Betrachter zugewandt.

Abbildung 4: William Popelier: *Your Weekly Address*



Quelle: This is William Popelier, hrsg. von Felix Hoffmann, Berlin 2012, n.p.

Mit jedem neuen Bild wird das Gesicht in leicht verändertem Setting präsentiert, das im Fortschreiten des Films immer mehr zu einer flächigen Maske erstarrt. Der Stapel der Bilder häuft sich an, die Sichtbarkeit jedes neuen Bildes ist an die Verdeckung des vorangegangenen gekoppelt. Hierbei entsteht eine Monotonie der Darstellung, die sich an das Gravitationszentrum des Gesichts Obamas bindet. Auch wenn sich die Bilder akkumulieren, kommt man nie weiter als bis zur Oberfläche. »Since it is a movie on a flat surface, even if it is a huge stack of paper, it doesn't grow, it won't get you any further than just the surface.«⁴ Oben links wechselt mit jedem Bild das Datum, die zeitliche Taktung erinnert den Betrachter an das Voranschreiten der Uhrzeit. Die Tonspur des von oben auf eine Fläche projizierten Films wird ausgespart; in den im Internet ausgestrahlten ›weekly addresses‹ erzählt die Stimme Obamas von den Erfolgen der letzten

4 Vgl. mein Interview mit Willem Popelier in Felix Hoffmann 2012: 35

Woche, dem Kampf gegen den Terrorismus, dem Ideal des demokratischen Zusammenlebens.

MAY 1, 2011

In den *Osama Papers* und in *Your Weekly Address* stehen sich Osama und Obama wie zwei verwandte Seiten des gleichen medialen Prinzips gegenüber. Das Verhältnis, welches zwischen diesen beiden politischen Gesichtern und der Öffentlichkeit gestiftet wird, kommt in der prominentesten bildpolitischen Volte der amerikanischen Regierung auf den Punkt: der Pressefotografie des *Situation Rooms* von Pete Souza. Dieses Bild wurde nicht nur zur Überdeckung des absenten Bildes des toten Bin Laden als das offizielle Pressefoto des Weißen Hauses veröffentlicht, es birgt in sich zudem ein Blickregime, in dem die Struktur der politischen Bildkampagne offensichtlich wird. Der Zeitungsleser setzt sich mit an den Tisch der militärischen und politischen Spitzen Amerikas, in dem Moment, in dem die Tötung Bin Ladens gerade im Vollzug ist. Wir sehen nicht das Geschehen, sondern wir sehen Barack Obama, Hillary Clinton, den befehlshabenden General Marshall B. Webb und weitere Berater bei der konzentrierten Betrachtung einer Liveübertragung, kurz bevor der Ausgang des riskanten Manövers entschieden ist. Wir sehen nichts und gleichzeitig sehen wir die Verantwortlichen, die scheinbar der vollen Sichtbarkeit ausgesetzt sind. Die Betrachter dieses Bildes sollen in den Gesichtsausdrücken so lange lesen, bis sie sich selbst als Betrachtende begreifen und merken, dass die Pointe dieses Bildes der Entzug von anderen Bildern ist. Dieses Pressefoto führt die bildpolitische Kontrolle über Blickregime vor, die nicht das Zeigen von Bildern, sondern vor allem ihr Verbergen zur Praxis macht.

»I don't believe«⁵ ist die Antwort des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar auf das Pressefoto. Für ihn war das Bild Anlass, auf einem Symposium im Haus der Kunst in München der ikonografischen Einordnung der kunsthistorischen Vorredner seinen Zweifel entgegenzusetzen. In seiner Arbeit *May 1 2011* zeigt Jaar zwei Monitore und daneben zwei Drucke. Auf dem rechten Monitor ist das Foto des *Situation Rooms* zu sehen und daneben eine vom Weißen Haus publi-

5 Vgl. die Videoaufzeichnung des Vortrags »It is difficult« von Alfredo Jaar im Rahmen des Symposiums am 09./10.06.2012 zur Ausstellung »Bild – Gegen – Bild« auf der Website des Hauses der Kunst München: www.hausderkunst.de (zuletzt gesehen am 10.06.2012).

zierte Entschlüsselungsgrafik, auf der die Personen des Bildes mit einer Namensliste versehen sind. Die scheinbare Transparenz konterkariert Jaar mit zwei weißen Flächen, welche die Bildformate der rechten Seite aufnehmen und in eine Unsichtbarkeit ableiten lassen oder zumindest eine Frage nach dem Sichtbaren stellen. »This is a case, where we are being asked to believe without seeing.«⁶ Die Bildrecherche Jaars zeigt, dass das Bild des *Situation Rooms* das erste nach der Tötung Bin Ladens war, welches das Weiße Haus auf ihre Flickr-Seite zum freien Download stellte. Erst nach ein oder zwei Tagen wurden acht andere Bilder des Tages auf der Seite veröffentlicht.

Aber was glaubt Jaar diesem Bild nicht? Dass es den weltpolitisch relevanten Augenblick authentisch wiedergebe? Es stellt sich ja selbst als Metabild, als Kommentar zur Schauanordnung der Situation zwischen den Akteuren und der Öffentlichkeit aus. Willem Popelier hat die Oberfläche des Bildes vom *Situation Room* nach Öffnungen abgesucht, die diese Bildstrategie aufschlüsseln können. In seiner Arbeit *Obscured Classified Document* isoliert Popelier das verpixelte Foto, was auf dem Laptop vor Hillary Clinton liegt, und stellt dies im Format eines US-Standard-Briefes aus. Das Detail des Fotos wird als Ausschnitt zur abstrakten Formation. Das Muster aus gelben, braunen und weißen Rechtecken gibt keinen Hinweis auf die verschlüsselten Informationen, auch wenn sie im Bild enthalten sind. Im Herauslösen dieses blinden Flecks wird das Detail entkontextualisiert und stellt einen Kommentar zur im Bild vorgeführten Schauanordnung dar. Es wird zum geheimen Schlüssel der Blicke. Obama betrachtet Osama, die Betrachter des Bildes betrachten dieses Betrachten und dieses Betrachten ist durch ein chiasmatisches Verhältnis von Transparenz und Opazität der Informationen strukturiert. Die Betrachter betrachten etwas und können es nicht sehen. Dieses Spiel zwischen Sichtbarkeit und Entzug trifft im Fall des Mediums der Fotografie auf eine lange Tradition des Ringens um Glaubwürdigkeitsstrategien, in denen Fotografien im Kontext von juristischen, wissenschaftlichen oder ökonomischen Diskursen immer wieder als Protagonisten der Wahrheit und Beglaubigung auftreten. Der Glaube an ein objektives Bild beruhte auf dem ältesten Paradigma der Fotografietheorie, welches das Bild der Fotografie als Spur des Realen fasst und damit das indexikalische Zeichen als wahres Abbild protegirt. Diese schon von dem Zeichentheoretiker Charles Sanders Peirce 1893 vorgeschlagene Definition schreibt sich teilweise in der Theoretisierung der Fotografie durch Rosalind Krauss fort: »Photographie ist ein Abdruck oder eine Übertragung von Realem; sie ist eine photochemisch verarbeitete Spur, die kausal mit

6 Alfredo Jaar im Vortrag »It is difficult«, 09.06.2012, Haus der Kunst München.

dem Ding in der Welt, auf das sie referiert, verbunden ist, wie Fingerabdrücke, Fußstapfen oder Wasserringe, die kalte Gläser auf einem Tisch hinterlassen.« (Krauss 1998: 116) Nur weil sich diese diffuse Vorstellung der Verbindung der Fotografie mit dem Realen in der einen oder anderen Form bis heute gehalten hat, gibt uns das Foto aus dem *Situation Room* Rätsel auf. Die Spannung aus einer indexikalischen Spur und der Unsichtbarkeit des Geschehens wird hier zum Schlüssel des Bilddokuments.

SELBSTBILD UND FREMDBILD

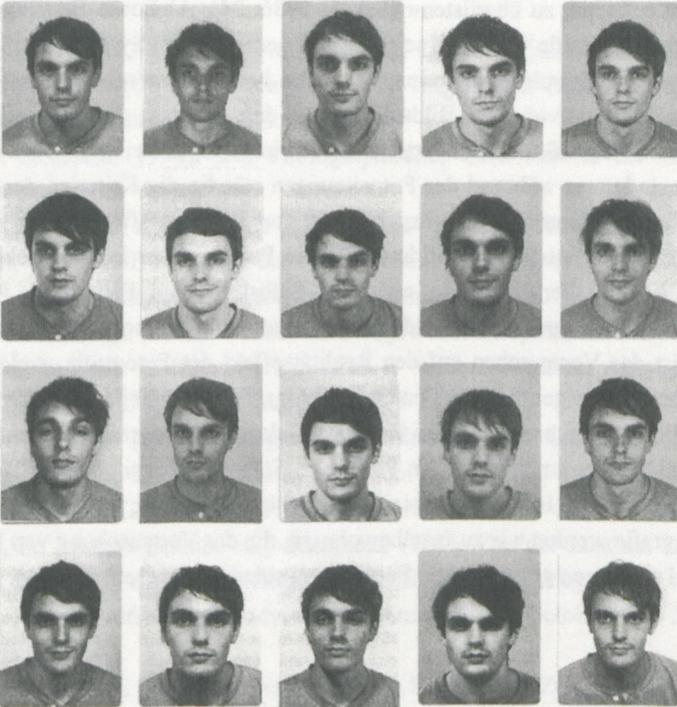
Walter Lippmann hatte über die Formierung der öffentlichen Meinung in Bezug zum veröffentlichten Wissen von Informationen einen strukturellen Ausschluss der Öffentlichkeit konstatiert. Der Ausschluss weist in der Bildpolitik nach 9/11 auf die Distributionspraktiken der amerikanischen Regierung und ihre Verwobenheit mit den Bildredaktionen der internationalen Zeitungslandschaft. Schwieriger zu erfassen als die machtpolitische Seite der verbreiteten Bilder ist jedoch die Frage, was die fotografischen Bilder überhaupt zeigen? Trotz der Transparenz ihrer Intransparenz versprechen die Bilder, an irgendeinem Punkt mit dem realen Geschehen verbunden gewesen zu sein. Nur mit dieser Erwartung ist die massenweise Präsentation des Porträts Bin Ladens als anachronistischer Schachzug zu verstehen. Das Porträt zeigt Bin Laden – aber nicht zu dem Zeitpunkt, der von den Schlagzeilen angegeben ist. Die Zeitebenen von Bild und Text fallen auseinander, während die Beweiskraft des fotografischen Bildes ausgesetzt wird, um ihrer Macht zu entgehen. Gegen all das Wissen um Bildmanipulation und mediale Transformation der Bilder scheint sich das Versprechen des Realitätseffektes der Fotografie äußerst resistent zu behaupten.

In Bezug auf das fotografische Porträt rührt dies an die Frage, was von einer Person in eine Fotografie übergeht und auf was wir in einem fotografischen Porträt blicken. Dieser Frage ist Willem Popelier nicht nur in den politischen Porträts der Medien nachgegangen, sondern auch in privaten Fotografien. Der Reflexion über offizielle Porträts sind Arbeiten zur fotografischen Erfassung im standardisierten Passbildformat und zur eigenen Familiengeschichte vorausgegangen. Die persönlichen Arbeiten Willem Popeliers sind von der Annahme getragen, dass es in den eigenen fotografischen Biografien nicht um Schicksale geht, die nur für einzelne Individuen Geltung haben, sondern in denen ein gesamtgesellschaftlicher Umgang mit Identität sichtbar wird. Die Privatfotografien von zwei Zwilingsbrüdern in Kinderstühlen (*This is me & This is me*), die Variation von 39 Passbildern, nach den Regeln der niederländischen Behörden aufgenommen (*Re-*

jected Identities), die Reise durch Florida (*Visual Proof of my Existence*) – die nicht von der eigenen Kamera, sondern durch offizielle Überwachungskameras, Kameras von anderen Touristen oder Action Shots in Walt Disney World dokumentiert werden – fragen nach den Grenzen der Selbstwiedergabe im Bild.

In seiner Arbeit *Rejected Identities* lotet Popelier die Grenzen des Erfassbaren in der Identitätsfotografie aus. In 39 offiziellen Fotostudios lässt er sich gemäß der vom niederländischen Staat festgelegten 39 Kriterien für offizielle Passbilder ablichten.

Abbildung 5: Willem Popelier: *Rejected Identities*



Quelle: This is William Popelier, hrsg. von Felix Hoffmann, Berlin 2012: 20.

Die Dispositive des scharfen fotografischen Abbildes, des standardisierten Passbildformates, der starren Bildkomposition und der Archivierung der Bildvorlagen nehmen Standards der kriminologischen Praxis aus der zweiten Hälfte des

19. Jahrhunderts auf.⁷ Der Bildtypus des Verbrechers, den Alphonse Bertillon als Begründer der anthropometrischen Messmethode und seit Anfang der 1880er Jahre als Leiter des Erkennungsdienstes der Pariser Polizei mit Karteikarten systematisieren ließ, dient hier als ikonografischer Bezugspunkt. Die Normierung der Aufnahmesituation bei gleichzeitiger Verschärfung der Identifizierung hervorsteckender – das hieß im bertillonschen System individueller – Merkmale sollte den allgemein zugänglichen Nachweis der Identität erbringen. Wie Allan Sekula in seinem Aufsatz *The Body and the Archive* von 1986 analysiert, versuchte Alphonse Bertillon »die Meisterschaft des Berufsverbrechers, sich zu verkleiden, falsche Identitäten und vielfältige Biografien anzunehmen sowie Alibis zu erfinden, zu überlisten« (Sekula 1986: 34). Alphonse Bertillon nutzte hierbei die Fotografie innerhalb seines anthropometrischen Systems zur Standardisierung von Täterphysiognomien. Auch das heutige behördliche Passfoto bezieht sein überindividuelles Bildschema aus dem Kontext dieser kriminologischen Praxis des 19. Jahrhunderts. Dieses kriminologische Bildsystem befragt Popelier, indem er während der Fotositzungen ständig die Kriterien der staatlichen Erfassung unterläuft. Das Ergebnis: 20 von 39 Fotografien wurden von den Behörden abgelehnt (vgl. Abbildung 5). Die Pointe dieser künstlerischen Produktion liegt in der Spannung zwischen Selbstbild und Fremdbild. Popelier macht sich sein eigenes Selbstbild fremd. Diesem künstlerischen Verfahren vorgängig ist das Versprechen auf den Realitätseffekt der Fotografie, welches die Frage nach der »eigentlichen« Person im fotografischen Abbild offen lässt. Analog zu diesem Versprechen eines Realitätseffekts der Fotografie werden uns die Protagonisten der amerikanischen Politik im *Situation Room* vorgestellt und erstarren gleichzeitig in Posen einer uns vorgeführten Realität. Als Betrachter dieser Fotografie werden wir zu Inselbewohnern, die der Vertauschung von Realität und Bild und deren gegenseitiger Formierung ständig ausgesetzt bleiben.

7 Vgl. zur Identitätsfotografie und ihrer Bearbeitung in der künstlerischen Praxis Drück 2004; Regener 1999 und 2003.

LITERATUR

- Chéroux, Clément (2011): *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz: Univ. Press.
- Dander, Patrizia/Lorz, Julienne (2012): *Bild Gegen Bild*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln: König Verlag.
- Drück, Patricia (2004): *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Bonn: Reimer Verlag.
- Hoffmann, Felix (2011): »Bildidentitäten. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.), *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*, Ausst.-Kat. c/o, Köln: König Verlag, S. 12-27.
- Holert, Tom (2012): »Visuelle Antagonismen und die Kritik des Rahmens«, in: Patrizia Dander/Julienne Lorz (Hg.), *Bild Gegen Bild*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln: König Verlag, S. 30-45.
- Krauss, Rosalind (1998): *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink Verlag.
- Lippmann, Walter (1922): *Public Opinion*, New York: Harcourt Verlag.
- Meynen, Gloria (2010): »Insel als Kulturtechnik (Ein Entwurf)«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 01, Berlin: Akademie Verlag, S. 79-91.
- Müller-Helle, Katja (2012): »Risse im Bildgewebe. Bildpolitiken der Abwesenheit«, in: Felix Hoffmann (Hg.), *This is Willem Popelier*, Ausst.-Kat. c/o Berlin, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 8-24.
- Regener, Susanne (1999): *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Fink Verlag.
- Regener, Susanne (2003): »Das Phänomen Serienkiller und die Kultur der Wunde«, in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hg.), *Von der Lust am Zerstören und dem Glück der Wiederholung*, Klagenfurt: Ritter Verlag.
- Sekula, Allan (1986): »The Body and the Archive«, in: *October*, Vol 39, MIT Press, S. 3-64.
- Strauss, David Levi (2012): »Über bin Ladens Leiche: Das Zurückhalten und Ersetzen von Bildern – von Abu Ghraib bis Abbottabad und darüber hinaus«, in: Patrizia Dander/Julienne Lorz (Hg.), *Bild Gegen Bild*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln: König Verlag, S. 62-71.
- Weibel, Peter (2012): »Die Presse im Spiegel der Theorie«, in: Walter Smerling (Hg.), *Art and Press. Kunst, Wahrheit, Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Köln: Wienand, S. 91-95.