

Livestreams of consciousness

Gedanken zu einer Ästhetik der Übertragung im
Kontext der ägyptischen Revolution von 2011

We would have a fine time living in the night /
Left to blind destruction / Waiting for our sight.
Joy Division: *Transmission*, 1979

Auf einem öffentlichen Platz, umgeben von einer Vielzahl an Menschen sitzt ein Mann auf den Schultern eines Anderen. In seinen Händen präsentiert er, wie eine Trophäe, einen Laptop mit mobilem Internet-Stick, auf dessen Bildschirm die Live-Berichterstattung des Fernsehsenders Al Jazeera zu sehen ist: kalligrafisch geschwungenes Logo, Fließbandtext – die grafische Sprache der Breaking News. Der Bildschirm verhält sich zur fotografischen Aufnahme wie eine *mise en abyme*: Der Mann ist selbst Teil der Menschenmenge, deren Live-Bild er in die Höhe hält (Abb. 1). Das politische Signal, das er am 11. Februar 2011, unmittelbar nach der Bekanntgabe von Präsident Mubaraks Rücktritt als Teil einer jubelnden Menge auf dem Kairoer Tahrir-Platz aussendet, empfängt er am selben Ort als digitales Feedback-Signal auf seinem Bildschirm. Während der Fotograf dieser Szene eine verzögerte Dokumentation durch das Einzelbild geschaffen hat, ist der jubelnd protestierende Mann Teil einer neuen Form von immanent fotografischer Unmittelbarkeit, die sich von einem Medium der Aufzeichnung zu einem Medium der Übertragung gewandelt hat.

In jenem Moment als die Demonstranten sich selbst durch Social Media auf ihren Smartphones und durch das Livestreaming Al Jazeeras auf dem Platz der politischen Auseinandersetzung erleben, verschmelzen Echtzeit und Direktübertragung, Real-Time und Live-View, Handlung und Wahrnehmung zu einer einzigen Geste. Die simultane Präsenz auf den Straßen und im Netz generiert ein Feedbacksignal, das sich direkt in die Grammatik des Ereignisses und das Bewusstsein der Handelnden einschreibt: Im Real-Raum stattfindende Geschehnisse wirken sich fast in Echtzeit auf virtuell-mediale Gesten aus und umgekehrt. Dies wurde sowohl von den Protestierenden vor Ort als auch in der medialen Berichterstattung als eine neue Form von Handlungskapazität beschrieben. Neue »politische Subjektivitäten« schienen sich



1 Guy Martin/Wall Street Journal: Demonstrant mit einem Laptop mit Live-Bildern der Demonstration, Kairo, Tahrirplatz, 11. Februar 2011

formiert und artikuliert zu haben, die Slavoj Žižek als »signs from the future« las und Alain Badiou als einen »Ostwind, der die Arroganz des Westens wegfege« würde: »The whole world will witness this courage, and above all the amazing creations that accompany it. These creations are proof that a people has come to be. As one Egyptian protester forcefully put it: Before, I watched television. Now it's the television that's watching me.«¹

Sechs Jahre danach gibt es kaum Zweifel an der Einsicht, dass der Arabische Frühling die Hoffnungen auf eine politische Zeitenwende letztlich nicht einlösen konnte: Auf Militärdiktaturen folgten neue Militärdiktaturen, Bürgerkriege und politische Kräfteverhältnisse sowie Spannungen, die bedrohlicher scheinen denn je zuvor. Die nachfolgenden Überlegungen haben nicht den Anspruch, die Gründe für dieses politische Scheitern in all ihrer Komplexität zu erörtern. Vielmehr versuche ich den Arabischen Frühling – am Beispiel Ägyptens – als Manifestation eines neuartigen Medienereignisses zu verstehen und dessen Bildräume, Kommunikationskanäle und Übertragungsmuster zu ergründen. Inwiefern wird durch die simultane Wechselwirkung von Real-Raum und medialem Raum das Handeln der Akteure tatsächlich beeinflusst? Was geschieht in diesem geschlossenen System des synchronen Sehens und Handelns, in dem sich die Demonstranten des Tahrir-Platzes Anfang 2011 wiederfanden, in jener Synchronität, die zu einer Konstante unseres postdigitalen Lebens geworden ist?

Affektive Ansteckung

Zu Beginn des Arabischen Frühlings steht ein Feuer. Eine Selbstverbrennung. Die Flammen entfachen sich an einer Demütigung und ziehen von hier ihre Bahnen. Ein ›Funkenschlag‹, ein ›Lauffeuer‹, ein ›Flächenbrand‹ schlägt – ausgelöst von der Selbstopferung eines tunesischen Straßenhändlers – über auf die Straßen von Tunis, Kairo und Damaskus. Ein ikonisches Ereignis, das von Redakteuren der New York Times, dem Spiegel oder Al Jazeera zu einer Metapher der schnell voranschreitenden Geschehnisse gemacht wird.²

»The movements spread by contagion in a world networked by the wireless Internet and marked by fast, viral diffusion of images and ideas«, beschreibt Manuel Castels die neuartige Dynamik der verschiedenen sozialen Bewegungen seit 2011, von Tunesien bis zu den spanischen Indignados-Protesten.³ Was sich hier über Landesgrenzen hinweg wie eine ›virale Ansteckung‹ von Ideen, Energien und Strategien entfaltet und fast in Echtzeit auf einer Bandbreite unterschiedlichster Kanäle widerspiegelt wird, ereignet sich in verschiedenen Formen der Übertragung (Abb. 2). Diese spezifische Medialität der Transmission wird die Ereignisse des Arabischen Frühlings prägen und konstituieren wie keine anderen Ereignisse zuvor. Die Übertragung als »zentrale technische Aktivität der Gegenwart« und Grundlage »medialer Weltdurchdringung [...], in der jeder Ort, an dem sich ein mobil vernetzter Mensch befindet, mittels *Global Positioning Systems (GPS)* oder *Radio Frequency Identification (RFID)* zum Ausgangspunkt seiner weltweiten Ausdehnung wird«,



2 Khaled Abdallah: Demonstranten filmen ein Feuer im Institut d'Égypte, Kairo, während der sogenannten *Cabinet Clashes*, Videostill, 858 – *An Archive of Resistance: Cabinet Clashes*, 16. Dezember 2011

hat sich in unsere Wahrnehmung eingeschrieben und fordert neue ästhetische und philosophische Begriffe und Deutungen.⁴

Bei der Kommunikationsform der Übertragung handelt es sich nicht um einen Dialog zwischen zwei Polen, zwischen einem Sender und einem Empfänger. In einer Welt der vernetzten Datenräume werden Botschaften nicht direkt und verlustfrei über einen Kanal vermittelt, sondern »aus technischen Signalen *rekonstruiert*«, also übersetzt und angeeignet.⁵ Dies geschieht in einem Prozess sowohl technischer als auch sozialer (De-)Kodierungs- und Übertragungstechniken. Man könnte diese kommunikative Praxis als ›Affektive Ansteckung‹ beschreiben: »contagion as a form of mimesis, a mode of embodied apprehension, a performative social technology by which cultural practices and political attitudes are transmitted«. ⁶ Diese technisch-sozialen Übertragungen verlaufen über elektromagnetische Wellen, Lichtpartikel, reale Projektionen im Raum, Videostreams und Fotofeeds, auf Bahnen imaginierten Lichts, kurzer Berührungen und Einschreibungen der drängenden Zeit in flüchtigen Bildern.

Dass Bilder nicht nur ihren unmittelbaren Inhalt vermitteln, sondern darüber hinaus eine unkontrollierbare politische Wirkung entfalten können, ist keine neue oder überraschende Erkenntnis. Neu aber ist die Erfahrung, Ereignisse durch die Übertragung von Bildern oder Bildräumen in einer veränderten Unmittelbarkeit und in neuen Nah- und Fernverhältnissen zu erleben, und auch, dass dieses neue ›Sehen‹ unser Verständnis der Ereignisse bestimmt. Die Menschen seien nicht unbedingt »visueller« geworden, so schreiben Christiane Gruber und Sune Haugbolle in ihrer Studie *Visual Cultures in the Modern Middle East*, »they simply function in different scopic regimes, which include multiple modern systems of communication that often combine sound, text, and image in which the visual cannot be ›hypostatized‹ as a wholly different substance or entity.«⁷ Die ›Bilder‹ des Arabischen Frühlings sind in diesem Sinne von Beginn an keine reinen Dokumentationsmittel, sondern entfalten eine eigene Handlungsmacht, die Ort und Praxis von Politik und Öffentlichkeit neu definieren.⁸ Sie sind, wie jedes Bild, nicht stabile Entitäten, sondern Teil komplexer Verhandlungen die medial verlaufen. Es ist daher hilfreich, in diesem Zusammenhang zunächst nicht von einer Ikonografie der Bilder zu sprechen, sondern von den Prozessen ihrer Vermittlung, ihrer Übertragung und ihren Bedingungen.

Der mediale Raum des Arabischen Frühlings, so Lina Khatib in ihrem Band *Image Politics in the Middle East*, war nicht ein Raum der »Remediation« – die Repräsentation eines Mediums innerhalb eines anderen, von McLuhan noch als der grundsätzliche Wesenszug jedes Mediums diagnostiziert – sondern vielmehr ein »Hypermedia space«, den sie als symbolisches Feld beschreibt, das durch die Interaktion multipler Medienformen entsteht. Ein nahtloses Netz mit mobilen und unmittelbaren, persönlichen Zugangspunkten, das das Verhältnis zwischen Staat und Bürgern, zwischen Politik und Populärkultur sowie zwischen Bildproduzenten und -konsumenten in der

arabischen Welt nachhaltig verändert habe: »It was not just a phenomenon whereby opposing political actors (state versus peoples) *utilized* spectacle as a form of critique; it was also one that *produced* latent images, as well as *being* in itself a spectacle that was simultaneously watched and emulated.«⁹

Wo, so könnte man fragen, hat die ägyptische Revolution stattgefunden? Der Tahrir-Platz wurde vom Ausgangspunkt zum Schnittpunkt, der die Online- mit der Offlinewelt, einen konkreten Ort mit einer Vielzahl weiterer Koordinaten und Kontexte verknüpfte. Nach Manuel Castells wirkt hier ein »space of flows«, der die Simultanität sozialer Praktiken ermöglicht, ohne dass zwingend territoriale Zusammenhänge bestehen müssen. Ein hybrider Ort, in dem Cyberspace und urbaner Raum in ständiger Wechselwirkung agieren und unmittelbare, transformative Gemeinschaften bilden; eine Schnittstelle an der sich Kommunikation verselbständigt.¹⁰ Öffentliche Gesten auf dem Tahrir-Platz waren eng verknüpft mit ihrer direkten Repräsentation im Internet, so beispielsweise in den Bildern der wiederholten Massengebete muslimischer Protestierender, die demonstrativ von christlichen Aktivisten umrahmt wurden, Hand in Hand eine Schutzmauer bildend. Die Dokumentation dieser Szenen wurde umgehend viral verbreitet und weltweit als Zeichen des friedlichen, demokratischen und religionsübergreifenden Charakters der revolutionären Bewegung gedeutet: »Dramatic high-angle images of the thousands of Egyptians moving rhythmically in prayer in Tahrir square sent a strong symbolic message about citizen solidarity and was an example of the symbolic political power of »the aestheticization of everyday life... the project of turning life into a work of art.«¹¹

Eine medientheoretische Betrachtung einer politischen Bewegung, die sich vor allem zu Beginn eher traditioneller Protestformen bedient hat (wie zum Beispiel den Straßendemonstrationen der Kifaya-Bewegung von 2004 oder den Arbeiterstreiks in Mahalla von 2008), läuft stets Gefahr vielschichtige gesellschaftliche Hintergründe argumentativ zu vereinfachen. Dennoch lassen sich Tendenzen zu einer neuartigen, technologieaffinen Form von Öffentlichkeit und Organisation beobachten, die sich zeitgleich mit den politischen Bewegungen in der arabischen Welt formieren und diese zu großen Teilen auch inhaltlich beeinflussen. Zwei Jahre vor dem Ausbruch des Arabischen Frühlings konstatierte beispielsweise eine Studie über die »Arabische Blogosphäre«, dass sich eine Kollision zwischen alten Realitäten und neuen Technologien abzeichne:

»[...] and a surprising number of elements intertwine in them: abuse of power, legitimacy of authority, the power of television, the ubiquity of video cameras, feedback between blogs and the press, traditional vs. modern sensibilities, freedom of expression, the power of online voices, and the scope of political arenas – local, national, pan-Arab, pan-Muslim, global. At stake in this collision are both the symbolic construction and the hard power of ›The Public‹ across the region. Notable is the seamless combina-

tion of modes of communication into a single system: face-to-face interaction (including cattle prods), mobile phones, television, newspapers, and multiple genres of Internet sites (blogs, forums, chat rooms, video sharing, photo sharing, etc.) Increasingly, these comprise an emerging *networked public sphere*, in which the power of elites to control the public agenda and bracket the range of allowable opinions is seriously challenged.«¹²

Diese vernetzten Öffentlichkeiten artikulieren und (re-)formieren sich über temporäre Bildtypen oder besser -modi, die Khatib »floating images« nennt:

»Like a meta-image, it is an image referencing other images. Like a hyper-image it blurs the line between what is real and what is represented. Like a hypermedia image, it floats between different nodes of representation, but unlike the hypermedia image, those nodes of representation go beyond the media sphere, as they include ›physical‹ representations in offline space too. The floating image is a ›strong image‹, [...] it is in possession of agency, not needing outside help to be seen. It imposes its identity by the sheer fact of its presence.«¹³

Khatib illustriert ihr Verständnis des »floating image« am Beispiel der Foto-Aufnahme des durch Polizeigewalt fast unkenntlich gemachten Gesichts des jungen Alexandrinischen Bloggers Khaled Said 2010, das über Facebook tausendfach verbreitet und umgehend zur politischen Ikone der Ägyptischen Revolutionsbewegung wurde. Unter dem Namen *We are all Khaled Said* formierte sich eine Facebook-Gruppe um den Google-Marketing Manager Wael Ghonim, die mit mehreren hunderttausend Followers zu einem der zentralen Kommunikationskanäle der Bewegung wurde und auch für die massive Verbreitung jenes Fotos des achtundzwanzigjährigen Saids sorgte. Dessen Anblick und Wirkung beschreibt Ghonim in seinen Erinnerungen folgendermaßen:

»[...] it was a horrifying photo showing the distorted face of a man in his twenties. There was a big pool of blood behind his head, which rested on a chunk of marble. His face was extremely disfigured and bloodied; his lower lip had been ripped in half, and his jaw was seemingly dislocated. His front teeth appeared to be missing, and it looked as if they had been beaten right out of his mouth. The image was so gruesome that I wondered if he had been wounded in war.«¹⁴

Der Gebrauch des Bildes des jungen ermordeten Mannes ist nach Khatib ein »floating image« und erinnert an eine ikonische Praxis die seit jeher zum visuellen Standard politischer Bewegungen gehört, vom christlichen Kreuzifix über das Che Guevara Stencil bis zu den Abbildungen der Märtyrer der iranischen Revolution. Ein vielleicht treffenderes Beispiel für ein solches »flea-

ting image« ist das oben erwähnte Bild der Selbstverbrennung des tunesischen Gemüsehändlers, das den politischen Unruhen des Arabischen Frühlings den finalen Anstoß gab, und das letztlich ohne eine unmittelbare bildliche Repräsentation blieb.

Hier begegnen wir einer Ansteckungskraft, die sich von vornherein jeglicher Ikonisierung entzieht, gemäß W. J. T. Mitchells Begriff des »Metabildes«, das er als ein »wildes Zeichen« definiert: »[...] the signifying entity that has the potential to explode signification, to open up the realm of nonsense, madness, randomness, anarchy, and even ›nature‹ itself in the midst of the cultural labyrinth of second nature that human beings create around themselves.« Dies erfordere ein neues Bildverständnis und eine kritische Bildgeschichte, die deren Rolle der Autor als »›living‹ historical agents at turning points in human affairs and human understanding« hervorhebt.¹⁵

Die Handlungsmacht jener »fließenden« Bilder, jene »affektive Ansteckung« zwischen den einzelnen politischen Bewegungen und ihren Repräsentationen, die ab Januar 2011 auf die Weltbühne traten, an verschiedenen Orten der Welt, jene vernetzte Bildgewalt wurde vor allem zu Beginn als ihre größte Durchsetzungskraft gesehen. Das Ausmaß lokaler Ereignisse potenzierte sich unmittelbar durch die globale Vernetzung. Die Übertragungs- und Synergieeffekte ließen eine weitere Verbreitung unvermeidlich und unaufhaltbar erscheinen – wie ein »Lauffeuer«. Dieses »model of contagion«, so Daniel Dayan and Elihu Katz in ihrer Studie *Media Events. The Live Broadcasting of History* sei im Begriff, permanentes Merkmal eines jeden heutzutage stattfindenden Medienevents zu werden oder zumindest nach diesem dramaturgischen Ansteckungsprinzip medial inszeniert zu werden.¹⁶

Als in der Nacht des 11. Februar 2011 Ägyptens Präsident Husni Mubarak unerwartet seinen Rücktritt verlauten ließ – per Live-Fernsehübertragung einer Ansprache des damaligen Vizepräsidenten Omar Suleiman – jubelten nicht nur die Menschen auf dem Tahrir-Platz und anderen öffentlichen Versammlungsorten Ägyptens. Der freiwillige Abtritt des Präsidenten nach dreißig Jahren Regierungszeit wurde weltweit zelebriert und als Beginn einer neuen Zeitrechnung begriffen; einer Ära des globalen Aufbegehrens gegen Diktatur und Willkür, einer nun unaufhaltsam scheinenden Emanzipation durch neue Formen der Mobilisierung auf den Straßen mit Hilfe digitaler Technologie und dezentraler Vernetzung.

Livestreams of consciousness

Im Jahr 2011 erlebte eine weltweite Zeugenschaft die Veränderungen in Tunesien, Ägypten, Bahrain, Libyen und Syrien über digitale und instantane Netzwerktechnologien. Und da die Aktivistinnen und Aktivisten ihre Märsche und Aktionen in den Anfangstagen der Straßenproteste über Social Media organisierten, per Foto und Video dokumentierten und fast ohne Verzögerungen ins Internet stellten, wurde die Bewegung von der internationalen Presse

umgehend zur »Facebook-« oder »Twitter-Revolution« verschlagwortet.¹⁷ Die tatsächliche Rolle der Online-Medien wurde später vor allem in den ägyptischen Medien kritisch beleuchtet.¹⁸ Sie verwiesen insbesondere auf die tagelange Unterbrechung jeglicher Internetverbindung vom 27. Januar bis zum 2. Februar, die das Regime angeordnet hatte, und die dem Fluss der Ereignisse auf den Straßen und dem letztlichem Erfolg der Proteste – der Abdankung des Präsidenten – keinen Abbruch getan hatte.¹⁹ Dies lag vorrangig an der trotz des Blackouts durchgängigen Live-Übertragung von Al Jazeera, der auf zeitweilige Blockierungen des ägyptischen Regimes kurzerhand mit der Umsiedlung auf andere Satellitenfrequenzen reagiert hatte und so fast ohne Unterbrechung weitersenden und vor Ort empfangen werden konnte. Mindestens zehn weitere Fernsehkanäle begannen, das Live-Programm aus Qatar auf ihren eigenen Frequenzen zu senden.²⁰

Die Übertragung der Geschehnisse auf den Straßen von Tunis, Kairo oder Damaskus offenbarte sich als potenziell konstanter Livestream, der die Ereignisse sowohl verstärkte als auch ein quasi-apotropäisches Schutzschild war. Der damalige Direktor von Al Jazeera erinnert sich:

»For 18 days, our cameras were broadcasting, live, the voices of the people in Tahrir Square. I remember one night when someone phoned me on my cell phone – ordinary person who I don't know – from Tahrir Square. He told me, »we appeal to you not to switch off the cameras. If you switch off the cameras tonight, there will be a genocide. You are protecting us by showing what is happening at Tahrir Square.«²¹

Der TV-Kanal aus Qatar hatte während der ersten achtzehn Tage der Besetzung des Tahrir-Platzes sein Programm fast vollständig auf die Live-Berichterstattung aus Kairo umgestellt und machte die ägyptische Revolution von 2011 zu einem der wohl bestdokumentierten Ereignisse aller Zeiten, die von Beginn an in alle Welt übertragen und live gestreamt wurden. Aktivistinnen und Aktivisten spannten Laken auf den Straßen auf und projizierten jene Bilder, die TV-Sender von hier aus in die Welt schickten, zurück auf den Platz des Geschehens (Abb. 3).²² Zwischen den Camps von Tahrir und ihren virtuellen Repräsentationen und Rückkopplungen in Echtzeit entstanden so mediale Feedbackräume.

In ihrer detaillierten Analyse der Mediennutzung und -verbreitung im Kontext der ägyptischen Revolution – die die Autoren in Anführungszeichen setzen – legen Mohamed Nanabhay und Roxane Farmanfarmanian dar, wie die Verbreitung von Videoaufzeichnungen anfangs fast komplett außerhalb der Mainstream-Medien verlief, und hier vor allem über »user-generated content«, das über YouTube, Facebook und andere soziale Medien zirkulierte. Die Mainstream-Medien begannen erst drei Tage nach Ausbruch der Proteste mit umfassender 24/7-Berichterstattung und drehten das Wesen der Ereignisse von »spectacle to spectacular«.²⁴ Die Auswertungen der Autoren zeigen die



3 Sherief Gaber / Mosireen: Tahrir Cinema, Kairo, Tahrirplatz, Juli 2011



4 Protestkundgebung gegen den ägyptischen Präsidenten Husni Mubarak, 28. Januar 2011, Al Jazeera, Screenshot der Liveübertragung

Überlagerung einer Vielzahl von Medientypen, -kanälen und -verbreitungswegen: Amateurvideos von YouTube und Facebook, Tweets und Facebook-Kommentare, die in das Programm der Nachrichtensender Eingang fanden;

Videos von CNN, BBC oder Al Jazeera die herunter- und dann auf YouTube hochgeladen, und später im Programm anderer Fernsehkanäle als Amateur-material präsentiert wurden. Vor allem aber belegen die Zahlen die Dominanz des medialen Übertragungsmodus, die dieses Ereignis prägten: Sechundsiebzig Prozent der am meisten gesehenen Videos der Mainstream-Medien waren unkommentierte Live-feeds, die Al Jazeera kostenlos auf seiner Webseite bereitstellte. Durch diese mediale Verschränkung wurde die Vogelperspektive der Live-TV Kameras vom besetzten Tahrir-Platz zur eindrucklichsten, ikonischen Darstellung der ägyptischen Revolution (Abb. 4). Doch anders als in der gewöhnlichen Dynamik politischer Ikonenbildung – der bildlichen Erstarrung eines Ereignisses und seiner Herauslösung aus dem Entstehungskontext – ist diese Ikone ein flüssiges Bild, ein Live-Bild, das keinen bestimmten Zeitpunkt abbildet, sondern ein beliebiges Standbild aus einem kontinuierlichen Stream, dessen Aufnahmezeitpunkt keine Rolle spielt und das so immer Referenz bleibt zu einem bildlichen Fluss – ein »floating image« außerhalb fester Raum- und Zeitkoordinaten.

Ästhetik der Übertragung

Wie können wir eine Ästhetik der Übertragung umreißen? Anders als jener Bildertyp, den wir im Kino erleben und in dem erst durch Projektion von Einzelbildern in Abfolge von vierundzwanzig Frames pro Sekunde die Illusion von Bewegung erzeugt wird, ist der Modus der Übertragung von (Fernseh-)Bildern in konstanter Bewegung. Es handelt sich um ein Videobild, das kontinuierlich produziert und in Pixeln und Halbbildern rekonfiguriert wird, im unmittelbaren Moment seines Zeigens, seiner technischen Übertragung von einem Sender zu einer Vielzahl von Empfängern:

»While in film each frame is actually a static image, the television image is continually moving, very much in the manner of the Bergsonian durée. The scanning beam is constantly trying to complete an always incomplete image. Even if the image on the screen seems at rest, it is structurally in motion. Each television frame is always in a state of becoming.«²⁴

Dieser ontologische Live-Charakter des Fernsehbildes lässt sich auf die technischen Bilder der digitalen Übertragung anwenden und erweitern. Diese Bilder werden in multiplen Szenarien aufgerufen und so auf simultane wie disparate Weisen rezipiert. Jede dieser Lesarten ist eine technische Singularität, abhängig von Variablen wie Verbindungsart, Browser, Geschwindigkeit, Auflösung, Vollbild oder Split Screen. Bilder entstehen, empfangen auf Handymonitoren, die allein oder in der Gruppe gesehen werden, im Büro, in der Bahn, über eine Live-Broadcasting App wie Periscope, die ohne jede merkliche Verzögerung einen ungeschnittenen Videofeed veröffentlicht, oder am Aufnahmeort selbst, in direkter Rückkopplung.²⁵

Auf ihren Verbreitungswegen erfahren Bilder weitere Veränderungen, werden mit anderen verschnitten oder mit Musik unterlegt. Grafische Ebenen, Untertitel, Voice-Over werden hinzugefügt und zurück in den Kreislauf der Übertragung geführt. Auf seinem Weg vom Aufnahmeort durch die Netzwerke und wieder zurück durchschreiten die Bilder verschiedene Stadien, ohne ihren Live-Charakter zu verlieren. Ihre Unmittelbarkeit und Dringlichkeit haftet ihnen weiter an, die Transformationen entfalten sich weiter in den verschiedenen Transmissionen. Auf seinem Weg hat das Videomaterial Bedeutungen und Auslegungen angehäuft, es hat sich – ohne die Kontrolle des Kameraoperators vor Ort – in verschiedene räumliche Beziehungen eingefunden, den Raum virtuell erweitert, der nun eine Vielzahl von anderen Bildern, Individuen, Kontexten in sich bindet, und damit die Zeitlichkeit des unmittelbaren Moments dehnt. Die Videobilder – nicht mehr live und dennoch lebendig – sind in der Folge zu einem selbständigen Akteur geworden, dessen Handlungskapazität und Wirkungskraft sich unkontrolliert entfaltet. Der ästhetische Erfahrungsraum dieser Bilder ergibt sich nicht durch eine spezifische Bildform oder einen spezifischen Bildaufbau, sondern durch die kontinuierliche Veränderbarkeit, die sie im Zuge ihrer Übertragungen annehmen; der Live-Moment ist ihnen weiterhin immanent, gekoppelt an eine Dringlichkeit, die die stetige Proliferation vorantreibt.

Doch wie nachhaltig ist dieses Potenzial zur Adaption und Veränderung? Den digitalen Schwärmen – jenen dezentralen, flüchtigen und instabilen Kollektiven von vernetzten Individuen der digitalen Ära – fehle es an Entschlossenheit, so die Diagnose Byung-Chul Hans: »Sie *marschieren* nicht. Sie lösen sich ebenso schnell auf wie sie entstanden sind. Aufgrund dieser Flüchtigkeit entwickeln sie keine politischen Energien.«²⁶ Ein erneuter Blick auf den Begriff der ›Ansteckung‹, den ich, wie oben erwähnt, als medizinische Metapher einer medialen Übertragung verstehe, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Schließlich gibt es immer nur eine kurze Inkubationszeit, in der ein Erreger virulent ist. Somit deutet dies in Bezug auf die Funktionsweise und Wirksamkeit der Übertragung als ästhetisches Prinzip auf die begrenzte Dauer hin, in der ein solcher Transmissionsraum, also die Dynamik audiovisueller Ansteckung, tatsächlich eine virale, operative Kraft besitzt:

»Es stellt sich folglich die Frage, ob Ansteckung auch als ästhetisches Phänomen überhaupt zu dauerhafter Veränderung führen kann, bleibt sie doch auf einen kurzen Zeitraum und einen bestimmten Ort, eine bestimmte Situation begrenzt. Sie kommt, geht, ebbt ab. Doch kann die Ansteckung auch bleibende Wirkung für das affizierte Bewusstsein zeitigen, indem sie ausartet, wuchert, sich zur Leidenschaft oder Sucht verdichtet, zu bleibenden symptomatischen Auswüchsen antreibt.«²⁷

Während des Arabischen Frühlings kristallisierten sich vor allem zwei Bildformen heraus, die in jenem Übertragungsmodus besonders erfolgreich

waren: Zum einen Übersichtsbilder der zentralen öffentlichen Räume, die mit Fernsehkameras erfasst von Kairo aus rund um die Uhr global zirkulierten, und die in Positionierung, Perspektive und Funktion an die Ästhetik von Videoüberwachungskameras erinnern. Doch wurde hier das visuelle Kontrollregime umgekehrt und sowohl zur Subversion gegen den Staat eingesetzt als auch zum Schutz der Akteurinnen und Akteure, die diese vorantrieben. Die Ästhetik der unpersönlichen Kameraperspektive wurde von Beginn an durch eine zweite Ebene visueller Aufzeichnung ergänzt: durch verwackelte, unscharfe und pixelige Handyvideos, die eine Direktheit, Intimität und Subjektivität vermittelten, die die Fernsehkameras auf den Hotel-Balkonen oberhalb des Tahrir-Platzes nicht vollständig einlösen konnten, und die neue ästhetische Maßstäbe für die empfundene Authentizität von Nachrichtenbildern setzten.²⁸

Als sich in den Anfangstagen der Revolution ab dem 25. Januar 2011 vor allem Twitter als Übermittlungsinstrument durchgesetzt hatte und sich wenige Tage darauf, ab dem 28. Januar, durch die staatlich verordnete Internetblockade nicht mehr nutzen ließ, stiegen Demonstranten auf eine geradezu anachronistische, analoge Technologie um, ohne damit den tatsächlichen medialen Modus der virtuellen Übertragung zu wechseln: Die Online-Plattform Speak2Tweet – eine Kooperation von Ingenieuren der Technologiefirmen Google, Twitter und SayNow – stellte kurzerhand eine Telefonleitung bereit, auf dessen Anrufbeantworter Nachrichten hinterlassen werden konnten, die automatisch in Tweets umgewandelt und so weiter ins globale Netz eingespeist werden konnten.²⁹

Wie das Speak2Tweet-Projekt zeigt, erfordert dieser mediale Übertragungsraum nicht zwingend die direkte persönliche Verfügbarkeit technologischer Tools der digitalen Welt, einen Internetanschluss oder die Dokumentation durch eine Kamera und andere Aufzeichnungsmedien. Da heute fast jeder Mensch ein Mobiltelefon mit Fotofunktion in der Tasche trägt, ist allein die hohe Wahrscheinlichkeit der Dokumentation, Speicherung und Übertragung ausreichend, dass ein Ereignis und die in ihm stattfindenden Handlungen von einer Medialität sind, die die Bildwissenschaftlerin Ariella Azoulay als immanent fotografisch beschreibt:

»The absence of a camera in the field of vision does not refute its potential existence. I think of the photographic event as an effect of the potential penetration of a camera, accompanied by the possibility that a photograph will be produced within its field of vision. The event of photography – not the photographed event – might take place as the encounter with a camera, with a photograph or with the mere knowledge that a photograph has been (or might have been) produced.«³⁰

Echtzeit und Echtraum

Basierte die Nachrichtenübertragung im technischen Sinne auf der Verbindung durch Kabel zwischen klar adressierbarem Sender und Empfänger, hat sich im Zeitalter der ›wireless connections‹ die Übertragung verräumlicht und kann sich nun an eine Vielzahl von unbekanntem Empfängern zugleich wenden: »Indem sie das Kabel hinter sich lässt, entkoppelt sie auch dessen Adressierungsraum von konkreten Orten, die in einem scheinbar ausdehnungslosen, umfassenden und multidimensionalen Medienraum der Übertragung aufgehen.«³¹

Neue An- und Abwesenheits- sowie Nah- und Fernverhältnisse sind die eindeutigsten Veränderungen dieser medialen Räume, die zu variablen Schnittstellen zwischen verschiedenen Orten, Zeiten und Akteuren werden, denn: »Die Zeit des Ereignisses ist die Zeit des Bildschirms.«³² Die neuartige Erfahrung der live vermittelten Handlung basiert vor allem auf einer geteilten Zeitlichkeit des Moments, einer gemeinschaftlich erfahrenen Ko-Temporalität. Dieser Live-Moment verändert sowohl die Erfahrung der Struktur des Raumes, also Aufnahme-, Sende- und Empfangsort, als auch der Wahrnehmung, der zeitlichen Architektur, »in which the everywhere-simultaneous world is structured into convoluted and dynamic reconfigurations of past and present in the real time of the live broadcast«.³³ Marshall McLuhan beschreibt diese neuartige Wahrnehmung bereits 1969:

»Mit Hilfe des Radios, des Fernsehens und des Computers betreten wir heute bereits ein erdumspannendes Theater, in dem die ganze Welt ein einziges Happening ist. Unsere gesamte kulturelle Lebenswelt, die wir früher bloß als eine Art Behälter für die Menschen betrachtet haben, wird durch diese Medien und die Weltraumsatelliten in einen lebenden Organismus verwandelt, der selbst von einem neuen, außerhalb unserer Erde liegenden Makrokosmos, einer neuen Ordnung umschlossen wird. Die Ära des Individualisten, der Privatsphäre, des fragmentierten und ›angewandten‹ Wissens, der ›Standpunkte‹ und spezialisierten Ziele wird ersetzt durch ein umfassendes Bewußtsein einer mosaikartigen Welt, in der Raum und Zeit durch Fernsehen, Flugzeuge und Computer überwunden werden – einer Welt, in der alles gleichzeitig, alles auf einmal passiert, in der in einem totalen elektrischen Feld alles mit allem mitschwingt.«³⁴

Finden sich bei McLuhan in dieser Betrachtung durchaus utopische Anklänge im Sinne einer Wiederannäherung an einen imaginierten Urzustand des Menschen, sieht Paul Virilio, bezogen auf das Fernsehbild, eine immanente und unumkehrbare Gefahr in der Vorstellung der Welt als medialem, lebendem Organismus; eine Verdrängung des Realen stehe bevor, eine »Urbanisierung der Echtzeit«, in der der geometrische Raum, einst Zentrum unseres kulturellen Selbstbilds, zum digitalen Nicht-Ort wird: »[...] die Perspektive

der Echtzeit der großen Optik verdrängt endgültig die Leistungen der Perspektive des Realraums; der Fluchtpunkt für die Bündelung der Lichtstrahlen büßt seine Vormachtstellung gegenüber der Flucht aller Punkte (Pixel) des Fernsehbildes ein.«³⁵

Diese Krise des Raums und »der zeitlichen Dimension des gegenwärtigen Augenblicks« sei einer Entortung geschuldet, die die technologische Echtzeit zwangsläufig mit sich führe. Die medialisierte »Teleaktion« löse die reale Handlung ab, die »Nicht-Orte« der Schnittstellen und Knotenpunkte träten an die Stelle des eindeutig lokalisierbaren öffentlichen Raums; und das Bild übernehme die Stelle des Ereignisses, das es dokumentiert. Das Resultat dieser »großen Optik« beschreibt Virilio als eher dystopische denn utopische »Teletopie«, die in letzter Konsequenz zu allumfassender Kontrolle, Überwachung und Atomisierung des Individuums und seines »animalischen Körpers« führe.³⁶

Tatsächlich scheint der weitere Verlauf des Arabischen Frühlings Virilios Technologiepessimismus Recht zu geben. Die anfangs bejubelte Vernetzung der Protestierenden und die Möglichkeit, ohne Zeitverzögerung das Geschehen an andere Orte zu tragen, hat neben einer bislang ungekannten globalen Aufmerksamkeit in Echtzeit mittelfristig vor allem zu einer Vereinfachung der Kontrolle von Polizei und Geheimdiensten über eben diese neuartigen Kommunikationsformen und deren Benutzer geführt. So erleben wir den Umschwung von der Emergenz neuer, entgrenzter Räume der virtuellen wie real empfundenen Emanzipation, hin zur Entwicklung eines ausgeprägten dystopisch-panoptischen Kontrollraums.

Reflexions- und Übertragungsräume

Im Jahr 2017 ist der Begriff der »Facebook-Revolution« historisch, die ägyptische Revolution scheint gescheitert. Warum ließ sich die Dynamik der medialen Vervielfachung und der viralen Übertragungseffekte nicht zurückübersetzen in reale Veränderung? Können wir dem Bild als mehr oder weniger autonomem Agenten für einen emanzipatorischen politischen Wandel trauen? Rund sechs Jahre nach den Anfangstagen der Revolution hat sich die anfänglich uneingeschränkte Medieneuphorie bei vielen Aktivistinnen und Aktivisten gewandelt. Ein Mitglied der Bürgerjournalisten-Gruppe Mosireen erzählt mir im persönlichen Gespräch, Facebook habe sich letztendlich als Echokammer offenbart, in dem sich Stimmen und Bilder multiplizieren, den Eindruck einer Stimmgewalt suggerieren, um letztlich doch ohne größere Auswirkungen im medialen Kurzzeitgedächtnis zu verschwinden, nachdem sie sich für ein paar Wochen im kontextblinden Wettbewerb der Flut eindrücklicher Bilder auf den medialen Timelines behaupten konnten.

Wo Echo ist, ist Narziss nicht weit entfernt. Können wir das ›Tahrir-Moment‹ des als emanzipatorisch empfundenen, potenzierten Raums und dessen Scheitern mit dem antiken Mythos des tragischen Helden Narziss

erkunden, der sich in seiner Reflexion verliert? Können wir die Ästhetik der Übertragung durch das Prinzip der Spiegelung begreifen? Ein erster Ansatz jenseits psychoanalytischer Deutungsmuster der Spiegelsituation findet sich in McLuhans Essay *The Gadget Lover*, in dem er den Narziss-Mythos als kybernetische Erfahrung umdeutet, auf den etymologischen Zusammenhang zwischen »Narcissus« und »Narcosis« verweisend: »This extension of himself by mirror numbed his perceptions until he became the servomechanism of his own extended or repeated image. The nymph Echo tried to win his love with fragments of his own speech, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of himself and had become a closed system.«³⁷ McLuhan entwickelt aus dem Narziss-Mythos das Thema der »Auto-Amputation«, der Auslagerung von Körperlichkeit in »Body-Extensions«, denen sich der Mensch fasziniert unterwerfe – anderen Sinneswahrnehmungen von außen gegenüber taub und unempfindlich.

Wie sich in McLuhans Denkmodell andeutet, liegt die spezifische Medialität des Spiegels nicht im Spiegelbild selbst, sondern in der Auslagerung und Ausweitung der (visuellen) Sinneswahrnehmung. Laut Umberto Eco vergrößert die »Spiegel-Prothese« vor allem »die Reichweite des Organs und liefert ihm Reize analog zu denen, die es empfangen würde, wenn es dort funktionieren könnte, wohin die Prothese seinen Aktionsradius verlängert.« Und er schlussfolgert: »So gesehen liefert mir der Spiegel ein absolutes Duplikat des Reizfeldes.«³⁸ Es handelt sich demnach also nicht um ein Duplikat oder eine »Ikone« des sich spiegelnden Objektes selbst, sondern um eine virtuelle Verdopplung der Reize, gewissermaßen also auch um eine Vervielfachung des Handlungspotenzials.³⁹ Eco definiert den Spiegel als ein natural analoges, »asemiotisches« Metamedium, das weder symbolisch sei noch zeichenhaft. Slavko Kacunko erklärt in Bezug auf Eco den Spiegel zur »vierten Kulturtechnik« neben Bild, Schrift und Zahl. Von diesen hebe ihn vor allen Dingen ab, dass er kein Speicher-, sondern ein reines Übertragungsmedium sei.⁴⁰ Um das Medium Spiegel zu begreifen, müssen wir uns demnach zuerst von der Fokussierung auf das Spiegel-Bild lösen, müssen in Rückbezug auf die Medialität der Transmission den Blick »von der Verbindung zwischen Akteuren auf die Verbindung als Akteur« verlagern.⁴¹

In der Kunstgeschichte wird das Medium des Spiegels bis zur Moderne vor allem als Metapher und literarische Figur verwendet sowie als semiotisches Mittel einer Trennung von Subjekt und Objekt. Dass das Medium, von seiner Zeichenhaftigkeit befreit betrachtet, komplexere Beziehungsverhältnisse ermöglicht und einfordert, lässt sich schon aus Michel Foucaults Konzept der Heterotopie ableiten, das einen Denkweg einschlägt, der weg von der subjektbildenden Idee des Spiegels und hin zu einem Mittel interobjektiver Erfahrung führt: »Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort

wahrzunehmen ist.«⁴² Peter Weibel und Gerhard Johann Lischka haben für diese spiegelartige Virtualisierung der Umwelt im Zeitalter der Live-Übertragung den Begriff des »Monitorstadiums« geprägt, das neue Denkfiguren erfordere, dichotome Subjekt-Objekt-Verhältnisse ablösend.⁴³

Doch ist der Vergleich des audiovisuellen Kreislaufs, in dem sich die sich selbst zuschauenden Demonstranten des Tahrir-Platzes befinden, mit der Erfahrung vor einem Spiegel zulässig? Schließlich ist ein wesentlicher Faktor der Reflexion in der Live-Videoübertragung nicht gegeben: Ein sich spiegelndes Objekt erscheint in der direkten Reflexion gezwungenermaßen spiegelverkehrt. Da sich diese Eigenschaft jedoch beispielsweise durch das Gegenüberstellen zweier Spiegel aufheben ließe und demnach unwesentlich sein mag, können wir den Live-View-Modus als elektronisch-katoptrische Übersetzung des Spiegels begreifen, als Übersetzung in Form einer Projektion. Alle ontologischen Aspekte, die Eco in seiner Typologie des Spiegels benennt, sind auch in der rückgekoppelten Videoübertragung gegeben: die immanente Abgrenzung vom Zeichen, die zwingende, gleichzeitige Präsenz des Referenten im Bild, die Unmöglichkeit des Mediums allgemeine Bezüge herzustellen, zu interpretieren oder zu lügen, sowie die Gebundenheit an den eigenen medialen Kanal. Jegliche Form der Inszenierung vor oder hinter der Kamera – ebenso wie vor dem Spiegel – betreffe demnach nicht das Medium selbst, sondern seinen instrumentellen Gebrauch.

Gefangen in Echokammern

Wie können wir handeln in jenem Raum von virtuellen Echokammern und Spiegelkabinetten, der außerhalb von Geschichte und Politik liegt, in welchem unsere Wahrnehmung und unser Gedächtnis konstant überstimuliert sind, damit beschäftigt multimediale Feedbackeffekte zu verarbeiten? 1974 produziert Richard Serra das zehninminütige Video *Boomerang*, in dem er die Künstlerin Nancy Holt dabei filmt, wie sie ihrem eigenen Audiofeedback ausgesetzt ist (Abb. 5). Während das Feedback ihrer eigenen Stimme um weniger als eine Sekunde verzögert zu ihr zurückkommt, spricht sie über die Erfahrung dieser Situation. Sie kämpft mit ihrer eigenen Stimme und beschreibt den Verlust ihres Orts- und Zeitsinns. In ihrem vielzitierten Aufsatz *Video: The Aesthetics of Narcissism* beschreibt Rosalind Krauss diese Situation als Kollaps von Selbst, Zeit und Geschichte:

»The prison Holt both describes and enacts, from which there is no escape, could be called the prison of a collapsed present, that is, a present time that is completely severed from a sense of its own past. We get some feeling for what it is like to be stuck in that present when Holt at one point says, ›I'm throwing things out in the world and they are boomeranging back ... boomeranging ... eran-ging-ing ... an-ginging.« Through that distracted reverberation of a single world – and even word fragment – there forms an



5 Nancy Holt/Richard Serra: Boomerang, 1974, Youtube-Screenshot mit automatisch erzeugten Untertiteln

image of what it is like to be totally cut off from history, even, in this case, the immediate history of the sentence one has just spoken.«⁴⁴

Es ist dieser Verlust von Kontrolle über das Selbst und über Geschichte, vor der auch Virilio warnt; eine Handlungsohnmacht, die die Kehrseite einer gefühlten Handlungsübermacht bildet, die sich angesichts der Proliferation des eigenen Bildes eröffnet. Die sich viral verbreitenden »floating images« sind autonom geworden und der unmittelbaren Kontrolle ihrer Urheber entglitten. Während sich die ägyptischen Aktivistinnen und Aktivisten in den ersten Wochen und Monaten nach dem Erfolg ihrer Proteste noch in der Illusion ihrer visuellen Medienmacht selbst betrachteten, besetzten die alten Kräfte des Militärregimes sowohl den virtuellen wie auch den realen Raum umgehend neu, und setzten jenen flüssigen Bildern monumentale Bilder entgegen, gepaart mit wiedergefundener Autorität, Gewalt und Willkür. Das wohl ikonischste Bild der ägyptischen Revolution, der gefüllte Tahrir-Platz aus der Vogelperspektive, wurde im Zuge des Putsches im Juni 2013 mit neuer Bedeutung versehen. Wir sahen dasselbe Bild der Menge, die auf die Straßen strömt, doch nun sind es Militärjets, Schleifen in den Nationalfarben hinter sich herziehend, die sich das Tahrir-Moment bildlich aneignen und jedes kritischen, emanzipatorischen Potenzials berauben (Abb. 6). Schleichend eroberte sich das Militärregime, kurzzeitig abgelöst durch Mursis Muslimbrüder, den realen Raum des politischen Geschehens zurück, während die Aktivistinnen und Aktivisten es scheinbar nicht vermochten, ihre gefühlte Omnipräsenz



6 Amr Abdallah Dalsh/Reuters: Flugstaffel der ägyptischen Luftwaffe über dem Kairoer Tahrirplatz, 30. Juni 2013

auf virtuellen Kanälen und symbolischen Orten in tiefgreifende politische Veränderung zu übersetzen.

Globale Medienereignisse und ihre Konsequenzen

Der Arabische Frühling war eine Revolution der Bilder, doch haben wir es mit einer neuartigen Form des Bildlichen zu tun. Das Bild hat sich verflüssigt, fragmentarisiert, verselbständigt, ist Teil eines Newsstream, eines Stroms aus Informationspartikeln geworden, die fortwährend um Aufmerksamkeit und Anschluss ringen. Mit der 24/7-Berichterstattung des Fernsehsenders Al Jazeera und gepaart mit, ergänzt und überlagert von einer Vielzahl von subjektiven Berichten, Bildern, Videos, Kommentaren von realen und virtuellen Augenzeugen, entstand ein gewaltiger, multidirektionaler Fluss an Material und Information, der direkt und zurück auf jenes Ereignis einwirkte, auf die Besetzung eines öffentlichen Platzes in einer der bevölkerungsstärksten Städte der Welt. Diese Bildströme zirkulierten, mutierten, paarten sich mit anderen Bildern, Räumen, Kontexten. Die Kettenreaktion, das Lauffeuer, das Brennen, der Virus: metaphorische Bilder um die Verbreitung jener Bildfunken durch die Off- und Onlinenetzwerke zu begreifen. Der Bildraum hat sich losgelöst von der Oberfläche und sich zur Schnittstelle verräumlicht, hat sich zum Agenten gemacht, sich unserer Kontrolle entzogen. Nicht länger autonome und distanzierte Produzenten visueller Artefakte und Zeugnisse, finden wir uns wieder als hyperaktive Teilnehmer und überwältigte Zeugen einer visuellen, vernetzten und verschalteten Umwelt, die von allen Seiten auf uns

einströmt wie die Akustik einer kontinuierlichen, unentrinnbaren, bombastischen Dolby-Surround-Landschaft.

Seit den Ereignissen des Arabischen Frühlings hat sich diese Dynamik nur weiter verstärkt. Die Übertragungsgeschwindigkeiten sind heute höher, die Mobiltelefone leistungsstärker, der Live-Modus direkt integriert in den verschiedenen Online-Applikationen. *Facebook Live*, über das direkt per beliebigem Handy oder Webcam in die Welt gesendet werden kann, wurde im August 2015 veröffentlicht. Ein knappes Jahr später, im Juli 2016, nahm von hier aus bereits ein weitreichendes Medienereignis vor einer globalen Zeugenschaft seinen Lauf: der Mord des US-Amerikaners Philando Castile durch einen Polizisten, live gestreamt von seiner Lebensgefährtin; und kurz darauf der versuchte Militärcoup in Istanbul und Ankara, der auch deshalb scheiterte, weil die Putschisten auf die traditionelle Medienmacht des Fernsehens setzten und – wie die rumänischen Revolutionäre im Dezember 1989 – das Gebäude und Studio des Staatsfernsehens zu okkupieren versuchten, während der türkische Präsident Erdoğan derweil auf Onlinemedien umschaltete und per *FaceTime*-Anruf auf dem Telefondisplay einer Moderatorin eines privaten TV-Senders erschien, um den Putschisten die Legitimation abzusprechen und seine Anhänger auf die Straße zu rufen.

Begreifen wir Übertragung als eine medienübergreifende Kulturtechnik, dann nähern wir uns einem ästhetischen Raum, in dem anstelle der Idee eines vermeintlich stabilen Bildes eine aus einem Bildraum resultierende, erweiterte Handlungskapazität oder operative Kraft dessen, was im Bild ist, zum Wirken kommt. Die Oberfläche des Bildes tritt somit in ihrer Bedeutung zurück und wird zum Ge-bilde, zur Schnittstelle; von der ›Surface‹ zum ›Interface‹, das verschiedene Akteure, Zeiten und Räumen miteinander verknüpft. Entscheidend ist das Eingebundensein in einen medialen Kontext, der Sendung und Empfang potenziell gleichzeitig macht, und den dadurch entstehenden Erweiterungen und Möglichkeiten. In der hypermedialen Struktur des digitalen Zeitalters und in der Gestalt der Schnittstelle eröffnet sich, so Frank Hartmann, »eine mediale Umwelt, die als Verdichtung und Überlagerung einzelner Medienfunktionen begriffen werden kann. Sie bestehen in unzähligen Referenzen, in semantischen Relationen eher als in der Fixierung von Inhalten.«⁴⁵

Diese Variabilität der Referenzen, die sich momenthaft im Augenblick der Übertragung zu flüchtigen Bildkonstellationen kristallisieren, versuchen komplexere Bildbegriffe wie jene des »floating image« oder des »Metabildes« zu etablieren und bieten damit indirekt erste Bausteine zu einer Ästhetik der Übertragung an, die Bilder stets im Kontext ihrer ständigen oder potenziellen Konnektivität zu anderen Bildern, Benutzern, Räumen und Zeiten versteht. Einflussreiche visuelle Beispiele aus dem Arabischen Frühling wie die bildlos gebliebene Selbstopferung des Tunesiers Mohammed Bouazizis oder auch die ›flüssige‹ ikonische Darstellung der Vogelperspektive des Kairoer Tahrirplatzes als variables Standbild eines ununterbrochenen Livestreams – weltweit

verbreitet durch die Echtzeit-Berichterstattung Al Jazeera – zeigen, wie diese Bilder erst im Modus der Übertragung oder der viralen Ansteckung – in Form der Generierung und Aktivierung anderer Bilder und Bildräume, die sich auch nicht durch ›Internet-Blackouts‹ aufhalten lassen – ihre volle Bedeutung und eine quasi-autonome operative Kraft erlangen. Die kommunikative Struktur dieser synästhetischen, ›virulenten‹ Übertragungs- und Ansteckungsräume liefert uns aber auch Hinweise zu einer Dynamik der kurzzeitigen Intensität und langfristigen Mutation, die nachhaltig auf das ursprüngliche Ereignis ein- und rückwirken.

Die Verselbständigung der Bilderströme im globalen Medienereignis hat nachhaltige Konsequenzen für die Ort- und Zeitwahrnehmung des Augenzeugen: die neuen Nah- und Fernverhältnisse machen den Ort des Geschehens – des politischen Protestes in diesem Fall – je nach Lesart zum belanglosen und eindimensionalen »Nicht-Ort« (Paul Virilio) eines virtuellen Spektakels, oder zu einem vielschichtigeren und hybriden »space of flows« (Manuel Castells), in dem sich ortsbezogene und virtuelle Realitäten potenzieren und auf einmal alles möglich erscheint. Dieses Versprechen einer Emanzipation durch die digitalen Tools der globalen Vernetzung – im Kern abstrakt und dennoch von einer Vielzahl von Teilnehmern der Revolution im Januar und Februar 2011 sowie ihrer virtuellen Zeugen als real empfunden und beschrieben – konnte letztlich auf längere Sicht nicht eingelöst werden. Die Gründe dafür, dass sich die Kernziele der politischen Revolutionen des Arabischen Frühlings und hier vor allem der ägyptischen Bewegung nicht zu verwirklicht haben scheinen, sind komplex und nicht aus rein medientheoretischen Überlegungen heraus zu klären.⁴⁶ Dennoch liefert die ägyptische Revolution aufschlussreiche Erkenntnisse zur Bewusstmachung der Implikationen dieser neuartigen Medienereignisse, mit ihren zu Beginn völlig entgrenzt scheinenden Räumen neuer politischer Öffentlichkeit und Teilhabe hin zu den dystopischen Kontrollräumen der wiedererstarkten Militärmacht.

¹ Alain Badiou: *Tunisia, Egypt: When an east wind sweeps away the arrogance of the West*, in: *Le Monde*, 18. Februar 2011 (englische Übersetzung), <http://bat020.com/2011/03/11/badiou-on-the-revolutions-in-egypt-and-tunisia/> (2. Juli 2017). Zu den »politischen Subjektivitäten« vgl. Sari Hanafi: *The Arab revolutions; the emergence of a new political subjectivity*, in: *Contemporary Arab Affairs* 5/2012, S. 198–213; »signs from the future« ist zitiert nach: Slavoj Žižek: *The Year of Dreaming Dangerously*, London u. New York 2012, S. 128.

² Vgl. Dieter Bednarz et al.: *Ein Traum von Freiheit*, in: *Der Spiegel*, Nr. 6, 7. Februar 2011: »Die arabische Revolution ist zum Lauffeuer gewor-

den, zur Fackel der Freiheit, von vielen getragen«, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-76764126.html> (2. Juli 2017).

³ Manuel Castells: *Networks of outrage and hope. Social movements in the internet age*, Cambridge 2012, S. 2.

⁴ Daniel Gethmann u. Florian Sprenger: *Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung*, Berlin 2014, S. 9.

⁵ Frank Hartmann: *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*, Wien 2006, S. 205.

⁶ Matthew Rana: *Between index and event: Malak Helmy's ecologies of accident*, in: Kaya Behkalam u. Anneka Lenssen (Hrsg.): *Lost referents of*

some attraction. *Malak Helmy*, Berlin 2015, S. 33–51, S. 39.

⁷ Christiane Gruber u. Sune Haugbolle: *Introduction. Visual culture in the Modern Middle East*, in: dies. (Hrsg.): *Visual culture in the modern Middle East. Rhetoric of the image*, Bloomington u. Indianapolis 2013, S. I–XXVI, S. X.

⁸ Vgl. Mark R. Westmoreland u. Diana K. Allan: *Visual revolutions in the Middle East*, in: *Visual Anthropology* 29/2016, S. 205–210.

⁹ Lina Khatib: *Image politics in the Middle East. The role of the visual in political struggle*, London u. New York 2012, S. 117; vgl. *ibid.*, S. 4.

¹⁰ Vgl. Castells 2012, S. 11.

¹¹ Khatib 2012, S. 151.

¹² Bruce Etling et al.: *Mapping the Arabic blogosphere: Politics, culture and dissent (Berkman Center Research Publication 6/2009)*, http://cyber.harvard.edu/sites/cyber.harvard.edu/files/Mapping_the_Arabic_Blogosphere_0.pdf, S. 7.

¹³ Khatib 2012, S. 12.

¹⁴ Wael Ghonim: *Revolution 2.0. The power of the people is greater than the people in power. A memoir*, New York 2012, S. 58.

¹⁵ W. J. T. Mitchell: *What do pictures want?*, <http://visual-studies.com/interviews/mitchell.html> (22. April 2016).

¹⁶ Daniel Dayan u. Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge u. London 1994, S. 97.

¹⁷ Vgl. David Talbot: *Inside Egypt's »Facebook Revolution«*, in: *MIT Technology Review*, <https://www.technologyreview.com/s/423884/inside-egypts-facebook-revolution/> (2. Februar 2016).

¹⁸ Vgl. Charles Trew: *Why Egypt's »Twitter revolution: was a western myth*, <http://english.ahr-am.org/eg/News/63253.aspx> (2. Februar 2016).

¹⁹ Mit der Ausnahme des Providers Noor Data Networks, der erst am 31. Januar 2011 seinen Betrieb vorübergehend einstellte.

²⁰ Vgl. Lawrence Pintak: *The Al Jazeera Revolution*, in: *Foreign Policy*, 2. Februar 2011, <https://foreignpolicy.com/2011/02/02/the-al-jazeera-revolution/> (2. Juli 2017).

²¹ Wadah Khanfar: *A historic moment in the Arab World*, in: *Ted Talk*, 1. März 2011, https://www.ted.com/talks/wadah_khanfar_a_historic_moment_in_the_arab_world? (12. März 2016).

²² Vgl. Osama Saeed: *What went wrong with al-Jazeera – and how can it be fixed?*, in: *The Guardian*, 8. Februar 2016, <http://www.theguardian.com/>

[media/2016/feb/08/what-went-wrong-with-al-jazeera-and-how-can-it-be-fixed?](http://www.theguardian.com/media/2016/feb/08/what-went-wrong-with-al-jazeera-and-how-can-it-be-fixed?) (2. Juli 2017).

²³ Mohamed Nanabay u. Roxane Farmanfarman: *From spectacle to spectacular: How physical space, social media and mainstream broadcast amplified the public sphere in Egypt's »Revolution«*, in: George Joffé (Hrsg.): *North Africa's Arab Spring*, London u. New York 2013, S. 69–99, S. 85.

²⁴ Herbert Zettl: *The rare case of television aesthetics*, in: *Journal of the University Film Association* 2/1978, S. 3–8; zitiert nach Stephanie Marriott: *Live television. Time, space and the broadcast event*, Los Angeles u. London 2007, S. 50.

²⁵ Seit Herbst 2015 ist auch eine Live-Funktion innerhalb von Facebook verfügbar.

²⁶ Byung-Chul Han: *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013, S. 23.

²⁷ Mirjam Schaub u. Nicola Suthor: *Einleitung*, in: dies. u. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005, S. 9–22, S. 10.

²⁸ Vgl. Khatib 2012, S. 143: »The aesthetic of mobile phone videos also became the new aesthetic of authenticity for television. The screening of jerky, blurry mobile phone videos communicated an aesthetic of intimacy that changed they way spectacle is conceived.« Al Jazeera hatte sogar ein spezielles Kommunikationsprogramm entwickelt, über das sich Bürgerjournalistinnen und Bürgerjournalisten direkt mit ihren Mobiltelefonen verbinden konnten ohne Satellitentechnik.

²⁹ Die ägyptische Medienkünstlerin Heba Amin arbeitet unter dem Namen *ProjectSpeak2Tweet* seit mehreren Jahren an künstlerischen Projekten, die die damals aufgezeichneten Anrufe verarbeiten.

³⁰ Ariella Azoulay: *What is a photograph? What is photography?*, in: *Philosophy of Photography / Intellect Limited* 1/2010, S. 9–13, S. 12.

³¹ Gethmann u. Sprenger 2014, S. 22.

³² *Zeit und Bildschirm. Hubertus von Amelungen im Gespräch mit Charles Grivel, Georg Maag, Peter M. Spangenberg und Andrei Ujica*, in: ders. u. Andrei Ujica: *Television/Revolution. Das Ultima-tum des Bildes*, Marburg 1990, S. 27–79, S. 79.

³³ Marriott 2007, S. 6.

³⁴ *Playboy Interview: Marshall McLuhan. A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media*, in: *Playboy* 3/1969, zitiert nach Hartmann 2006, S. 155.

³⁵ Paul Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit. Essay*, Frankfurt am Main 2001, S. 56.

³⁶ *Ibid.*, S. 19 ff.

³⁷ Marshall McLuhan: *Understanding media. The extensions of Man*, London 1975, S. 45.

³⁸ Umberto Eco: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 37.

³⁹ *Ibid.*, S. 38.

⁴⁰ Slavko Kacunko: *Spiegel-Medium-Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Paderborn 2010, S. 10 f.

⁴¹ Gethmann u. Sprenger 2014, S. 11.

⁴² Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck, et al. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, S. 39.

⁴³ Peter Weibel u. Gerhard J. Lischka: *Polylog für eine interaktive Kunst*, in: *Kunstforum* 109/1989 (Themenheft »Im Netz der Systeme«), S. 65–86, S. 71.

⁴⁴ Rosalind Krauss: *Video: The aesthetics of Narcissism*, in: *October* 1/1976, S. 50–64, S. 53.

⁴⁵ Hartmann 2006, S. 201.

⁴⁶ Neben der eingelösten Forderung nach dem Rücktritt des Präsidenten Husni Mubarak waren die Ziele der Revolution »Brot und Freiheit«, sowie politische Transparenz, das Ende der Militärherrschaft und vor allem eine stärkere ökonomische Verteilungsgerechtigkeit.