

Selfies den Rücken kehren

Umbrüche des subjektzentrierten Bildhandelns am Beispiel der Iranproteste 2022

Ramón Reichert

Dieser Aufsatz untersucht iranische Protestbilder, die unter erschwerten Bedingungen mittels sozialer Medien und Messenger-Diensten verbreitet wurden und die öffentliche Solidarisierung mit dem feministischen Widerstand gegen das iranische Regime maßgeblich geprägt haben. Die jüngste und bis heute andauernde Protestbewegung, der von Beteiligten und Medien mittlerweile als »Revolution« bezeichnet wird, nahm ihren Ausgang durch den von der Polizei herbeigeführten gewaltsamen Tod von Jina Mahsa Amini am 16. September 2022 in Teheran. Im Zentrum des zivilgesellschaftlich motivierten Bildhandelns, das virtuell geteilt und online kommuniziert wird, steht eine ästhetische Strahlkraft, die mittels provokanter Bild- und Textinhalte das politische Establishment herausfordert und in weiterer Folge auf die politische Wirksamkeit von Bildern abzielt. Im Unterschied zu früheren Protestbewegungen hat sich politische Kommunikation verschoben. Denn an die Stelle eines subjektzentrierten Bildhandelns, das visuell adressierend und dyadisch nach dem Frontalitätsprinzip aufgebaut war, rückt gegenwärtig eine Bildästhetik der Kollektivsubjektivität und Solidarisierung, in deren Zentrum die Rückenfigur steht. Die Figuren in Rückenansicht können nicht nur als Abgrenzung zum Selbstdarstellungskult verstanden werden, sondern als eigenständige Bildpolitik für aktivistische Orientierungen und Solidargemeinschaften.

Im letzten Dezennium etablierte sich ein globaler Trend der visuellen Selbstthematizierung. Der sogenannte Selfie-Kult hat nicht nur eine unverbindliche »Weltsprache« (Ulrich 2019) hervorgebracht, auch bildkritische Bewegungen haben ihre Stimme erhoben, um auf die mit dem Selfie-Boom entstandenen Sichtbarkeitszwänge und Darstellungsnormen aufmerksam zu machen (vgl. Bollmer 2020: 183 und 192).

Studien, welche die politische Dimension der Selfies akzentuierten, haben in erster Linie den instrumentellen Gebrauch der Selbstbilder für die Aufmerksamkeitssteigerung politischer Themen untersucht (vgl. Schankweiler 2020: 175–190). Selfies im allgemeinen und Selfie-Protestbilder in spezifischen Analysen (vgl. Nikunen 2019: 154–170) werden als neuer Habitus einer digitalen Gesellschaft angesehen, welcher als befähigt interpretiert wurde, bildvermittelte Formen des Protestes und der Online-Kommunikation zu entwickeln.

Marginalisiert werden in den Bildanalysen die Repräsentationskämpfe der *Anti-Selfie-Bewegung*, die Medien- und Bildpraktiken der *Devisibilisierung*, der *Anonymisierung* oder des *Defacement* (vgl. Reichert 2017: 113–126; Jagodzinski 2021: 61–80). Selfie-Protest meint nicht nur, sich ein Medienformat wie das Selfie für politische Zwecke anzueignen, sondern Protest kann auch als eine kritisch-reflexive Bezugnahme auf die oft schweigend akzeptierten Rahmenbedingungen des Mediums Selfie verstanden werden (vgl. Grohmann/Abdulsalam/Wyss 2015: 62–72). Folglich kann die Frage aufgeworfen werden, inwiefern dem Medienformat »Selfie« selbst Visibilitätszwänge und Probleme visueller Marginalisierung inhärieren (vgl. Routh 2016: 363–381). Eine bild- und handlungskritische Befragung der Selfie-Kultur beinhaltet daher Fragen nach dem gesellschaftlichen Mehrwert von Gesichtsbildern. Wer wird in der digitalen Welt gesehen oder wer wird in ihr übersehen – die Zusammenhänge zwischen Selfies, gesellschaftlicher Kontrolle, Bildkonsum und Vermarktung von Selbstbildern auf einem Aufmerksamkeitsmarkt verdeutlichen, dass Selfies der digitalen Wertschöpfungskette zugehörig sind und folglich als sozial kommodifiziert einzustufen sind (vgl. Raji 2017: 149–158; Lovink 2017: 157–170; Hipfl/Pilipets 2020: 19–32).

Vor dem Hintergrund einer relationalen Plattformanalyse sind nicht nur Selfies unter Marktgesichtspunkten gestaltet, als Ware ausgestellt und vereinheitlicht, sondern die Kommerzialisierung des Selbst inkludiert auch die gesamte Bandbreite der User-Interaktionen und die Stimulierung der Wertschöpfungsketten auf digitalen Plattformen (vgl. Nachtwey/Schaupp 2022: 59–80).

Man kann das Selfie nicht einfach so für politische Zwecke umdeuten und für eine politische Einflussnahme instrumentalisieren (vgl. Schankweiler 2019), ohne die Frage aufgeworfen zu haben, welchen Einfluss es als *Medium* bei der Instrumentalisierung politischer Themen aufweist und inwiefern sich politische Inhalte verändern, wenn diese mit Hilfe von Selfie-Darstellungen kommuniziert und verbreitet werden (vgl. Kuntsman 2017: 3–18).

Instagram als Medium der politischen Kommunikation

Selfies werden innerhalb der Protestbewegung im Iran als *entsolidarisierend* wahrgenommen, während in der iranischen Diaspora Protestselfies signifikant häufiger gepostet werden. Eine detaillierte Bildanalyse versucht, die Umbrüche der digitalen Subjektpolitik zu sondieren und in Bezugnahme auf politische Rahmenbedingungen der iranischen Protestbewegung zu deuten.

Ausgelöst wurden die landesweiten Proteste durch den von der Polizei herbeigeführten gewaltsamen Tod von Jina Mahsa Amini am 16. September 2022 in Teheran. Die Proteste im Iran können fast ausschließlich mit Hilfe der sozialen Medien von einer globalen Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Um Repräsentationskämpfe, Counter-Diskurse, Minoritätenpolitik und Aufrufe zur Solidarisierung verbreiten zu können (vgl. Stewart/Schultze 2019), ist der Zugang zu Sozialen Medien eine notwendige Voraussetzung (vgl. Särma 2018: 114–130; Aghapouri/Ahmadi 2021: 104–125). Dementsprechend ist die Verbreitung von Protestbildern von der Erhaltung dieser Medienkanäle hochgradig abhängig. Allerdings sind webbasierte Soziale Medien von

den technopolitischen Restriktionen des iranischen Sicherheitsapparates bedroht.

Der Iran zählt zu den Ländern der Welt, in denen das Internet seit seiner Einführung im Jahr 1993 eine der schnellsten Wachstumsraten aufweist. Im Iran hat sich seither eine vielfältige Blogging-Sphäre sowie eine breite Social-Media-Nutzung entwickelt, welche iranische Gesellschaftsstrukturen, ökonomische Entwicklungen und politische Prozesse fördern und verstärken. Der Iran gehört aber auch zu den wenigen Ländern der Welt, welche die Online-Medien mit einem systematischen Zensurmechanismus konfrontieren. Andererseits wendet die iranische Bevölkerung zahlreiche Methoden an, um Zugang zu den gefilterten Websites und Diensten zu erhalten. Laut einem offiziellen Bericht umgehen etwa 10 bis 12 Millionen Benutzer:innen das Filterregime, indem sie ausschließlich VPN verwenden:

»Eine neue Umfrage zeigt, dass im Juli 2021 noch fast 40 % der Nutzer:innen im Iran auf Telegram aktiv waren, eine Zahl von 62 %, bevor diese Plattform dauerhaft verboten wurde. Die Umgehung des Filterregimes ist gesellschaftlich nicht verpönt, da neben einfachen Menschen auch viele hochrangige Beamte wie das Supreme Leader Office, der Präsident, Regierungsminister und Abgeordnete in blockierten sozialen Medien wie Twitter öffentlich aktiv sind.«
(Hashemzadegan/Gholami 2022: 182)

Staatlich organisierte Zensurmaßnahmen betreffen nicht nur infrastrukturelle Einschränkungen ausgewählter Netzwerkseiten und Plattformen, sondern können in sogenannten Shutdowns kulminieren, wenn die gesamte Internetverbindung blockiert wird. Grinko et al. (2022: 1–21) sprechen in diesem Zusammenhang von einer Internet-Verstaatlichung, ein Konzept, das sie an die Stelle des »Shutdowns« rücken. Sie argumentieren, dass eine zentrale Maßnahme des iranischen Sicherheitsapparates bei landesweiten Aufständen darin besteht, das Internet zu verstaatlichen, d.h. es werden Software-Maßnahmen durchgesetzt, die darauf abzielen, die Öffentlichkeit von Plattformen und Servern außerhalb des Landes abzuschneiden. Demgegenüber

haben Iraner:innen eine Vielzahl kreativer Maßnahmen, sowohl technischer als auch nicht-technischer Art, entwickelt, um der von dem Regime durchgeführten Abschaltung der internationalen Konnektivität entgegenzuwirken.

Bei der Verstaatlichung des Internets geht es weniger darum, die gesamten digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien abzdrehen, sondern vielmehr um eine Verlagerung der digitalen Kommunikation in staatlich kontrollierte und regulierte Netzmedien:

»Ähnliche Beispiele für Ansätze zur Kontrolle und Verstaatlichung des Internets finden sich in China und Russland, wo Internettechnologien von der Regierung angeeignet werden, um Inhalte zu filtern und den Zugang zu unerwünschten Plattformen zu beschränken. Durch die vorübergehende oder dauerhafte Sperrung von US-Plattformen werden Bürger in China gezwungen, nationale Apps und Plattformen zu nutzen. Der Sicherheitsapparat überwacht und kontrolliert den internen Datenfluss und steuert das Nutzer:innenverhalten. Die lokale Webinfrastruktur in China und Russland ist relativ stabil und auf Kontrolle ausgelegt.« (Crinko et al. 2022: 15)

Die heutige Internetzensur im Iran reicht bis in das Jahr 2005 zurück, als das »Nationale Informationsnetzwerk« (NIN) vom iranischen Ministerium für Informations- und Kommunikationstechnologie entwickelt wurde. Anfang 2022 wurde ein »Gesetz zum Schutz des Internets« in das iranische Parlament eingebracht. Der Gesetzentwurf zielte darauf ab, Software-Anwendungen zur Internetumgehung wie VPNs zu kriminalisieren und die iranische Bevölkerung zu verpflichten, ein staatlich kontrolliertes Internetsystem zu nutzen (vgl. Rouhi 2022: 194). Trotz der Kampagne zum Schutz der Internetfreiheiten und des Scheiterns des Gesetzentwurfs im Parlament gibt es Hinweise darauf, dass die Raisi-Regierung ihre Beschränkungen heimlich umgesetzt hat (vgl. Esfandiari 2022; Ziabari 2022).

Im Zentrum der Analyse steht im Folgenden das soziale Netzwerk *Instagram*, das eine zentrale Kommunikationsplattform und Informationsquelle der iranischen Protestbewegung darstellt. Mit Instagram

können auf sehr einfache Weise audiovisuelle Inhalte (Fotos, Videos) mit Hashtag-Verschlagwortung sowohl im Iran als auch in einer globalisierten Öffentlichkeit geteilt und weitergeleitet werden. Nach der jüngsten Erhebung im Mai 2022 ist Instagram mit rund 45 Millionen Nutzer:innen (das sind 53 % der Gesamtbevölkerung) die einzige große Social-Media-Plattform im Iran, die nicht gesperrt ist, während auf andere Plattformen wie Twitter, Facebook, YouTube, Telegram und WhatsApp ohne den Einsatz von Antifiltersoftware und VPNs nicht zugegriffen werden kann (vgl. Hashemzadegan/Gholami 2022: 196ff.). In diesem Sinne fungiert die bildzentrierte Social-Media-Plattform Instagram als exklusive alleinige Brücke zu Informations- und Meinungsfreiheit. Dies liegt daran, dass Instagram von iranischen Klein- und Mittelbetrieben als Geschäftsmodell genutzt wird, um Waren und Dienstleistungen zu bewerben. Aus diesem Grund kann das Regime Instagram nicht mittelfristig abdrehen, da sonst relevante Bereiche des Wirtschaftslebens unterbrochen sind.

Für die iranische Zivilgesellschaft und die unterschiedlichen Protestbewegungen der letzten Jahre hat Instagram immer wieder eine Plattform geboten, Inhalte zu teilen, die vom Regime unterdrückt und verboten worden sind. Die sozial geteilten Inhalte auf Instagram stehen allerdings unter der Beobachtung des Nationalen Informationsnetzes (NIN). Es gibt zahlreiche Belege dafür, dass Nutzer:innen, die Inhalte posten, die gegen die theokratischen Moralgesetze des Regimes verstoßen, von der Cyberarmee (ICA) identifiziert und von den militanten iranischen Revolutionsgarden (IRGC) verhaftet werden. Während des Internet-Blackouts der Mahsa-Amini-Proteste wurden ungefähr 80 % aller beliebten Websites umgehend gesperrt, darunter Instagram, Whatsapp, Apples App Store, Googles Play Store, Skype und LinkedIn. Hinzu kamen landesweit stundenlange totale Internetausfälle pro Tag (vgl. Rouhi 2022: 189–196). Dennoch finden zahlreiche Bilder, Videos und Augenzeugenberichte ihren Weg an die globale Öffentlichkeit.

Protestbilder

Bilder haben in der medialen Vermittlung von Protest einen herausragenden Stellenwert. Sie tragen maßgeblich dazu bei, dass Protest medial erfahrbar, sicht- und sagbar wird und sie verleihen Protestbewegungen einen kollektiven Bezugspunkt, wenn sie sozial geteilt und verbreitet werden (vgl. Erdmann 2021). In diesem Zusammenhang hat die bildgestützte Online-Kommunikation einen relevanten Anteil an einer kollektiven Vernetzung von Aktivist:innen über die territorialen, politischen und kulturellen Grenzen hinweg. Sie verweisen nicht nur auf die Darstellbarkeit sozialer Ereignisse politischer Relevanz und tragen nicht nur einflussreich bei zur Bedeutungsproduktion politischer Protestbewegungen, sie bieten auch Schnittstellen zu öffentlichen Bildrepertoires und kollektiven Bildgedächtnissen.

»Bilder ermöglichen uns einen anderen Zugang zur Welt als reine Worte und politische Pamphlete. Sie verbinden logische Argumente mit affektiver Überzeugungskraft, sie lassen uns ›mit eigenen Augen sehen‹ und sinnlich erfahren. Bilder prägen, wie wir Politik wahrnehmen, ob wir sie für legitim halten oder nicht. Visuelle Protestkommunikation wirkt auf unsere politischen Meinungen und Entscheidungen ein, sei es bewusst oder unbewusst.« (Bogerts 2021: 1)

Soziale Medien sind in erster Linie Medien zu Verbreitung visueller Inhalte. Bildinhalte spielen auf Sozialen Netzwerkseiten und Online-Plattformen eine zentrale Rolle zur (politischen) Beeinflussung digitaler Öffentlichkeiten. Bilder im Netz werden algorithmisch gefiltert. Ihre Präsenz und Online-Öffentlichkeiten sind rechnerbasiert vermittelt. Daher ist jeder visuelle Kommunikationsinhalt als sozial vernetztes Medienereignis zu verstehen: Jedes Bild ist algorithmisch gerankt, verlinkt und in Übereinstimmung mit Nutzungspräferenzen angeordnet. Vermittels Social Media geteilte Protestbilder haben in Kommunikations- und Handlungsräumen unterdrückter Meinungsfreiheit und zensurierter Mediensysteme einen besonderen Stellenwert (vgl. Green-

Riley/Kruszewska-Eduardo/Fu 2022: 203–215). Sie stellen die Macht und Einheit visueller Herrschaftsinszenierung in Frage und treten in eine direkte Konfrontation mit der Bildinszenierung hegemonialer Macht. Für Ihre Verbreitung werden heute Soziale Medien genutzt, die niedrigschwellig verfügbar sind und Bildinhalte ohne Zeitverlust mit einer globalisierten Öffentlichkeit teilen (vgl. Rafati/Dehdashti/Sadeghi 2021: 1–17). Von Medienzensur bedrohte Protestbilder richten ihre Aufmerksamkeit auf Themen der »Differenzrepräsentation« (Huhnholz/Hausteiner 2018) und machen Vielfalt und Andersheit sichtbar. Gleichermaßen adressieren Protestbilder alternative, subalterne oder minoritäre Kollektivitäten und brechen aktiv und herausfordernd mit folgenden Bildpolitiken:

- a) Folgenabschätzung zensurierter Bildinhalte von Macht und Herrschaft (Zensurbehörden, Schwarze Listen, Vorzensur, Selbstzensur, Nachzensur, Geldbuße, Berufsverbote, Inhaftierung)
- b) Kommodifizierung des Selbst (Soziales Kapital, Aufmerksamkeit als Ware, Ego-Branding, Celebrity-Marketing)
- c) Personalisierung von Bildinhalten (Point of View, Erzählperspektive, Individualisierung, Partikularisierung)

Als Teil von sozialen Bewegungen wollen Protestbilder Gruppen und Gemeinschaften wirkmächtig beeinflussen. In diesem Sinne kann ihre Bildkommunikation als »phatisch« eingestuft werden. Eine phatische Bildkommunikation zielt nach Malinowski auf die Herstellung einer »Bande der Gemeinsamkeit« (2017: 315) ab. Indem sie auf die Herstellung sozialer Wirksamkeit abzielt, muss sie einen gemeinsamen Bildvorrat aktivieren, den diese Gemeinschaft teilt. Eine phatische Kommunikation kann als erfolgreicher Sprechakt durchgeführt werden, wenn es ihr gelingt, den gemeinsam geteilten Wertehaushalt bei der Bildlektüre zu adressieren. Um dem Anspruch einer phatischen Bildkommunikation gerecht zu werden, treten Protestbilder mit symbolstarken und affektgeladenen Inhalten auf, um einerseits Affekte bei der Herstellung kollektiver Identitäten zu mobilisieren, andererseits weisen sie einen evidenzbasierten Bezug auf und beanspruchen in ihrer

faktischen Zeugenschaft, ein Fenster zur Welt der sozialen Wirklichkeit zu eröffnen.

Protestbilder sind in zweierlei Hinsicht vielschichtig. Einerseits ist es wichtig, die Formen der medialen Vermittlung, das sind die Medienkanäle, Medienformate und die damit zusammenhängenden Praktiken der Produktion und Rezeption medialer Inhalte in der Analyse zu berücksichtigen; andererseits sind die visuellen Repräsentationen in ihren unterschiedlichen Stile-, Typen-, Genre- und Referenzprägungen zu berücksichtigen. Im engeren Bezug auf Instagram zeigt sich, dass die visuelle Konstruktion von Protest eine spezifische Ausrichtung von Inszenierungsmerkmalen aufweist:

»Auf Instagram finden sich vor allem Innen-Perspektiven der Demonstrationen durch individuelle (Selbst-)Inszenierungen der Demonstrierenden. Deutlich wird zudem, dass die journalistischen Bilder die Proteste insbesondere im Hinblick auf spannungsreiche Konfliktsituationen [...] mit hohem Nachrichtenwert zeigen, während auf Instagram die Vergemeinschaftung über Gruppenbilder und damit die Inszenierung und Mobilisierung der Teilnehmenden in den Vordergrund rückt.« (Drüeke/Peil/Schreiber 2022: 129)

Die iranische Protestbewegung von 2022 verbreitet nicht nur Bilder des Protests, sondern damit einhergehend den Umgang des theokratischen Regimes mit Protestformen. In diesem Sinne greift das Schlagwort Protestbild zu kurz, denn die auf Social Media, Messenger-Diensten und Plattformen zirkulierenden Bilder stellen den Anspruch, eine Gegenöffentlichkeit darzustellen. Es handelt sich in diesem Fall nicht nur um die Herstellung einer alternativen Öffentlichkeit, sondern um eine Gegenöffentlichkeit, die im unversöhnlichen Bildkonflikt mit den autoritär kontrollierten Staatsmedien steht.

Protest-Selfies im Zensurstaat

Michelle Akanji beschreibt in ihrer Analyse »Protest-Selfie. Zwischen Selbstdarstellung und Protest-Identität« (2018) gemeinsame Merkmale des Protest-Selfies in Bezug auf Produktion und Distribution:

»Das Protest-Selfie ist ein Selbstporträt mit einer handgeschriebenen politischen Nachricht, welches sich mit vielen anderen der gleichen Art in sozialen Netzwerken zu einem Selfie-Protest zusammenfügt. Eine solche Bewegung funktioniert über Einzelbilder, die dasselbe Hashtag verwenden und so einen virtuellen Schwarm bilden. Die Partizipationskultur in den sozialen Medien ermöglicht deren globale Verbreitung.« (Akanji 2018: 176)

Dabei grenzt sie das Protest-Selfie von Selbst-Porträts im Demonstrationkontext vor Ort ab:

»Nicht zu verwechseln ist das Protest-Selfie mit Selbstporträts bei real stattfindenden Demonstrationen. Es geht beim Protest-Selfie nicht um die Dokumentation der eigenen Protest-Partizipation, sondern vielmehr um die Verwendung des Selfies als Mittel zum Protest. Der Körper der Protestierenden steht dabei voll im Zentrum, nicht auf der Straße, sondern in der größtmöglichen Öffentlichkeit – im Internet. Die Protestierenden greifen hierbei auf gesellschaftlich verankerte Bildgenres zurück: Die Schilder, die sie vor die Kamera halten, erinnern an das Emporhalten von selbstgemachten Transparenten auf Demonstrationen. [...] Die Selbstporträts werden so zur öffentlichen Darstellung einer Identifizierung mit den Betroffenen.« (Akanji 2018: 176)

Am 17. Dezember 2022 haben die iranischen Behörden Taraneh Alidoosti, eine der populärsten Schauspielerinnen des Landes, unter dem Vorwurf der ›Verbreitung von Unwahrheiten‹ festgenommen, nachdem sie auf ihrer Instagram-Seite ein Bild von sich gepostet hatte, auf dem sie keinen Hijab trug und ein Blatt Papier mit der Aufschrift »Frauen, Leben, Freiheit« in der Hand hielt (vgl. BBC, 17.12.2022). Mit dieser Solida-

ritätsbekundung verurteilte Alidoosti die Hinrichtung des Demonstranten Mohsen Shekari wegen seiner Beteiligung an den landesweiten Protesten. Bereits Wochen zuvor postete sie ein Instagram-Foto ohne das vom Regime vorgeschriebene Kopftuch, um aus Solidarität mit den weit verbreiteten Protesten gegen die Regierung zu protestieren. Nach ihrer Verhaftung wurde ihr Instagram-Account, der acht Millionen Follower hatte, abgeschaltet.

Die von Akanji beschriebenen Protest-Selfies werden auch zur Unterstützung der iranischen Protestbewegung eingesetzt. In der ›größtmöglichen Öffentlichkeit‹ positionieren sich Sympathisant:innen der Proteste und rekurren auf die oben beschriebenen Bildgenres. Der iranische Staat und sein Polizeiregime überwacht Bildpraktiken der Selbstrepräsentation sowohl in Online- als auch in Offline-Räumen. Cyberethnographische Studien über Online-Kommunikationsräume im Iran zeigen, dass politisch-subversive und queere Praktiken trotz weitgehender Kontrolle bestehen können (vgl. Rhabari 2022: 141–157).

Der feministische Online-Aktivismus und seine stärker individualisierten Formen des Dissenses auf Sozialen Medien haben dazu beigetragen, Plattformen für politischen Aktivismus zu etablieren und für Themen des Feminismus und früheren Errungenschaften iranischer Pionierinnen zu sensibilisieren. Studien haben in diesem Zusammenhang die generationsbedingten, interkulturellen und technologischen Unterschiede untersucht, die sich unter iranischen Frauenaktivistinnen nach den seit 2009 im Inland stattfindenden Volksaufständen herausgebildet haben (vgl. Batmanghelichi 2021: 125–146).

Im Unterschied zu Protest-Selfies vorangegangener aktivistischer Bewegungen, die in der Literatur untersucht worden sind, werden Protest-Selfies iranischer Frauen, die sich ohne Hijab in der Internet-Öffentlichkeit zeigen, vom iranischen Regime als staatsfeindliche Handlungen angesehen und unmittelbar mit Strafverfolgung bedroht. Die Bildhandlung, das ist die Veröffentlichung eines Selfies mit unverhülltem Haar, wird vom iranischen Regime nicht nur als eine Unterstützung der Protestbewegung verstanden, sondern gilt als unmittelbarer Verstoß gegen den verordnenden Kopftuchzwang und wird mit Gefängnisstrafe, Folter und Publikations- und Berufsverbot geahndet. Insofern

ist das Protest-Selfie nicht nur Ausdruck einer medialen Kommunikation, die auf einer visuell-rhetorischen und symbolisch-diskursiven Ebene angesiedelt wäre, sondern die Entscheidung, sich selbst als Individuum im Internet gegen das Regime zu stellen, bedeutet im Regelfall Diffamierung, Inhaftierung, Folter, Gefängnisstrafe und Verlust von Freiheits- und Menschenrechten. Protest-Selfies im patriarchalen Terrorstaat sprechen auch Themen wie politische und kommunikative Selbstzensur an, denn Staatsterror gegen die eigene Bevölkerung zielt auf die Produktion von Angst und selbstgesteuerte Unterdrückung von Handlungen, die dem politischen Mainstream widersprechen.

Selfies den Rücken kehren

Auf Social Media geteilte Bilder von Rückenfiguren gelten als Distanzierung vom Selfie-Hype (vgl. Reichert 2017: 121ff.). Anonymisierung und Abkehr von der frontalen Selbstdarstellung bilden signifikante Bildelemente, die in unterschiedlichsten Motiven wiederholt werden. Mit dieser neuen Bildsprache der Selbstthematisierung signalisieren Nutzer:innen eine Distanzierung vom Bildprogramm des Selfies, dessen populärste Ausprägungen ein frontaler Blick in die Kamera, eine nahe Einstellung, inszenierte Intimität und dialogische Kommunikation ist. Rückenfiguren verstehen sich als Teil einer Devisibilisierungsstrategie, die ein kritisches Verhältnis zur Sichtbarmachung des eigenen Selbst beinhaltet. Rückenfiguren haben in der Kunst- und Kulturgeschichte eine lange Tradition (vgl. Böhme 2006; Kirsten 2011). Sie bilden ein eigenes Sujet in der Malerei und der grafischen Darstellung, später auch in der Fotografie und in Film und Video:

»Dabei liegt ihre grundsätzliche und zugleich bedeutsamste Funktion darin, auf einer zweidimensionalen Bildfläche einen dreidimensionalen Raum darzustellen, also einen Tiefenraum im Bild zu schaffen. Da sich der Betrachter mit einer ins Bild hineinsehenden Rückenfigur identifizieren und somit die Existenz eines Raumes nachempfinden

kann, wurde dieses Motiv seit seiner Entstehung in der römischen Antike zu diesem Zweck gebraucht.« (Sugiyama 2009: 4)

Im Prozess der Bildbetrachtung stellen Rückenfiguren eine Herausforderung dar, denn: »The adoption of the rear-view presents an intriguing challenge, since the viewer must engage with a figure which sees without visible eyes. Considered here are some of the perceptual issues which arise from this unusual pictorial device.« (Schott 2020: 600)

Abbildung 1: 26. Oktober 2022. Eine unver Schleierte Frau steht auf einem Auto, während sich Tausende von Trauernden auf den Weg zu Mahsa Aminis Grab, das sich auf dem Aitchi-Friedhof in Aminis Heimatstadt Saghes in der westlichen Provinz Kurdistan befindet, machen.



Bildquelle: Getty Images/AFP

Protestbilder der iranischen Frauen, die in der Bildzirkulation der Sozialen Medien rasch zu populären Ikonen aufgestiegen sind, vereinen eine Vielzahl von Rückenfiguren. Handelt es sich um ein kollektives Statement, ein politisches Bildhandeln, das über den Schutz der eige-

nen Identität hinausgeht? Eine Bildauswahl möchte dieser Frage nachspüren.

Das erste Bild wurde am 26. Oktober 2022 in Saghes aufgenommen. (Abb. 1) Es zeigt eine unverschleierte Frau auf einem Autodach, anlässlich des 40. Todestages der durch Polizeigewalt zu Tode gekommenen Jina Mahsa Ahmini. Die auf dem Auto stehende Frau wendet den Betrachter:innen ihren Rücken zu. Beide Hände sind in die Höhe gestreckt, die linke Hand formt eine Faust, die rechte Hand ein Victory-Zeichen. Um den Hals trägt sie ein buntes Tuch, das ihren Rücken bedeckt. Die Frau befindet sich im Bildzentrum und im Vordergrund überragt sie alle anderen Figuren.

Als *Zeigefigur* steht die junge Frau aber nicht selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern sie verweist mit ihrem Blick auf die Menschenmenge im Bildhintergrund und erzeugt mit ihrem Zeigegestus und ihrer Blickperspektive eine Spannung, die sich in die Blickperspektive der hinteren Bildebenen verlängert. Obwohl die junge Frau den visuellen Mittelpunkt (Bildmitte, Bildzentrum) füllt, bleibt ihr Blick verborgen und rätselhaft, denn ihr Sehen kann in der Betrachtung selbst nicht erschlossen werden. Ihre bildlogische Funktion und ihre narrative Kraft liegen also nicht darin, das bildsemantische Zeigen in sich selbst zu bündeln, sondern *auf etwas anderes* zu verweisen, das außerhalb der Figur und in umliegenden Bezügen zu erschließen ist. Der Zeigegestus der protestierenden Frau hat zwei Richtungen: die Orientierung in den Bildhintergrund und zur Menschenmenge als verbindendes Element einer Trauergemeinschaft, die in den Himmel erhobenen Hände zeigen *Kampf* (links) und *Sieg* (rechts), als Gesten der Solidarisierung mit der ermordeten Jina Mahsa Ahmini. Die protestierende Frau *folgt* der Menschenmenge, sie mimit *keine* Anführerin, sondern stellt sich als eine *Nachfolgerin* von Jina Mahsa Ahmini dar. Die Rückenfigur stellt eine strategische Geste dar, indem sie eine führerlose Protestbewegung verkörpert. Sie verweist nicht auf sich selbst, indem sie sich frontal, einer Betrachtung, zu erkennen gibt, sondern sie stellt – selbst im Raum freigestellt – eine Beziehung zu den hinteren und oberen Raumschichten in einem expressiven Zeigegestus her. Die ikonische Qualität der Szene in Saghes besteht möglicherweise darin,

dass die ihre Haare zur Schau stellende Frau mit ihrer Körpergestik nicht nur eine »Pathosformel« (Warburg 1993) verkörpert, sondern darüberhinausgehend einen »spannungsvollen Bewegungsraum« (Imdahl 1996: 428) öffnet. Die ikonische Sinnverdichtung besteht folglich durch das *Zusammenspiel* von Geste und Evidenz, die man mit Max Imdahl als ein wechselseitiges Bezugsverhältnis von »wiedererkennende[m]« und »sehende[m] Sehen« (Imdahl 1996: 437) deuten kann. Entlang dieser beiden Sichtweisen besteht die ikonische Bedeutungsproduktion aus der kodierten und wiedererkannten Geste, die von der Rückenfigur getragen wird und der Evidenz der sie umgebenden Raumschichten. Die szenische Dramatik des gesamten Bildes setzt sich aus der Dialektik zwischen der gestischen Referenzialität der protestierenden Frau und der visuellen Außenreferenz, das ist die dokumentarische Referenz zum Ereignis und zur Evidenz des Gewesenen, zusammen.

Die Rückenfigur führt den betrachtenden Blick in die hinteren Raumschichten, die sich in zwei Ebenen gliedern: die Menschenmenge als Ort der politischen Willensbildung und die Berge im fernerem Hintergrund, welche die Weite der Landschaft abschließt und damit auf die weit entfernte Anreise und Zusammenkunft der Menschenmengen in der Bildmitte anspielt.

Die Rückenfigur ist Zeigegestus und Protestgeste zugleich. Symbolische Körperinszenierungen und Protestgesten sind ein typisches Muster von Protestbildern. Die ausgestreckten Hände, die geballte Faust und das mit Fingern dargestellte Victory-Symbol zählen zu den global verbreiteten Protestgesten, die selbsterklärend verstanden werden. Die hier dargestellte Protestgeste enthält Elemente von Solidarisierung und Widerstand, die sich wechselseitig bedingen und ergänzen. Im Unterschied zu kollektiv inszenierten Protestgesten wird die hier dargestellte Protestgeste von einer Person in Rückenansicht verkörpert. Die Vereinzelung und Erhöhung der Rückenfigur ermächtigen die junge Frau, die – hierarchisch gesehen – über den männlichen Figuren situiert ist und alle anderen Figuren überragt. Im Kontext patriarchaler Gesellschaftsstrukturen kann die im Bildzentrum befindliche Rückenfigur heroisiert werden, weil sie mit Rollen-Vorbildern bricht. Die hier dargestellte Rückenfigur oszilliert zwar zwischen Solidarisierung

und Widerstand, zentral ist hier aber die Darstellung einer starken Weiblichkeit (vgl. Blessau/Schreckenhofer/Schmittner. 2018). Die protestierende Frau in Saghes nimmt eine Heldenrolle ein. Damit besetzt sie einen männlichen Raum und revoltiert gegen räumlich organisierte Geschlechterhierarchien. Das Bild suggeriert überdies, dass sich die junge Frau spontan entschlossen hat, auf das Autodach zu steigen, um zu protestieren. Damit wird der Aktion zusätzliche Glaubwürdigkeit verliehen.

Die Rückenfigur ist hier *Stellvertreter* des Blicks in die Tiefe des Bildhintergrunds. Eine weitere Bildebene zeigt sich. Man könnte sie als ein funktionales Äquivalent einer Point-of-View-Konstellation einstufen. Mit der Rückenfigur kann gezielt die Identität der dargestellten Person verborgen werden. Auf den ersten Blick ist die Wahl einer Rückenansicht plausibel und naheliegend, wenn in Betracht gezogen wird, dass man die Identität der dargestellten Personen vor polizeilicher Gewalt, Folter und Internierung schützen möchte. Die große Bandbreite der Bildinszenierungen zeigen aber auch auf, dass mit der Rückenfigur ein politisches Statement gesetzt wird.

Das Autodach wirkt auf den ersten Blick wie ein unscheinbares Detail. Seit den landesweiten Protesten von iranischen Frauen gegen das Tragen des Kopftuchs im Januar 2018, als sich zahlreiche Frauen exponierte Orte im urbanen Raum für ihre öffentlichen Protestaktionen aneigneten, zählen weithin sichtbare Podestplätze zum bevorzugten Ort feministischer Proteste. Ihren Ausgang haben die Podestinszenierungen am 27. Dezember 2017 genommen, als sich eine junge Iranerin, Vida Movahed, im Zentrum der iranischen Hauptstadt Teheran in der Enghelab-Straße auf einen Stromverteilerkasten stellte und während fast einer Stunde stumm das Kopftuch auf einen Stock gesteckt in die Luft hielt.

Als am 26. Oktober 2022 eine Frau das Autodach hochklettert, um *nicht* ihr Gesicht, sondern ihre *offenen Haare* zu zeigen, sorgt das Podest dafür, dass die Rückenfigur eine dominante Figur wird, die alle anderen Figuren überragt. Die Erhöhung durch das Podest wird durch die anonymisierte Frau noch einmal verstärkt, indem sie mit beiden Armen ihren Körper vergrößert. Podest und Arme machen die Figur zwar dominant, aber nicht individuell greifbar, als Rückenfigur bleibt sie non-personale

Führung. Mit der Tiefenwirkung in die dahinter liegenden Bildebenen bietet die protestierende Frau eine *leere Stelle des Politischen* an, die von allen anderen Sympathisanten angeeignet werden kann. Als namenlose und gesichtslose Frau, die eine Bildikone des Protests geworden ist, ermöglicht sie allen anderen, diese *leere Stelle* des Protests zu füllen. In diesem Sinne brauchen Proteste nicht notwendig ein Gesicht, sondern allegorische Figuren, die eine Idee weitertragen.

Dass der Widerstand als politisches Handeln nicht bereits personifiziert wird, durch eine Führungspersönlichkeit individuell verkörpert und zentral reguliert ist, markiert das emanzipatorische Potential der *leeren Stelle*: Der Ort der Macht bleibt leer und unerfüllt und gehört nicht zum

»Handlungsfeld [des Politischen; R.R.], doch gerade aufgrund dieser Abwesenheit zählt er in diesem Feld und organisiert es zugleich. Und gerade, weil dieser Ort abwesend ist, umschreibt sich der gesellschaftliche Raum von ihm aus. Die den Menschen gegebene symbolische Versicherung, sich auf *ein und demselben Felde* zu begegnen, verleiht ihren Handlungen eine gewisse Wirksamkeit, ohne dass die Ebene, auf der sich ihre gemeinsame Zusammengehörigkeit bewahrheitet, jemals Gestalt annehmen müsste.«¹ (Lefort/Gauchet 1990: 101)

Der von Lefort und Gauchet entwickelte Begriff der »leeren Stelle« (nicht »Leerstelle«), der von zahlreichen Autoren als geeignetes Analyseinstrument für die Demokratietheorie übernommen wurde, ist mit dem, der Kategorie *adiectum* zugehörigen, Attribut »leer« verknüpft. Es bezeichnet die charakteristische Eigenschaft der Stelle, nämlich die, leer zu sein

1 Lefort und Gauchet postulieren eine »leere Stelle« der Vergesellschaftung und weisen diese als »abwesenden Ort« aus, der nicht zum »gesellschaftlichen Handlungsfeld« gehört, dieses aber insgesamt strukturiert. Auf welche Weise diese »symbolische Versicherung« den »Menschen« gegeben ist, wird von den Autoren jedoch nicht einsichtig gemacht, sondern fraglos behauptet. Die räumliche Umsetzung dieser »symbolischen Versicherung« kann aber erst möglich werden, indem Lefort und Gauchet diese in einen immer schon vorausgesetzten Raum projizieren.

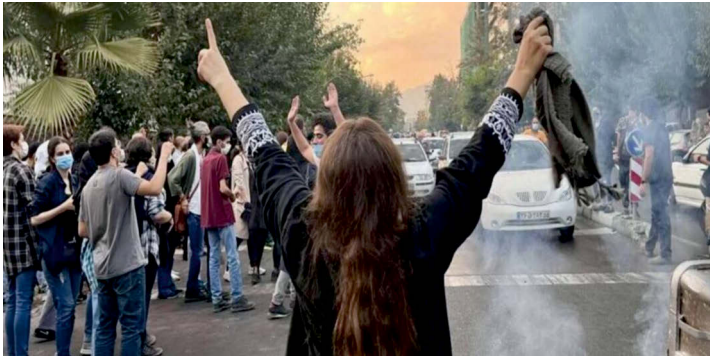
(vgl. Rödel 1990). Für die iranische Protestbewegung bedeutet die Übernahme der leeren Stelle durch die Rückenfigur, dass die Stelle flottierend und temporär durchlaufen werden kann, sie aber nicht dauerhaft in den Besitz eines einzelnen übergehen kann. Die leere Stelle bleibt vakant und frei, insofern kann sie nicht in ein Besitztum übergehen, also territorialisiert werden. Entscheidend ist, dass mit einer stets möglichen Usurpation der leeren Stelle kriegslogistische Fragen der *rechtzeitigen* Erschließung und Grenzziehung oder marktlogische Fragen des *agenda setting* verhandelt werden können. Signalisiert wird, dass die leere Stelle für jeden frei und zugänglich ist. Die leere Stelle steht aber nicht für vollkommene Beliebigkeit und Austauschbarkeit, geht es doch um politische Ziele des Protests, die erst diese Stelle eröffnet und damit gleichermaßen markiert haben, nämlich als eine leere Stelle einer spezifischen Ausrichtung. Um der Aporie *beliebiger Aneignung* zu entgehen, schaffen Begriffe wie Zugang oder Grenze erneut einen Mangel an Stellen, Orten oder Gegenden und führen eine Knappheit des politischen Handlungsraums ein: Nicht jede und nicht jeder kann die leere Stelle kurzfristig einnehmen. Wenn aber die leere Stelle der Macht nicht von jedem *gleichermaßen* besetzbar sein kann, dann impliziert dies, dass der Raum exklusiv, vertikal und sozial segregiert ist. In diesem Sinn fungiert die leere Stelle des Politischen nicht als Karussell der Beliebigkeit, sondern bedarf einer permanenten Bereitschaft zur Ausverhandlung und Reflexion.

Das Motiv der Rückenfigur hat sich in der iranischen Protestbewegung bereits ein paar Tage nach dem gewaltsamen Tod von Jina Mahsa Ahmini als Bildikone etabliert und wurde in der Medienberichterstattung als politische Allegorie des zivilgesellschaftlichen Widerstands verbreitet, wie die folgende Abbildung (Abb. 2) von den Protesten in Teheran im September 2022 zeigt.

Wie in den Bildern *Die Malkunst* von Johannes Vermeer (1666/68), *Der Mönch am Meer* (1808/1810) und *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) von Casper David Friedrich repräsentieren die protestierenden Frauen eine Subjektivitätsvorstellung, das heißt ein Modell von einem Subjekt, in unserem Fall von einer politischen Subjektivität, die eine klare und in der iranischen Protestkultur weit verbreitete politische Semantik aufweist: Nicht ein Individuum, ausgestattet mit einem identifizierbaren

Gesicht, Eigenname und Persönlichkeit präsentiert sich als Träger der politischen Bewegung, sondern ein *namenloses Subjekt*, das seine Identität nicht preisgeben will, weil es für die politische Idee stellvertretend eintritt. Im eigentlichen Sinne ist es ein *schwaches Subjekt*, weil das Subjektive nicht im Zentrum steht. Das schwache Subjekt kann hier auch als ein loses Subjekt verstanden werden, im Sinne einer fluiden und temporären Subjektivität, die sich aus der Konstellation von Ereignissen heraus entwickelt, situativ manifest wird, um sich wiederum zu verflüchtigen und sich entlang anderer, sich ergebener Bezugsverhältnisse anzulagern.

Abbildung 2: Ein Protest in Teheran Tage nach dem Tod von Jina Mahsa Amini.



Bildquelle: Soziale Medien/Rex/Shutterstock

»Donatella della Porta (2005) spricht in diesem Zusammenhang von *tolerant identities*: Aktivist:innen, die sich in eher losen Zusammenhängen versammeln und über keine homogene Ideologie verfügen, bedienen sich dieser. Gerade in den vergangenen Jahren haben sich über Hashtags solche temporären und ereignisbezogenen Öffentlichkeiten formiert, die Protesthandeln unterstützen. Hinzugekommen sind flüchtigere Zusammenschlüsse und Solidaritätsbekundungen, die durch Teilen und Klicken möglich sind. Diese sind nicht dauerhaft,

da sie lediglich temporär eine kollektive Aktionsform darstellen, aber sich nicht in einer Bewegung verdichten. Lisa Steiner und Stine Eckert (2017: 214) benennen solche Bündnisse »als ›fluid public clusters«, um die Dynamik der Räume und Akteur:innen zu betonen. Solche Proteste verdichten sich häufig um ein bestimmtes Thema oder Ereignis, womit für dieses Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit hergestellt werden.« (Drüeke/Peil/Schreiber 2022: 133)

Vor diesem Hintergrund repräsentiert die Rückenfigur kein starkes Subjekt wie in der Selfie-Kultur, das als Individuum *an* (die Idee) und *für sich* (die eigene Persönlichkeit einsetzend) den Protest repräsentiert. Mit der 180-Grad-Drehung des Subjekts um die eigene Achse entsteht eine anonymisierende Rückenfigur, die das *für sich* der Selfie-Kultur obsolet macht. Insofern triumphiert nicht *die* Frau als heroisches Befreiungssubjekt, sondern eine politische Stelle als unbekannte Variable, an der alle teilhaben können. Mahsa Rouhi zitiert ein Statement einer jugendlichen iranischen Aktivistin: »One 16-year-old girl reflected: ›They can kill us. They can arrest us. But it is the start of their end. Maybe today. Maybe next week or next month. But our revolt is irreversible.« (Rouhi 2022: 196)

Die Vielheit der Verkörperungen durch eine andere X-beliebige Protestierende, die keinen Führungsanspruch stellt, erhält eine kollektive Orientierung in einer endlosen Perspektive, denn sie wird nicht ausgefüllt durch die Präsenz einer singulären Repräsentantin, in welcher sich alle Stimmen bündeln ließen. Rückenfigur und Zeigegegestus relativieren jeglichen Führungsanspruch durch ein einzelnes Individuum. Der Heroismus liegt nicht in der Persönlichkeit einer *Für-sprecherin* begründet, welche die Protestbewegung repräsentiert und die Gefolgschaft hinter sich versammelt, sondern die heroische Geste *liegt im Zeigen selbst*, ein Zeigen, das auf ein *politisches Begehren* verweist, das *niemand allein besitzen kann, sondern von allen weitergetragen werden kann, die bereit sind, es zu teilen*. Das Bild des Schulprotestes lässt erahnen, dass eine geschlechterübergreifende Solidarisierung adressiert wird, denn die beiden Figuren am rechten Bildrand haben kurze Haare und es besteht die Möglichkeit, dass es sich bei diesen Protestierenden um männliche Schüler handeln

könnte. Diese Tatsache ist aufgrund der Anonymisierung der beteiligten Personen nicht geklärt. Es handelt sich um eine Vermutung, die eine erweiterte Bildlektüre offen lassen kann.

Selfies stehen für die Maximierung von Sichtbarkeit und Identität. Sie zeigen einen gut lesbaren Gesichtsausdruck und ermöglichen ein besseres Verständnis der Bildintention und eine empathische Anteilnahme. In diesem Sinne folgen Selfies einem facialen Regime. Um Botschaften besser verbreiten zu können, werden sie auf ein Gesicht projiziert, auf ein Bild, das uns anblickt und den Anschein erweckt, dass es direkt und unmittelbar mit uns auf Augenhöhe kommunizieren kann. Mit einem Selfie lassen sich Produkte besser verkaufen. Personalisierte Inhalte sind Aufmerksamkeitsträger.

Abbildung 3: Ein Bild aus den sozialen Medien, das iranische Schulkinder zeigen soll, die ihre Unzufriedenheit mit der Führung des Landes zum Ausdruck bringen.



Foto: Twitter

Die Protestbilder der iranischen Zivilgesellschaft, die im blutigen Herbst 2022 entstanden sind, kommunizieren auch auf Augenhöhe,

aber sie gehen nicht vom Gesicht aus. Ihr Fokus liegt auf den Haaren, nicht das Gesicht ist revolutionär, sondern das Zeigen der Haare. Die Haare werden demonstrativ gezeigt, sie sind die Protagonisten, daher zeigen die an der Protestaktion beteiligten Mädchen einer Schule in Teheran ihre Haare, um ein Bildtabu der hegemonialen Staatsmedien zu brechen.

Die Rückenfiguren der Abbildung 3 etablieren ein neues Narrativ unserer Bildauswahl. In diesem Fall geht es um eine Solidarisierung für eine Gemeinschaft, die mit einer gemeinsamen Geste angezeigt wird. Entscheidend in diesem Bild ist die Individualisierung der Rückenfiguren, denn es verdeutlicht, dass Haare nicht etwas sind, dass als ontologische Eigenschaft aller Frauen visuell unterdrückt werden muss, sondern Haare sind ein gelebter Ausdruck von Individualität. Diese Individualität muss aber nicht mit einem Selfie bewiesen werden, in diesem Fall wird Individualität als symbolische Geste inszeniert. Hier geht es um Individualität als politischen Anspruch im Allgemeinen, und nicht um ein spezifisches Individuum, das stellvertretend für alle anderen spricht.

Auch Abbildung 3 zeigt weibliche Rückenfiguren als radikale Abkehr vom Frontalitätsprinzip. Ihre Wirkung hängt davon ab, auf welche Weise sie in Figurenkonstellationen, bildräumliche Verhältnisse und narrative Zusammenhänge eingebunden sind. Rückenfiguren, die in Straßenproteste, Bildungsinstitutionen, Arbeitsplatzsituationen involviert sind, sind semantisch konkretisiert, ihre Einbettung ist anschaulich. Historisches Ereignis und Selbstermächtigung innerhalb territorialer Kampfzonen sind Bildkontexte, die in den ausgewählten Bildkompositionen lesbar gemacht werden können.

Es handelt sich einerseits um Bilder, die eine Zeugenschaft eines Ereignisses bekunden, andererseits affizieren diese Bilder mit der Dokumentation einer Geste, die sich aus mehreren Bildelementen zusammensetzt. Sie besteht aus den folgenden Bestandteilen: 1. Die auf einem Podest befindliche Rückenfigur wird überhöht dargestellt, dadurch wird sie zu einer Protagonistin der Szene und kann heroisiert werden. 2. Die Rückenfigur befindet sich in einem konkreten zeiträumlichen Verhältnis und es besteht eine dramatische Spannung zwischen den räumlichen Erzählebenen des Gesamtbildes. 3. Die Gestik der

Rückenfigur kommuniziert eine politische Haltung und referiert auf bereits bestehende politische Pathosformeln, die aus einem gemeinsam geteilten Bildgedächtnis hervorgehen.

Abbildung 4: Time Magazine, Cover, Dezember 2022



Für die Dezember-Ausgabe 2022 des Time-Magazine kürte die Redaktion in New York die Frauen des Iran zu den »Heldinnen des Jahres 2022« (Abb. 4). Titel der Ausgabe ist: »Heroes of the Year. Fighting for Freedom. The Women of Iran« (Time Magazine 2022). Die Redaktion beauftragte die im Iran lebende Fotografin Forough Alaei mit der Gestaltung einer Fotostory und des damit zusammenhängenden Covers. Alaei übersetzt die auf den Sozialen Medien Twitter, Instagram, Snapchat und TikTok verbreiteten Rückenfiguren der iranischen Protestbewegung in

die bildästhetischen Anforderungen der Time-Magazin-Titelbildgestaltung.

Titelbilder des Time Magazine sind an der Konstruktion einer globalen Bildikone interessiert. Die Absatzmärkte des Time Magazine sind global, ihre Bildbotschaften adressieren ein kulturell heterogenes Publikum. Vor diesem Hintergrund hat die Fotografin Forough Alaei die Rückenansichten der in Straßenkämpfe verwickelten Frauen gereinigt. Sie hat den territorialen Kontext des Kampfes um Frauen- und Bürgerrechte ausgeblendet und aus den dokumentarischen Aufnahmen, die von Amateur:innen in spontanen Situationen aufgenommen wurden, eine inszenierte Studioaufnahme gemacht. Sie hat den Protest von der Straße in das Bildlabor geführt, um eine von einem lokalen Kontext losgelöste Bildsprache zu entwerfen, die für ein internationales Zeitungspublikum interessant ist, um eine vage und unverbindliche Vorstellung von Frauenrechten zu entwerfen, die verallgemeinerbar sind.

Die Intention dieses Bildertransfers ist es, alle überschüssigen Details aus dem Bild zu entwerfen, in ihrem Cover-Bild geht es gar nicht mehr um den Iran, sondern um die Herstellung einer universell einsetzbaren Bildikone, die von ihrem historischen und sozialen Kontext gereinigt wurde. Entscheidendes Bildindiz: Die Frauengruppe in Rückenansicht hat kein politisches Gegenüber. Politik definiert sich mittels widerstreitender Positionen (männlich/weiblich; reich/arm; jung/alt), diese Spannung fehlt im Coverdesign des Time Magazine vollkommen. Die dargestellten Frauen solidarisieren sich für sich, aber die Herausforderung, der Straßenkampf vor Ort, die Realität von Polizeigewalt, Repression und männlichem Machterhalt wird ausgeblendet. Damit wird das lokale Ereignis dekontextualisiert und das vielzitierte Bild der protestierenden Rückenfigur in eine globale Protestikone transformiert.

Die Migration der Form der Rückenfigur als Antithese zum Frontalitätsprinzip der Selfie-Darstellung zeigt, dass Rückenfiguren ein politisches Potential aufweisen, wenn der Kontext, in welchem die Rückenfiguren situiert sind, berücksichtigt wird. Mediale Dekontextualisierungen (Case Study: Time Magazine) eines lokalen, regionalen oder nationalen Kampfes um Bedeutung und politische Hegemonie verweisen auf

generalisierbare Ikonisierungen (universelle Frauenrechte), laufen aber immer auch Gefahr, konkrete Konflikte in spezifischen Situationen zu relativieren.

Das Cover des Time Magazin isoliert die drei dargestellten Frauenfiguren von ihrem politischen Kontext, indem der politische Protest auf eine Bildebene im Vordergrund reduziert ist. Das Thema des Coverbildes ist weniger der politische Konflikt, sondern die Solidarisierung der drei Frauen untereinander. Mit dieser Dekontextualisierung wird eine universelle Bildikone geschaffen, die für alle Frauen der Welt ideal überhöht gelten kann. Aber der Kontext (Bildhintergrund) bleibt diffus, vage und austauschbar. Die Protestformation wurde hier in diesem Beispiel generalisiert und ahistorisch dargestellt, gleichermaßen auch vom konkreten politischen Kampf um diese politische Situation abgelöst. Die Beispiele der Abbildungen 1–3 haben Frauen hingegen in lebensweltlichen Spannungsmomenten gezeigt, wenn sie an öffentlichen Orten Widerstand gegen ihre Disziplinierung und Kontrolle ausüben. In allen drei Fällen antworten sie und es besteht eine Spannung zwischen den protestierenden Figuren, ihren politischen Gegnern (Polizei, Herrscher, Institution) oder ihrer Solidargemeinschaft. Im Vergleich zeigt sich, dass Rückenfiguren immer auch eingebunden in Beziehungen sind, zu anderen Bildebenen, Figuren, Bildobjekten etc. Aus diesen Beziehungen hervorgehend entwickeln die Rückenfiguren ihre politische Spannung, wenn sie Konflikte, Kämpfe und Affekte sicht- und sagbar machen.

Literatur

- Aghapouri, Jiyar/Ahmadi, Avin (2021): The representation and reconstruction of ethno-national identity on social media by Kurdish women in Rojhelat, Kurdistan-Iran, in: *Studies in Ethnicity and Nationalism* 21, H. 2, S. 104–125.
- Akanji, Michelle (2018): Protest-Selfie. Zwischen Selbstdarstellung und Protest-Identität, in: Rogger, Basil/Voegeli, Jonas/Widmer, Ruedi (Hg.): *Protest. Eine Zukunftspraxis*, Museum für Gestaltung Zürich.

- Batmanghelichi, Kristin Soraya (2021): Beh tou cheh? (What's it to you?): Feminist challenges in Iranian social media, in: Adomako Ampofo, Akosua/Beoku-Betts, Josephine (Hg.): Producing inclusive feminist knowledge: Positionalities and discourses in the Global South (Advances in Gender Research, Vol. 31), Bingley: Emerald Publishing Limited, S. 125–146.
- BBC, Taraneh Alidoosti: Top Iran actress who supported protests arrested, 17.12. 2022. URL: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-64014920>.
- Blessau, Alisa/Schreckenhofer, Nina/Schmittner, Sasithon (2018): Darstellungen starker Weiblichkeit. Ikonografische Bildanalyse von TAKING A STAND IN BATON ROUGE, in: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft 14, H. 27, S. 53–71.
- Bogerts, Lisa (2021): Die ambivalente Ästhetik des Widerstands: Rezension zu »Protest! A History of Social and Political Protest Graphics« von LizQuiston, in: Soziopolis: Gesellschaft beobachten.
- Böhme, Hartmut (2006): Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich, in: Greve, Giesela (Hg.): Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen: edition discord, S. 49–93.
- Bollmer, Grant (2020): Selfies and Dronies as Relational Political Practices, in: Hjorth, Larissa/de Souza e Silva, Ariana/Lanson, Klare (Hg.): The Routledge Companion to Mobile Media Art, New York/London: Routledge, S. 156–176.
- della Porta, Donatella (2005). Multiple belongings, tolerant identities, and the construction of another politics. Between the European social forum and the local social fora, in: della Porta, Donatella/Tarrow, Sidney (Hg.), Transnational protest and global activism. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, S. 175–202, zit.n. Drüeke, Ricarda/Peil, Corinna/Schreiber, Maria (2022): How do Black Lives Matter? Zur visuellen Konstruktion von Protest in deutschsprachigen Tageszeitungen und auf Instagram, in: Studies in Communication Sciences 22, H. 1, S. 129–147.
- Drüeke, Ricarda/Peil, Corinna/Schreiber, Maria (2022): How do Black Lives Matter? Zur visuellen Konstruktion von Protest in deutschsprä-

- chigen Tageszeitungen und auf Instagram, in: *Studies in Communication Sciences* 22, H. 1, S. 129–147.
- Esfandiari, Golnaz (2022): Iran Accused of Secretly Implementing Controversial Draft Internet Bill, in: *Radio Free Europe/Radio Liberty* vom 9 September 2022, <https://www.rferl.org/a/iran-internet-bill-controversy-secretly-implementing/32026313.html>.
- Green-Riley, Naima/Kruszewska-Eduardo, Dominika/Fu, Ze (2022): Teargas and Selfie Cams: Foreign Protests and Media in the Digital Age, in: *Journal of Experimental Political Science* 9, H. 2, S. 203–215.
- Grinko, Margarita/Qalandar, Sarvin/Randall, Dave/Wulf, Volker (2022): Nationalizing the Internet to Break a Protest Movement: Internet Shutdown and Counter-Appropriation in Iran of Late 2019, in: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction* 6, H. CSCW2, S. 1–21.
- Grohmann, Miriam/Abdulsalam, Layla Kamil/Wyss, Eva L. (2015): Selfie-Proteste zwischen Personalisierung und Anonymisierung, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 28, H. 3, S. 62–72.
- Hashemzadegan, Alireza/Gholami, Ali (2022): Internet Censorship in Iran: An Inside Look, in: *Journal of Cyperspace Studies* 6, H. 2, S. 183–204.
- Hipfl, Brigitte/Pilipets, Elena (2020): Digital Youth Assemblages: Affective Entanglements of Sharing (Anti-)Selfies on Instagram, in: *Medienjournal-Zeitschrift für Medien- und Kommunikationsforschung* 44, H. 2, S. 19–32.
- Huhnholz, Sebastian/Hausteiner, Eva Marlene (Hg.) (2018): Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation. *Leviathan Sonderband* 34, Baden Baden: Nomos.
- Imdahl, Max (1996): Reflexion, Theorie, Methode, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jagodzinski, Jan (2021): A Meditation on the Post-digital and Post-internet Condition: Screen Culture, Digitalization, and Networked Art, in: Tavin, Kevin/Kolb, Gila/Tervo, Juuso (Hg.): *Post-Digital, Post-Internet Art, and Education: The Future is All-Over*, Springer Nature, S. 61–80.

- Kirsten, Guido (2011): Zur Rückenfigur im Spielfilm, in: *Montage AV* 20, H. 2, S. 103–124.
- Kuntsman, Adi (2017): Introduction: whose selfie citizenship? In: Ders.: *Selfie citizenship*, Cham: Palgrave Macmillan, S. 13–18.
- Lefort, Claude/Gauchet, Marcel (1990): Über die Demokratie: Das Politische und die Institutionierung des Gesellschaftlichen, in: Rödel, Ulrich (Hg.): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 89–122.
- Lovink, Geert (2019): Kapitel 7: Chronischer Narzissmus – Technologien des minimalen Selfies, in: Ders.: *Digitaler Nihilismus: Thesen zur dunklen Seite der Plattformen*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 157–170.
- Malinowski, Bronisław (2017): The Problem of Meaning in Primitive Language (1923), in: Charles K. Ogden, Ivor
- Nachtwey, Oliver/Schaupp, Simon (2022): Ungleicher Gabentausch–User-Interaktionen und Wertschöpfung auf digitalen Plattformen, in: *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 74, S. 59–80.
- Nikunen, Kaarina (2019): Once a refugee: Selfie activism, visualized citizenship and the space of appearance, in: *Popular Communication* 17, H. 2, S. 154–170.
- Rafati, Foozieh/Dehdashti, Nasim/Sadeghi, Azade (2021): The relationship between Instagram use and body dissatisfaction, drive for thinness, and internalization of beauty ideals: a correlational study of Iranian women, in: *Feminist Media Studies*, S. 1–17.
- Rahbari, Ladan. »Queering Iran, digitally: Implicit activism and LGBTQI+ dating on Telegram.« *Tijdschrift voor Genderstudies* 25.2 (2022): 141–157.
- Raji, Sanaz (2017): »My Face Is Not for Public Consumption«: Selfies, Surveillance and the Politics of Being Unseen, in: Kuntsman, Adi (Hg.): *Selfie citizenship*, Cham: Palgrave Macmillan, S. 149–158.
- Reichert, Ramón (2017): Defacement – Faciales Regime. Selfies und Gesichtsauflösung in Sozialen Medien, in: Pfadenhauser, Michaela/Grenz, Tilo (Hg.): *De-Mediatisierung. Diskontinuitäten, Non-Liner*

- aritäten und Ambivalenzen im Mediatisierungsprozess, Wiesbaden: Springer VS, S. 113–126.
- Rödel, Ulrich (1990): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rouhi, Mahsa (2022): *Woman, Life, Freedom in Iran*, in: *Survival. Global Politics & Strategy* 64, H. 6, S. 189–196.
- Routh, Patricia (2019): *The politics of transformation: Selfie production of the visually marginalized*, in: *Dies.: The Digital Transformation of the Public Sphere*, London: Palgrave Macmillan, S. 363–381.
- Särmä, Saara (2018): *Collaging Iranian missiles: Digital security spectacles and visual online parodies*, in: Vuori, Juha/Saugmann, Rune (Hg.): *Visual Security Studies. Sights and Spectacles of Insecurity and War*, London: Routledge, S. 114–130.
- Shankweiler, Kerstin (2019): *Bildproteste: Widerstand im Netz*, Berlin: Klaus Wagenbach Verlag.
- Shankweiler, Kerstin (2020): *Selfie-Proteste: Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media*, in: Busch, Isabelle/Fleckner, Uwe/Waldmann, Judith (Hg.): *Nähe auf Distanz. Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 175–190.
- Schott, Geoffrey D. (2020): *The Rückenfigur: A note on Intriguing Rear-View Pictorial Device*, in: *Perception* 49, H. 5, S. 600–605.
- Steiner, Lisa/Eckert, Stine (2017). *The democratic potential of feminist Twitter*. In Rebecca Ann Lind (Hg.), *Race and gender in electronic media*. London, UK: Routledge, S. 213–230, zit.n. Drüeke, Ricarda/Peil, Corinna/Schreiber, Maria (2022): *How do Black Lives Matter? Zur visuellen Konstruktion von Protest in deutschsprachigen Tageszeitungen und auf Instagram*, in: *Studies in Communication Sciences* 22, H. 1, S. 129–147.
- Stewart, Maya/Schultze, Ulrike (2019): *Producing solidarity in social media activism: The case of My Stealthy Freedom*, in: *Information and organization* 29, H. 3, Artikel 100251.
- Sugiyama, Akane (2009): *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Dissertation.

- Time Magazine (2022): Heroes of the Year. Women of Iran, Dezember 2022.
- Ullrich, Wolfgang (2019): Selfies: die Rückkehr des öffentlichen Lebens, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Warburg, Aby (2011): Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike. Den Mitgliedern der archäologischen Sektion der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Oktober 1905 überreicht von A. Warburg, in: Die Entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg 2011, Faksimile, S. 46–49.
- Ziabari, Kourosh (2022): Iran's Leaders Are Scared of the Internet, in: Foreign Policy vom 6. Juni 2022, URL: <https://foreignpolicy.com/2022/06/06/iran-internet-protection-bill-curbs-restrictions-unrest/> (Zugriff: 28.07.2023).