

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film

Herausgeber*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU, KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
--	---

HEIDE BARRENECHEA, MARCEL FINKE, MORITZ SCHUMM Einleitung, Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes	9
--	---

I) RÄNDER DES VISUELLEN

EMMANUEL ALLOA An den Rändern der Sichtbarkeit	27
---	----

VOLKER PANTENBURG Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Keraschwenks	43
--	----

MARTINA DOBBE „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie	61
---	----

MARCEL FINKE Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie	77
--	----

II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT

EVA WILSON Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert.	97
---	----

EILEEN ROSITZKA Corpographische Koordinaten. <i>Zero Dark Thirty</i> und <i>United 93</i> zwischen Sehen, Hören und Wissen.	113
MORITZ SCHUMM „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“ Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons <i>The Grand Budapest Hotel</i>	127
ANTONIA VON SCHÖNING Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour	145
 III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES	
LILIAN HABERER Stateless State. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires <i>Letters to Max</i>	165
HEIDE BARRENECHEA Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie	185
KATHRIN PETERS Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blu Bra“ und relationale Zeugenschaft	205
HANNO BERGER Pascals Wette, die Revolution und <i>V for Vendetta</i>	223
BILDNACHWEISE	237
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN	241

II)

EPISTEMISCHE RÄNDER
MULTIPLER SICHTBARKEIT

EILEEN ROSITZKA

CORPOGRAPHISCHE KOORDINATEN.
ZERO DARK THIRTY UND UNITED 93
ZWISCHEN SEHEN, HÖREN UND WISSEN

Bewährte medienwissenschaftliche Abhandlungen zur Ästhetik von Filmen, die sich mit den von den USA geführten Kriegen in Afghanistan und im Irak auseinandersetzen, haben einen klaren analytischen Schwerpunkt: Es geht zumeist um eine „Krise der Vision“¹, eine durch einen nicht klar zu identifizierenden Feind kompromittierte Sicht – sei es der undurchsichtigen Kriegsführung selbst oder einem vermehrt im Untergrund operierenden Gegner geschuldet. Jener Diskurs bezieht sich genreübergreifend auf Formen digitaler Aufnahmetechnologien, welche die Filme auf die eine oder andere Weise zu strukturieren scheinen: von Satellitenbildern über öffentliche Überwachungskameras und Fernsehbilder zu Helm- oder Handykameras. Formal gesehen ist dieses Material zweifellos profunder Bestandteil von zeitgenössischen Kriegsfilmen, Heimkehrer-Dramen und Spionage-Thrillern, wodurch der jeweilige militärische Konflikt als Widerstreit multipler – und technisch multiplizierter – Perspektiven gerahmt wird.² Was jedoch durch diese Rahmung entsteht, ist ein Komplex unzähliger Randzonen des Wissens und der Wahrnehmung selbst. Die Bilder, die wir sehen, bezeichnen stets nur eine marginale Sicht auf die Ereignisse, indem sie entweder zu distanziert oder zu nah am Geschehen sind, oder, wie im Falle jeglicher TV-Berichterstattung, dem mehr oder weniger objektiven Versuch dienen, zwischen diesen beiden Perspektiven zu vermitteln. An einem Ende der entsprechenden medienwissenschaftlichen Debatte um die visuelle Krise dieses Genrekinos stehen somit beispielsweise Garrett Stewarts Ausführungen zur so genannten „Digital Fatigue“: Die Dominanz digitaler Bilder über die Narration produziere laut Stewart ein „paranoides Setting ohne

1 Entsprechende Ansätze beziehen sich vor allem auf Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München 1986 [Paris 1984] und ders.: *Desert Screen. War at the Speed of Light*, London 2002. Sie bewegen sich gemeinhin im Bereich der Visual History; vgl. bes. Gerhard, Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.

2 Auch eine etwaige Affektivität der Bilder moderner Kriege wird insbesondere ihrer mutmaßlichen formatgebundenen Authentizität zugeschrieben. Stacy Peebles spricht beispielsweise von „digital vérité“ bei Bildern von im Internet zirkulierenden Handyvideos oder auch bei von Helmkameras stammenden Aufnahmen der Soldaten selbst, auf die sich zeitgenössische Kriegsfilme und -dokumentationen verstärkt berufen. Peebles, Stacey: „Lenses into War. Digital Vérité in Iraq War Films“, in LaRocca, David (Hg.): *The Philosophy of War Films*, Lexington 2014, S. 133–154.

lebhaftes Szenario“.³ Im Gegensatz dazu, d.h. am anderen Ende der Debatte, weist u.a. Patricia Pisters darauf hin, dass genau diese augenscheinlich leeren Bilder eine bestimmte Affektivität aufweisen können (wobei sie sich vornehmlich auf die unter Soldaten übliche Praxis, Videos z.B. mit ihren Mobiltelefonen aufzunehmen, bezieht). Pisters' Konzept einer „multiplen Bildschirmästhetik“ („Multiple Screen Aesthetics“) in Irakkriegsfilmen ist, im Rückgriff auf Paul Virilio⁴, Teil der von ihr umschriebenen „Logistik der Wahrnehmung 2.0“, einem partizipatorischen System affektiven Erlebens im Zeitalter digitaler Medien.⁵

Wie wäre es aber mit einem Mittelweg zwischen beiden Positionen? Was, wenn digitale (Überwachungs-)Bilder und Handyvideos als Kriegsdokumente gerade durch den ihnen anhaftenden Ausdruck einer latenten Paranoia affizierend wirken, indem sie jeweils extrem isolierte Wahrnehmungsräume schaffen, die jederzeit durch Momente des Unerwarteten und Unbekannten erschüttert werden können? Die theoretische Grundlage dieses Mittelwegs wäre, als Abzweigung vom rein visuellen Fokus besagter Krisendebatte, eine phänomenologische Betrachtungsweise filmischen Raums als somatische Zuschauererfahrung. Etwas, das Derek Gregory, ein Vertreter des Forschungsfelds der Human Geography, als „Corpographie“ begriff – ein Kriegsgebiet durch den Körper als ein haptisch-physisches Feld zu erfahren, wobei Hör-, Geruchs- und Tastsinn maßgeblich an der Konstruktion dieser Erfahrung teilhaben.⁶ Jener Mittelweg bestünde darin, Gregorys Thesen auf die ästhetische Erfahrung des Films zu übertragen.

Gerade für Filme wie *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012) und *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006), welche jeweils auf den Terroranschlägen des 11. September 2001 basieren, würde dies bedeuten, eine subjektive Zuschauererfahrung zu kreieren, die sich am Rande unseres eigenen Medienwissens um bestimmte Handlungselemente in einem Geflecht aus Sichtbarkeiten und Nicht-Sichtbarkeiten realisiert. Im Beschreiten dieses Mittelwegs will ich im Folgenden darlegen, wie beide Filme anhand der corpographischen Koordinaten, die sie dem Zuschauer anbieten, paranoide und panische Räume etablieren, in deren Zentrum jeweils die leibliche Erfahrung (des Zuschauers) steht. Dies bedeutet vor allem, dass die vieldiskutierte „visuelle Krise“ zeitgenössischer Genrefilme, in deren Fokus politische und militärische Konflikte stehen, als sensorische Erfahrung nicht nur auf visueller Ebene der Filmform zum Ausdruck kommt, sondern auch und vor allem durch Sound-Elemente definiert wird. Doch obwohl Sound konstitutiver Bestandteil des Films als *audiovisuellem* Gefüge ist,

3 Stewart, Garrett: „Digital Fatigue: Imaging War in Recent American Film“, in: *Film Quarterly*, Bd. 62, Nr. 4, 2009, S. 45–55.

4 Virilio 1986 (wie Anm. 1).

5 Pisters, Patricia: „Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films“, in: *Film-Philosophy*, Bd. 14, Nr. 1, 2010, S. 233–252.

6 Gregory, Derek: „Corpographies“, in: *geographical imaginations. war, space and security* (Blog des Autors), URL: <http://geographicalimagination.com/2014/07/16/corpographies> (letzter Zugriff: 24. März 2015).

wurde er im bisherigen Diskurs um die Ästhetik heutiger Kriegs- und Terrorfilme stets vernachlässigt. Gerade akustische Konfigurationen können jedoch die angesprochene Lückenhaftigkeit und Marginalität von Filmbildern bezeichnen und sind maßgeblich für deren affektive Wirkkraft verantwortlich. Sie sprechen aus, was die Bilder nicht zu zeigen vermögen, und machen zugleich deutlich, dass sich Bild und Ton in ihren je eigenen Unzulänglichkeiten, den Rändern ihres visuellen bzw. akustischen Informationsgehalts, ergänzen. *Zero Dark Thirty* und *United 93*, so meine These, berufen sich zu großen Teilen auf ein corpographisches Soundpotenzial, ohne jedoch mit bestehenden Konzeptionen einer „Krise des Visuellen“ zu brechen. In ihren affektiven Dimensionen stellen die Filme den Randbereich des Sicht- und Hörbaren heraus und lassen das Zuschauen somit zu einer sinnlichen Erfahrung des zeitgleichen Wissens und Unwissens werden – eines Wissens und Nicht-Wissens, dessen akustische und visuelle Koordinaten Figuren und Zuschauern einen (Erfahrungs-)Raum zuweisen, anhand dessen sich die Körper in der Diegese und zum Film positionieren.

I) Das Leitmotiv der Präzision

In seiner Schrift *La guerre du Golf n'a pas eu lieu* führt Jean Baudrillard den Begriff des „Leitmotivs der Präzision“ ein. Der Golfkrieg sei demnach von einer, letztendlich ineffektiven, „chirurgischen, mathematischen und punktuellen Wirkungskraft“ getrieben worden. Baudrillards These ist hierbei, dass die durch elektronische Interferenz bzw. technische Virtuosität erzeugte Isolation des Feindes eine Art Barrikade schaffe, hinter welcher dieser schließlich unsichtbar werden könne.⁷ Das Leitmotiv wäre in diesem Sinne nichts anderes als eine investigative Zielsetzung, die in der Vorgabe, den Rand der Unsichtbarkeit zu überschreiten, diesen paradoxerweise erst festigt.

Was Baudrillard im Kontext des Golfkrieges beschreibt, mag vielleicht umso mehr für den Krieg gegen den Terror gelten: Die Existenz eines unsichtbaren Feindes oder eines feindlichen Netzwerks ist nicht nur Ursache, sondern auch Effekt des Versuchs, Verdächtige durch diverse Überwachungs- und Datenverarbeitungstechnologien aufzuspüren. Das Leitmotiv der Präzision strukturiert demnach abermals das präzise Streben nach Transparenz. Es markiert jedoch zugleich deren Grenzen, was im Falle der Terroranschläge des 11. September, und vor allem deren medialer Präsenz, besonders deutlich wird: In der Absicht, jenes Ereignis abzubilden, substituieren die Medienbilder der Anschläge das Ereignis selbst. So wird dieses durch seine endlose, bildliche Wiederholung schließlich zum Bild-Ereignis⁸, in dem sich in einer Wechselsteigerung von Realität und Fiktion die Grenzen eben-

⁷ Baudrillard, Jean: „The Gulf War: Is it really taking place?“, in: ders.: *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington/IN 1995 [Paris 1991], S. 29–59, hier: S. 43.

⁸ Vgl. hierzu Baudrillard, Jean: „The Spirit of Terrorism“, in: ders.: *The Spirit of Terrorism*, London/New York 2002, S. 1–34, bes.: S. 26–30.

dieser beiden Bereiche gegeneinander aufheben.⁹ Mehr noch: Die Tatsache, dass das Ereignis in seiner Komplexität nicht darstellbar ist, übersetzt sich im Falle der beiden Filme, die Gegenstand dieses Beitrags sind, in ein wahrnehmungstechnisches Problem. Hören und Sehen realisieren sich als konfligierende ästhetische Erfahrungsmodi, die sich an ihren jeweiligen Randzonen abarbeiten. Die Grenzen des Visuellen werden zumeist durch akustische Komponenten aufgezeigt, welche dem Zuschauer somit ermöglichen, die Randbereiche seiner eigenen Wahrnehmung zu erkunden. Letztendlich bedeutet dies, dass die in *Zero Dark Thirty* und *United 93* dargebotenen perzeptiven Koordinaten einen Erfahrungsraum aufspannen, in welchem sich die Zuschauerwahrnehmung zwischen Hören, Sehen und Wissen bewegt. Denn in dem konfligierenden Verhältnis von Sehen und Hören werden multiple Ränder und marginale Zonen erfahrbar, deren räumliche Koordination ein fragiles Wissen um die Verortung der eigenen Wahrnehmung hervorbringen. Entsprechend hat man es in den Filmen beständig mit einer sensorischen Erfahrung von Ungewissheit zu tun.

II) *Zero Dark Thirty* als paranoide Corpographie

Zero Dark Thirty beginnt mit einem der eigentlichen Handlung des Films vorgelagerten Prolog, welcher uns für eine spezifische ästhetische Erfahrung sensibilisiert: die körperliche, sensorische Erfahrung einer dynamischen Bedrohung. Direkt zu Beginn wird durch einen Zwischentitel deutlich, dass wir es zunächst mit Tonaufnahmen vom 11. September 2001 zu tun haben. Während uns das Bild buchstäblich im Dunkeln lässt und in dichter Schwärze verharret, sind diverse verzerrte Geräusche und Stimmfragmente – wie Funkübertragungen und Telefonanrufe – zu hören. Es lassen sich rudimentäre Informationen über Flug United 93 herausfiltern, worauf eine Frauenstimme folgt: „We can’t breathe... I don’t know, I think we’re getting hijacked.“ Im Anschluss an die Worte eines Mannes („A plane crashed into World Trade Center I.“) vernehmen wir ein geflüstertes „I love you“, abrupt unterbrochen von verzweifelten Hilfeschreien. Eine weitere Frau in Todesangst wendet sich schließlich an eine New Yorker Notrufzentrale: „Are you gonna be able to get somebody up there? ... I’m gonna die, aren’t I?“ – „No, no, no, stay calm, stay calm...“ – „It’s so hot, I’m burning up...“ – „You’ll be fine, we’re gonna come and get you. Can anyone hear me?“ Die Stimmen verstummen. „Zwei Jahre später“ setzt nun die Haupthandlung des Films ein: die Nachzeichnung der jahrelangen CIA-Fahndung nach Osama Bin Laden. In Untersicht ist hier ein perforiertes Wellblechdach auszumachen, durch dessen Löcher fahles Sonnenlicht einfällt. Das Geräusch einer gewaltsam geöffneten Tür durchschlägt schließlich die Stille.

⁹ Vgl. hierzu auch Anne Beckers Diskussion des Bildereignis-Begriffs: Becker, Anne: *9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags*, Bielefeld 2013.

Die detaillierte Beschreibung dieser ersten zweieinhalb Minuten von *Zero Dark Thirty* ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil sich in ihnen bereits ein stetiges Schwanken zwischen Modi der Wahrnehmung und einem mit ihnen verbundenem Wissen zeigt, das konstitutiv für die Zuschauererfahrung des gesamten Films ist. Das Schwarzbild forciert hierbei eine Konzentration auf die auditive Ebene der ästhetischen Komposition, was die wahrnehmbaren Geräusche und Stimmen umso eindringlicher wirken lässt. Da jegliche visuelle Orientierung fehlt, ist es am Informationsgehalt der einzelnen Sprachfragmente, über einen etwaigen Zusammenhang zwischen den einzelnen Aufnahmen Aufschluss zu geben. Dieser Zusammenhang (abgesehen von dem uns bekannten Datum des 11.9.2001) erschließt sich im Grunde erst über die Aussage, dass ein Flugzeug ins World Trade Center gerast sei. Mit Bezug auf diese Worte fügen sich die übrigen Stimmen schließlich zu einem kaleidoskopischen Gefühlsbild des 11. September, lassen sich jedoch erst über ein gewisses Hintergrundwissen des Zuschauers als Marker des historischen Ereignisses bestimmen. Die einzelnen Aufnahmen sind Spuren vieler Teilgeschehnisse – Mikrodramen, die sich inmitten oder am Rande des Makro-Ereignisses „9/11“ zugetragen haben, und von denen wir, im Versuch sie visuell einzuordnen, auf die uns bekannten Medienbilder der Terroranschläge schließen: United 93 war das einzige von vier gekidnappten Flugzeugen, das sein vorgesehene Ziel nicht erreichte, da einige Passagiere die Entführer überwältigten, jedoch einen letztendlichen Absturz nicht verhindern konnten. Der abschließende Notrufdialog der Stimmcollage verweist in diesem Kontext wiederum auf die ausweglose Situation vieler Menschen innerhalb des World Trade Centers, die in den brennenden oberen Stockwerken der Türme eingeschlossen waren. Für sich genommen sind die einzelnen Fragmente gerade so gewählt, dass sie eher emotionale denn kognitive Evidenz vermitteln. Es sind Spuren körperlicher Präsenz, die sich uns mitteilen, ohne dass wir sie definitiv räumlich oder visuell einordnen könnten. Was sie demnach rein auditiv herstellen, ist eine unmittelbare affektive Verbindung zu leidenden Körpern und Identitäten, deren Aussehen wir nur imaginieren können. So entsteht ein akustischer Raum, innerhalb dessen Geräusch- und Klangelemente als Phänomene des Kontakts¹⁰ fungieren.

Mehr noch: Die Stimmen als Zeugnisse von anonymen Personen, die den Terroranschlägen des 11. September zum Opfer fielen, sind Dokumente verkörperter Erfahrung, des real durchlebten Leidens konkreter Individuen, welches den Zuschauer wiederum im Rahmen der ästhetischen Erfahrung des Films körperlich affiziert. Jacques Derrida theoretisiert in diesem Sinne das Verhältnis von Wort und Stimme wie folgt: Das Wort, so Derrida, sei ein Körper, der nichts bedeute, bis er durch eine bestimmte Intention animiert würde und somit den Status „geistlicher Leiblichkeit“¹¹ erreiche. Zu dieser „geistlichen Leiblichkeit“ müssen wir uns als Zuschauer nun in Beziehung setzen, wenn uns der Prolog von *Zero Dark Thirty* dazu

10 Goodman, Steve: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge/MA 2010, S. 10.

11 Derrida, Jacques: *La voix et le phénomène*, Paris 1967, S. 91.

auffordert, unser mediales und emotionales Gedächtnis in Bezug auf den 11. September zu reaktivieren. Gerade die intime, ausdrücklich blinde Wahrnehmung der Stimmaufzeichnungen scheint die Bilder des 11. September umso deutlicher hervorzuheben. Die unzähligen Funkübertragungen und Notrufe als augenscheinliche Randphänomene der Terroranschläge führen somit zum visuellen Zentrum ihrer medialen Berichterstattung zurück und verleihen ihm im selben Zug eine Art sensorische Dreidimensionalität: Als akustische Hinweise appellieren sie an das visuelle Mediengedächtnis des Zuschauers, welches wiederum nur einen Randbereich des Ereignisses „9/11“ bezeichnet. Baudrillard spricht bezüglich des 11. September daher von einem „reinen“, „absoluten“¹² Ereignis, einem Akt symbolischer Gewalt, der in seiner unendlichen Wiederholung und Rekonstruktion durch die Medien bereits wieder gelöscht würde. Es sei dies eine „Weißwaschung des Uereignisses“ bzw. ein „Exorzismus des Ereignisses“.¹³ Und tatsächlich ruft auch *Zero Dark Thirty* in seinen ersten Minuten nicht das Ereignis „9/11“ selbst wach, sondern thematisiert dessen Löschung selbst – in Form eines vertonten Schwarzbilds am Rande jeglicher Darstellbarkeit. Denken wir nun an die Bilder und Stimmen des 11. September als zwei gegensätzliche Wahrnehmungspole, markieren die weltweit zirkulierenden Bilder des einstürzenden World Trade Centers eine extreme Außenperspektive auf das Geschehen, während die Tonaufnahmen von einer ungleich extremeren, jeweils subjektiven Innenperspektive zeugen. Das Aufeinandertreffen beider Wahrnehmungspositionen in der leiblichen Erfahrung des Zuschauers kommt einem Gewaltakt gleich, der im brachialen Aufbrechen der Tür am Ende der beschriebenen Szene einen schussartigen Höhepunkt erfährt. Die Bildschwärze des Prologs, welche uns jeglichen visuellen Anhaltspunkt vorenthält und uns förmlich zum Zuhören zwingt, die Stimmen, deren durchlebter Schmerz sich uns auf extrem direkte Weise mitteilt – all dies zeugt nicht nur von erlittener Gewalt, sondern vom gewaltsamen Potenzial dieser akustischen Zeugnisse selbst. In seinem kürzlich erschienenen Text zur Ontologie akustischer Gewalt spricht J. Martin Daughtry beispielsweise von „Thanatosonics“, Klängen und Geräuschen im Kriegszusammenhang, die sich von möglichen textuellen Konnotationen und Denotationen lösen und somit als pure Kraft und Gewalt wirken können.¹⁴

Hier zeigt sich bereits die grundlegend paranoide Expressivität des Films. Anne McClintock definiert Paranoia als doppelseitiges Phantasma, das auf prekäre Weise zwischen Delirien der Erhabenheit und Alpträumen fortwährender Bedrohung oszilliert. Der Prolog von *Zero Dark Thirty* verweist in diesem Sinne beständig auf die alpträumhafte Omnipräsenz von Gefahr – eine unsichtbare Bedrohung und

¹² Baudrillard 2002 (wie Anm. 8), S. 4.

¹³ Vgl. Baudrillard, Jean: „Terror, Krieg, Recht. Über globale Gewalt, Vorsorgestrategien und Weltunordnung“ (Diskussion, gemeinsam mit Jacques Derrida und Alain Gresh), in: *Lettre Internationale*, Nr. 63, 2003, S. 19–25, hier: S. 20.

¹⁴ Daughtry, Martin: „Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence“, in: *Social Text*, Bd. 32, Nr. 2/119, 2014, S. 25–51, hier: S. 27.

Erschütterung nationalen Selbstbewusstseins – als die Wahrnehmungskonfiguration einer Ohnmacht, deren Erleben jegliches Handlungspotenzial übersteigt.

Paranoia als affektiv-räumliche Erfahrung wird am deutlichsten dort greifbar, wo sich uns in *Zero Dark Thirty* urbane Settings darbieten: ein geisterhaft entkörperlichter Kamerablick in einer Zwischensequenz zu den Anschlägen auf Londoner Verkehrsmittel im Juli 2005, die Computerdarstellung der Rückverfolgung eines Anrufs und schließlich die Ortung eines Telefonsignals im Stadtzentrum von Rawalpindi. Immer referiert der Film auf die Unsichtbarkeit des Blickträgers oder der Geräuschquelle und verführt zu diesbezüglichen Spekulationen. In seinem Buch *Acoustic Territories* argumentiert Brandon LaBelle mit Bezug auf Georg Simmels Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“¹⁵, wenn er schreibt:

The city and the body thus intertwine to operate as an emanating, medial network through which the here and now is immediately augmented with the potential of elsewhere. Being in the city is to not only experience the physical and direct environment, but to sense the extensiveness of functioning dynamics surrounding and invading the body. The geographic contours of urban life are thus networks between material environments and the intensities of perception, imagination, and fantasy, creating a feverish topography.¹⁶

In diesem Sinne zeichnet Bigelows Film mit seinen Stadtszenarien – Kartografien akustischer Kraft¹⁷ – das corpographische Bild eines dynamischen Netzwerks, das zwischen verschiedenen Wahrnehmungsintensitäten oszilliert (Abb. 1–2). Die spezifische Inszenierung der Ränder und Grenzen des Sehens und/oder Hörens navigiert die Zuschauenden durch einen paranoiden Raum, der zu jeder Zeit eine mögliche Bedrohung bergen oder hervorbringen kann. Somit ist das Ungleichgewicht von Bild und Ton das wohl signifikanteste Merkmal der in *Zero Dark Thirty* zum Tragen kommenden paranoiden Filmästhetik. Seine extremste Ausprägung, durch welche die Handlung beinahe in einen Modus des Horror-Genres verfällt, erfährt dieses Ungleichgewicht im letzten Abschnitt des Films: Ein Team US-amerikanischer Navy-SEALs dringt nachts in Bin Ladens Anwesen ein. Haus und Grundstück sind in komplette Dunkelheit gehüllt, was den Gebrauch von Nachtsichtbrillen erfordert. Interessanterweise teilt dieser Umstand die folgenden Bilder in zwei Perspektiven: Einerseits grünliche Nachtsicht-Einstellungen, welche die subjektive Sicht der Soldaten repräsentieren, und andererseits beinahe vollkommen dunkle Einstellungen derselben Handlung, die das Team quasi von „außen“ einfassen und gleichsam das Gefühl einer im Verborgenen lauernden Gefahr vermitteln. Die beiden visuellen Stile wechseln sich in einem rapiden Schnittrhythmus ab, und obwohl uns der Film somit regelmäßig von der Perspektive der SEALs löst, lassen

15 Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, Bd. 9, Dresden 1903, S. 185–206.

16 LaBelle, Brandon: *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, London 2010, S. 215.

17 Vgl. Goodman 2010 (wie Anm. 10), S. 9.

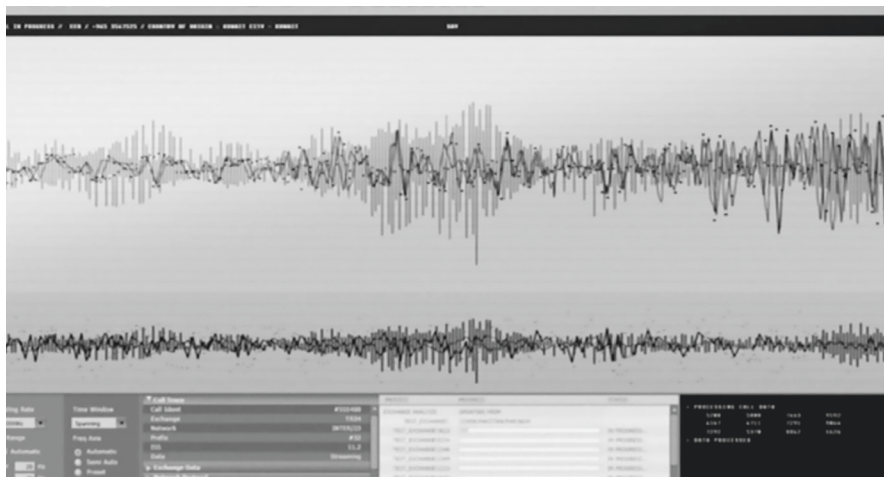


Abb. 1 und 2: Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
Siehe Tafelteil, S. VI.

uns die (zu) dunklen Bilder umso mehr den Eindruck einer intimen Sinneserfahrung gewinnen. In der Düsternis der Szenerie erlangen wir das Wissen über den gegebenen filmischen Raum gerade nicht durch die mit Hilfe der Nachtsichtgeräte erzeugte visuelle Transparenz – im Gegenteil: Die technisch herbeigeführte Durchdringung des finsternen Gebäudes im Modus eines Ego-Shooter-Videospiels und der grünliche Schein der Nachtsichtbilder lassen die Erwartung eines drohenden

Angriffs gerade erst aufkommen. Nie reicht das Sichtfeld über die nächste Kammer oder den nächsten Treppenaufgang hinaus, und immer ist das, was wir hören, zu fern oder zu nah. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird wechselweise auf von Weitem erklingende Tierlaute und andere Hintergrundgeräusche sowie auf das Atmen und Flüstern der Soldaten im Vordergrund gelenkt – akustische Koordinaten, die das Konstruieren einer groben auditiven Topografie ermöglichen, welche ihren Ausgang von einer sinnlich-physischen Nähe zu den Soldaten nimmt. Formal wird dieser Raum durch den gezielten Einsatz von Soundelementen strukturiert, welche Michel Chion als M.S.I. („Materializing Sound Indices“) und E.A.S. („Elements of Auditory Setting“) bezeichnet. Während erstere Texturen und materielle Konditionen der Quelle und der Produktion eines Geräusches zum Ausdruck bringen (beispielsweise einen Einschlag oder eine periodische Bewegung),¹⁸ handelt es sich bei letzteren um Sounds mit mehr oder weniger punktuellen Quellen, die den filmischen Raum durch spezifische „Berührungen“ oder Kontakte (*touches*)¹⁹ definieren. Die Tiergeräusche in dieser Sequenz des Films (v.a. die Laute von Hunden und Kühen) wären demnach als „Elements of Auditory Setting“ zu begreifen, die Rhythmus und Raumgefühl der Szene steigern, während „Materializing Sound Indices“ – wie das Rascheln der Soldatenuniformen, das mechanische Klicken der Gewehre oder das Knarren des Bodens in Bin Ladens Haus – den dargestellten Handlungen und Bewegungen eine haptische Qualität verleihen. Was hiermit geschaffen wird, ist eine durchweg somatische Perspektive, derer sich Figuren und Zuschauer annehmen, um sich am Rande des Sicht- und Hörbaren anhand rudimentärer Koordinaten „voranzutasten“.

III) *United 93* als polyphone Randerscheinung

Ähnliches geschieht im Film *United 93*, der die körperliche Zuschauererfahrung des Terrors noch steigert und in jeglicher Hinsicht durchgehend auszureizen scheint. In Echtzeit rekonstruiert der Film die Entführung der gleichnamigen United-Airlines-Maschine vom Abflug in Newark, New Jersey, bis zu ihrem Absturz in Pennsylvania ca. zwei Stunden später. Zwei distinkte stilistische Tropen sind hierbei dominant: eine visuell unverkennbare Handkamera, deren rhythmische Bewegungen nahezu tachykard auf den Zuschauer einschlagen²⁰ sowie eine kontinuierliche Parallelmontage zwischen sechs unterschiedlichen Settings. Bei jenen Schauplätzen – jeweils in einem anderen Farbschema gehalten – handelt es sich ausnahmslos um Innenräume, die nach Burgoyne ein „High-Tech-

18 Vgl. Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994 [Paris 1990], S. 114.

19 Ebd., S. 55.

20 Burgoyne verwendet das Attribut „tachykard“ (ein Begriff aus der Medizin zur Bezeichnung eines anhaltend hohen Herzschlags), um zu verdeutlichen, wie durch filmische Mittel die Dringlichkeit und Unmittelbarkeit der Situation artikuliert wird. Vgl. Burgoyne, Robert: *The Hollywood Historical Film*, Malden/MA 2008, S. 155.

Universum²¹ umschreiben, das sich auf rationales Verständnis, Einschätzungsvermögen und Kontrolle gründet: Das Innere des Flugzeugs, des National Air Traffic Control Center in Herndon, Virginia, sowie die jeweiligen Luftverkehrskontrollzentralen in New York, Boston, Cleveland und im Northeast Air Defense Sector bilden die räumliche Grundlage einer ästhetischen Erfahrung, die Burgoyne mit Eisensteins Prinzip der polyphonen Montage gleichsetzt – dem simultanen Fortgang mehrerer Handlungsstränge, deren Orchestrierung mit kontrollierten und graduellen Schocks für das Publikum aufwartet.²²

Bis auf das Flugzeuginnere sind all diese klar definierten Räume in strukturellen Peripherien des gesellschaftlichen Alltags angesiedelt. Denn auch wenn es nicht gerade gänzlich unsichtbar ist, steuert das Personal der hier im Fokus stehenden Luftverkehrskontrollzentren den uns so selbstverständlich und nebensächlich scheinenden Flugbetrieb von Orten aus, die nicht Teil des öffentlichen Raums sind, sehr wohl aber dessen Rhythmus bestimmen. Der fließende und fehlerlose Arbeitsablauf an diesen Orten ermöglicht die Koordination dessen, was Benedict Anderson im Rückgriff auf Walter Benjamin als „homogene und leere Zeit“²³ der Nation beschreibt – die Idee eines soziologischen Organismus, einer soliden Gemeinschaft, deren Mitglieder sich auf parallelen Lebenswegen durch die Geschichte bewegen. In Bezug auf *United 93* schlussfolgert Burgoyne wiederum, dass der Film genau diese Simultanität des Alltags thematisiere, um deren Erschütterung umso effektiver demonstrieren zu können. Der Parallelismus, welcher die Handlung vorantreibe, kreierte die Momentaufnahme einer Nation, die sich von einer Minute zur nächsten nicht in eine „homogene und leere Zeit“, sondern geradewegs in eine nationale Krise hineinbewege,²⁴ einer traumatischen Zone des Nichtbegreifens und panischer Angst,²⁵ in der die Flugdaten unzähliger Computermonitore zu kryptischen Bildpunkten verschwimmen und jegliche Kommunikation nach außen zum Kraftakt wird.

Das Traumatische unterscheidet nun die Konzeption des filmischen Raums in *United 93* von jener räumlich greifbaren Paranoia in *Zero Dark Thirty* – und dies aufgrund ihrer verschieden ausgeprägten „Körperlichkeit“: Während *Zero Dark Thirty* über weite Strecken ein eher abstrakt-somatisches Bild zeichnet, das nicht etwa sichtbare Körper selbst, sondern eine fundamental leibliche – nach innen gerichtete – Wahrnehmungsperspektive in den Vordergrund stellt,²⁶ scheint *United 93* dem terroristischen Akt an sich ein Gesicht und konkrete Körper zu geben. Insbesondere sind dies die vier Flugzeugentführer, die sich als „Fremdkörper“ aus

21 Ebd., S. 156.

22 Ebd., S. 155f.

23 Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1991, S. 25.

24 Burgoyne 2008 (wie Anm. 20), S. 156f.

25 Ebd., S. 158.

26 Im Kontrast zu dieser introspektiven Wahrnehmung steht die ambivalente Inszenierung des verwundbaren Körpers in den Folterszenen des Films.

der geschlossenen Körperschaft der Passagiere herauspräparieren und sich schließlich gegen sie wenden – ein Sinnbild, das letztlich auch auf die Nation bezogen werden könnte. Doch gerade der Fokus auf die leibliche Präsenz bestimmter Figuren scheint nicht nur einem begrenzten Bildraum geschuldet zu sein; vielmehr ist es ein bewusst gewählter Schwerpunkt, durch welchen die Rahmenereignisse des 11. September förmlich an den Rand des Filmbildes gedrängt werden.

Bevor wir im Film vom Anschlag auf das World Trade Center erfahren, ist das Unglück nur insofern absehbar, als dass die betreffenden Flugzeuge plötzlich vom Radar verschwinden. Der Anflug des zweiten Flugzeuges auf Manhattan ist lediglich aus der Ferne von einem Flughafen-Tower aus zu beobachten. Und sogar die Fernsehbilder der brennenden Türme sind ausschließlich auf Monitoren im Bildhintergrund diverser Kontrollzentren zu sehen, während die Kamera sich weitaus mehr auf die Reaktionen der Anwesenden konzentriert. Eine Ausnahme bildet die Nahaufnahme eines TV-Bildes, das die Einschlagstelle des ersten Flugzeugs im Nordturm des World Trade Centers zeigt. In der nervösen Montage der entsprechenden Filmsequenz wird die Live-Aufnahme regelmäßig von Suchbewegungen der Kamera eingefasst, bis sie infolge eines Zooms sogar das gesamte Filmbild einnimmt. Jene Einstellung steht nicht nur emblematisch für die panische Bildästhetik des Films, sondern auch symptomatisch für das Trauma des 11. September an sich: Wie eine klaffende Wunde fesselt die zerstörte Fassade des Nordturms unseren Blick – eine unbegreifliche Leere, die dem Betrachter in ihrem Sog jegliche Handlungsfähigkeit entzieht (Abb. 3–5).

Hier nun setzt in *United 93* das Agens verbaler Kommunikation an. Während die Bilder der Anschläge, obschon klarer Randgegenstand des Films, eine beklemmende, für den Zuschauer greifbare Paralyse hervorrufen, treiben unmittelbare Dialoge und Telefongespräche die Handlung voran. Kaum eine Szene, kaum eine Situation, in der nicht hektische Diskussionen entstehen oder Informationen telefonisch weitergegeben würden. Im Gewirr unzähliger Stimmen verdichten sich jeweils bestimmte Fragmente zu Kommunikationsketten, die von Zeit zu Zeit in effektiven Aktionen münden – allen voran die letztendliche Überwältigung der Entführer im Flugzeugcockpit als Folge eines geheimen Wort austauschs unter den Passagieren. Abermals spielen sich so diverse Miniatur-Dramen in Bereichen ab, welche sich der visuellen Kontrolle der Entführer entziehen – Bereiche, die seinerzeit vor allem den Zeugen des Medienereignisses „9/11“ vorenthalten waren. Die verschiedenen Schauplätze des Films bleiben trotz allem isoliert und ohne klare Verbindung untereinander. Sie sind jeder für sich Variationen eines Kammerspiels, eines ausweglos scheinenden Aktions-Reaktions-Modells. Formal gesehen ist dies nur konsequent, wenn man berücksichtigt, dass die Filmzuschauer mit ihrem medialen Wissen über die Ereignisse des 11. September den Filmfiguren in jeder Hinsicht, und zu jeder Zeit, voraus sind. Bezogen auf die räumliche Struktur des Films, bedeutet dies: Die Kommunikationsketten und -kaskaden sind demnach zwar effektiver als visuell vermittelte Information, doch sie sind am effektivsten innerhalb des durch sie bezeichneten Raums. D.h., obwohl diverse Personen sichtbar telefonischen Kontakt zu einem unbestimmten Außen aufnehmen, hören wir weder die



Abb. 3, 4 und 5: Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93*
(Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).
Siehe Tafelteil, S. VII.

Stimmen derer, die sie kontaktieren, noch sehen wir korrespondierende Bilder in einer Parallelmontage. Telefongespräche markieren hier somit den visuellen wie akustischen Rand der Diegese, welcher visuell und räumlich nicht überschritten werden kann.

Jener Rand wird abermals frühestmöglich gezogen: Ähnlich wie *Zero Dark Thirty* beginnt *United 93* mit einem Schwarzbild und einer Stimme, die uns aus der Dunkelheit adressiert. In diesem Fall ist es ein einzelner Mann, einer der vier Flugzeugentführer, der in arabischer Sprache betet. Die Unmittelbarkeit und Intimität seiner Stimme im Gegensatz zur abweisenden Schwärze des Bildes bezeichnet Lisa Purse als „aural close-up“, als akustische Nahaufnahme, die uns der sprechenden Person physisch näher zu bringen scheint.²⁷ Doch noch bevor wir jenen Mann hören oder sehen, ist nicht nur das Filmbild abwesend, sondern auch der Sound der vorgelagerten Logo-Sequenz. Der üblicherweise von triumphalen Fanfaren begleitete Globus der Produktionsfirma Universal und die animierten Ringe als Logo von Working Title erscheinen in totaler Stille – eine sensorische Erfahrung, die den Zuschauer dazu auffordert, sein Gehör für mögliche Klänge und Geräusche zu schärfen.²⁸

Bezogen auf diese Ausgangssituation und -kondition des Films, und in Reflexion der Bedeutung, die dem Akt des Hörens und Sprechens in seinem weiteren Verlauf zukommt, kann man sagen, dass *United 93* seine Affektivität maßgeblich aus dem Zusammenspiel von an- und abwesenden Sounds bezieht. Da die Ereignisse des 11. September als visuell nicht repräsentierbar kommuniziert werden (man bedenke die stets marginalen Bilder des World Trade Centers), werden sie in eine komplexe somatische Erfahrung übersetzt und vornehmlich auf der Ebene des Dialogs verhandelt. Der Film realisiert durch das Kaleidoskop zahlreicher Beteiligter und Zeugen der im Zentrum stehenden Flugzeugentführung eine verkörperte Erfahrung, die sowohl die unmittelbare Dringlichkeit der Situation als auch die visuelle Krise (als deren Ursache und Effekt) greifbar werden lässt. Die konstante Wiederholung derselben Information in Worten – beispielsweise die zentrale Nachricht, dass zwei Flugzeuge ins World Trade Center gerast sind – durch verschiedene Personen ist damit das akustische Äquivalent zu dem von Burgoyne beschriebenen „tachykarden“ Schnittrhythmus des Films; die Worte dienen keinem rein narrativen Zweck, d.h. sie erklären die Ereignisse nicht, sondern sind Ausdruck ihrer emotionalen Verarbeitung. Dies bedeutet, dass das im Film Gesagte nicht nur Aussage oder Mitteilung, sondern immer auch ein „Emotiv“²⁹ ist, das

27 Vgl. Purse, Lisa: „Working through the body: textual-corporeal strategies in *United 93* (2006)“, in: Brown, Tom / Walters, James (Hg.): *Film Moments. Criticism, History, Theory*, London 2010, S. 157–161, hier: S. 159.

28 Ebd., S. 158f.

29 Der Begriff wurde von dem Soziologen und Kulturanthropologen William M. Reddy eingeführt. Er beschreibt sein Konzept wie folgt: „Emotives constitute a kind of pledge that alters, a kind of getting-through of something nonverbal into the verbal domain that could never be called an equivalence or a representation. The very failure of representation is recognized and

sich jeglicher Form konkreter Repräsentation entzieht. In der Äußerung selbst artikuliert sich neben dem Gefühlszustand des Sprechenden auch die Unfähigkeit, diesen Zustand klar einordnen zu können. Das Emotiv ist in diesem Sinne ein diagnostisches und performatives Mittel, um andere (in diesem Fall vor allem den Filmzuschauer) an der Emotionsverarbeitung teilhaben zu lassen.

Die Krise der Repräsentation terroristischer Bedrohung äußert sich auf diese Weise sowohl in *Zero Dark Thirty* als auch in *United 93* über diverse (Un-)Sichtbarkeiten. Was sich uns auf bildlicher Ebene durch Apparaturen und Räume visueller Kontrolle entzieht – und das ist die visuelle Kontrolle selbst – wird erst kraft des imaginären Potenzials dessen, was uns durch akustische Kanäle erreicht, evident. Sei es eine paranoide Corpographie oder eine spürbare panische Simultanität – beide Konzeptionen beruhen nicht nur auf Aspekten des Visuellen, sondern sind distinkt akustischer Natur, indem sie den Randbereich des Sicht- und Hörbaren vertonen. Genau diese audiovisuelle Struktur macht das zeitgenössische Krisenkino aus: eine Komposition aus multipler Bildschirmästhetik und Polyphonie, die den Körper und die leibliche Erfahrung als solche im Zentrum ihrer raum-zeitlichen Matrix positioniert.

brings an emotional response itself.“ Reddy, William M.: „Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions“, in: *Current Anthropology*, Bd. 38, Nr. 3, 1997, S. 327–351, hier: S. 332.

BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich‘*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.

Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).

Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, <http://bit.ly/1HtLgCh> (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Canis* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.

Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.

Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.

Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.

Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißer. Randbemerkungen zur Fotografie

- Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
- Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
- Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
- Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

- Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
- Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
- Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
- Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
- Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

- Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
- Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocolat und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The
Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning ...“. Filmstill aus *The Grand
Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums
bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.

Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.

Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.

Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151.
Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagut).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fik-
tionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm.
© Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.

Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire
Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.

Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der
frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

- Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

- Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
- Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
- Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, <https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/> (letzter Zugriff: 24. November 2015).
- Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blue Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
- Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

- Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).