

Der live geteilte Bildschirm

Doreen Mende



1 – Protestbanner „Silent Demo“ gegen Rassismus, am 6. Juni 2020, Alexanderplatz, Berlin © Doreen Mende

In ihrem Essay „Faces as Commons“ spricht die US-amerikanische Politikwissenschaftlerin Jodi Dean darüber, wie der exorbitante Fluss von Bildern auf massenmedialen digitalen Plattformen wie Facebook, Instagram oder Twitter eine „sekundäre Visualität“ schafft.¹ Meta-Daten, „Likes“ und Klicks, algorithmisches Kalkül und eine Art von *Daten-Behaviorismus* (Antoinette Rouvroy) tragen maßgeblich zu dieser Visualität zweiter Ordnung bei, die erst beim Blick hinter das Bild zutage tritt – nicht als Bild, sondern als Dateninformation –, und die per Massenzirkulation die Spezifik des einzelnen Bildes („erste Visualität“) zum Verschwinden bringt. Dean bettet ihre Überlegungen in die Mechanismen eines von ihr definierten „kommunikativen Kapitalismus“ ein, der das Wissen eines spezifischen Bildes in generische Dateninformation als Kapital transformiert. Die „sekundäre Visualität“ lässt sich zwar kaum sichtbar machen, jedoch gut beschreiben: 6. Juni 2020, gegen 16.15 Uhr, Berlin Alexanderplatz. Seit mehr als zwei Stunden läuft die „Silent Demo“ gegen Rassismus in Berlin, wie auch weltweit Hunderttausende Menschen gegen Faschismus, Polizeigewalt und

Ungerechtigkeit auf die Straße gehen. Es wird langsam Zeit, nach Hause zu gehen. Wegen der vielen Leute dauert es etwas, zur U-Bahn-Station zu kommen. (Abb. 1)

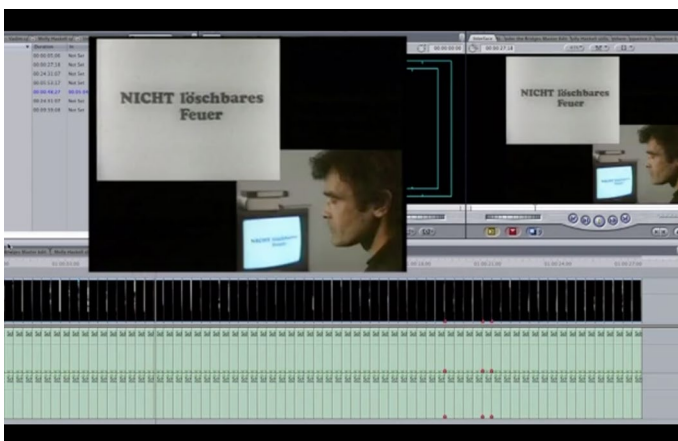
Einige von ihnen tragen noch ihre Poster in der einen Hand, während die andere bereits nach dem Smartphone greift, selbst wenn man noch mit der Peergroup unterwegs ist. Schon während der Fahrt werden die gerade fotografierten Protestbanner angeschaut: „No Justice No Peace“ oder „White Silence is Violence“ steht auf einigen geschrieben, während ein weiteres Poster eine großartige Montage von etwa zwölf Porträts verschiedener schwarzer feministischer Denkerinnen wie Maya Angelou, May Ayim, Angela Y. Davis, Audre Lorde, Solange Knowles, Toni Morrison, Chimamanda Ngozi Adichie und anderen zeigt. Sind die Protestaufnahmen nicht bereits in Echtzeit auf den sozialen Medien auf dem live geteilten Bildschirm verbreitet worden, so werden nun schnell noch die fotografierten Protestbanner auf verschiedenen sozialen Plattformen editiert, getaggt und hochgeladen, bevor man in die nächste U-Bahn umsteigen muss. Es sind noch immer viele, vor allem junge Menschen vom Protest in alle Richtungen unterwegs. Diesmal jedoch laden sie nicht mehr die selbstfotografierten Bilder hoch, sondern scrollen durch die gerade hochgeladene Bilderflut. Oft ist es der Daumen, der mit großer Geschicklichkeit den live-Newsfeed runterscrollt oder das Bild wegwischt, bis sich das einzelne Bild scheinbar in der „kommunikativen Form“ auflöst. Jodi Dean schreibt in Bezug auf diese „zirkulare Kapazität“ des Bildes als Masse: „Dieser neue Visualismus ist nicht nur eine Angelegenheit von Werbung, Fernsehen, Marken, Mainstream-Media und dergleichen. Er charakterisiert eine Eins-zu-eins-, Eins-zu-wenigen-, Eins-zu-vielen-, Wenige-zu-vielen-, Viele-zu-wenigen- und Viele-zu-vielen-Kommunikation. Soziale Medien und Textnachrichten vertrauen auf Bilder aller Art – Emoticons, Fotos, Videos, Meme –, die in multiplen Kombinationen angewendet werden. *Wir leben Montage.*“ [meine Hervorhebung] Vor allem in Bezug auf die exzessive Selfie-Kultur sieht Jodi Dean in der sekundären Visualität die Möglichkeit, der Ikone des kostbaren Einzelbildes ein *visual common* oder visuelles Gemeingut gegenüber zu stellen. Für unsere Situation der „Silent Demo“ könnte das so aussehen: Anstatt ein spezifisches Einzelbild zum Logo oder ein einziges Porträt zur Ikone einer revolutionären Situation werden zu lassen, verspricht sich die bekennende Kommunistin Dean „eine Kraft des Bildes, das aus der Masse kommt [oder] die Masse als



2 – John Heartfield, *Benütze Foto als Waffe* (Selbstporträt mit Polizeipräsident Zörgiebel), 1929 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin



3 – Harun Farocki, *Schnittstelle*, 1995, 23min © Harun Farocki GbR und Generali Foundation Collection – Permanente Leihgabe an das Museum der Moderne Salzburg, Foto: Werner Kaligofsky



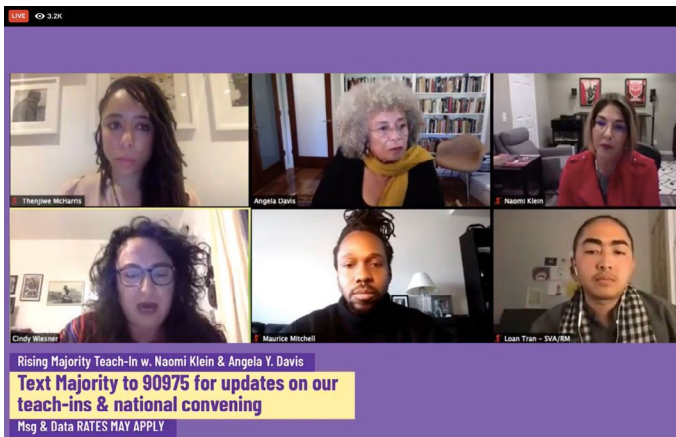
4 – Kevin B. Lee, *Interface 2.0*, 2012, 8 min © Kevin B. Lee

Gesicht“ ins Zentrum rückt, das die Notwendigkeit von Kollektivität und Gemeingut hervorhebt.

Wir wissen, dass das Prinzip der Bild-Montage im Kontext der Bolschewiki-Revolution von 1917 durch „Kino-Arbeiterinnen“² wie Esfir Schub in der Sowjetunion entwickelt wurde. Zudem geht nicht zufällig die Bewegung des kommunistischen Widerstandes gegen das erstarkende Nazi-Deutschland der 1930er Jahre mit der Entstehung der Fotomontage als politische Praxis einher, wie wir sie von John Heartfield kennen. (Abb. 2)

Die direkte Gegenüberstellung von mindestens zwei Bildern scheint dabei die einfachste sowie wirkungsvollste Weise zu sein, eine visuelle Deklaration der Widerständigkeit auszusprechen. Denn ein Bild in ein anderes zu montieren, ist technisch betrachtet schnell gemacht. Man nehme eine Schere und gehe Karl Zörgiebel (während des „Blutmai“ von 1929 Polizeipräsident von Berlin) an den Kragen. Die Methode der Montage entspricht dabei der Temporalität des Widerstandes auf der Straße oder der Fabrik, als ob der Zeitraum zwischen den Bildern den Freiraum der Dringlichkeit schafft. Bereits Mitte der 1990er Jahre entwickelte Harun Farocki in Arbeiten wie *Schnittstelle*³ die Idee der „weichen Montage“, um der wachsenden Komplexität des Visuellen gerecht zu werden. Bilder sind eben nicht nur Bilder, sondern Ausschnitte, Kommentare, Kommunikationsmittel, Metadaten, Datenströme oder im besten Falle sogar visuelles Gemeingut. Farockis „weiche Montage“ antwortet auf diese Situation: „Ich sage ‚sanfte Montage‘, weil es hier um komplexe Beziehungen geht und nicht einfach um Gegensätze oder Gleichheit.“⁴ In dem kurzen Video-Essay *Interface 2.0*⁵ erstellt der Filmemacher und Kritiker Kevin B. Lee ein wunderbares Update der *Schnittstelle* von Farocki, das den Digitalisierungsprozess dieser Arbeit mit den Mitteln des digitalen Schnitts reflektiert und kommentiert. (Abb. 3–4)

Wie lässt sich nun von hier aus eine emanzipatorische Pädagogik des Bildes, wie wir sie in der Montage finden, in Bezug auf das Bild als Masse *cum* Datenstrom in Echtzeit bringen? Ist es so, wie Alexander Galloway in *Gaming: Essays on Algorithmic Cultures* vermutet, dass im Zeitalter von computergenerierten Bildern (CGI) die Montage überflüssig geworden ist?⁶ Galloway entwickelt aus seiner Beobachtung von CGI die Idee des „actionable object“, eines aktionsfähigen Objekts, das mittels „Likes“, Klicks oder anderen taktilem Techno-Touches eine Aktion oder Operation in nicht-sichtbarer Entfernung ausführt. Im Zeitalter der massenmedialen Computernavigation repräsentiert das Bild noch viel weniger eine Realität, als es das Foto oder der Film jemals beansprucht hatten. Vielmehr weist Farocki darauf hin, dass das computergenerierte Bild, mit dem wir tagtäglich auf Google Maps, verschiedenen Newsfeeds, sozialen Medien oder Videospiele am Smartphone oder Computerscreen interagieren, die herrschende Klasse des Bildes im 21. Jahrhundert markiert. In Bezug auf diese computergesteuerte Navigation möchte ich dieses „aktionsfähige Bild“ (Farocki) als ein *navigationales Bild* bezeichnen. Mit Sicherheit ist die Idee der Mon-



5 – Angela Y. Davis und Naomi Klein, Teach-In „Movement Building in the Time of the Covid-19 Crisis. A Left feminist perspective on 21st century racial capitalism in this moment“, 3.4.2020 © The Rising Majority

tage dabei nicht obsolet geworden. Wir müssen allerdings verstehen lernen, wie sich das *navigationale Bild* der Souveränität des Rahmens widersetzt, beziehungsweise warum seine Politisierung nicht bei einer strikten Opposition oder Gegenüberstellung von Bildern stehen bleiben kann. Ein weiteres Beispiel soll diese Überlegung skizzieren: Am Freitag, dem 3. April 2020, um 1 Uhr morgens Berliner Zeit, fand ein Teach-In mit der politischen Aktivistin, Philosophin und Autorin Angela Y. Davis sowie der sozialen Aktivistin, Autorin und Filmemacherin Naomi Klein in Echtzeit live von den Computern in ihren Wohnungen aus statt. Auf Einladung der *Prison-Abolition*-Aktivistin Thenjiwe McHarris sprachen sie über die Covid-19-Krise.⁷ (Abb. 5)

Davis und Klein begannen mit der politischen Forderung nach „transformativen Visionen des strukturellen Wandels“ in dieser planetarischen Krise, während Thenjiwe McHarris von The Rising Majority das Teach-In eröffnete. Mittels eines Links und eines Passwortes konnte man sich in einen virtuellen Klassenraum einloggen, der sich über Hunderte von Wohnungen über mehrere Kontinente spannte. Der Splitscreen von Live-Streams, Webinaren oder Abteilungs-Besprechungen auf unserem Computerbildschirm funktioniert ähnlich wie eine „weiche Montage“, jedoch mehr als nur zwischen editierten Bildern: Dieser geteilte Bildschirm schneidet in Echtzeit, als ob unser Desktop während der Live-Übertragung der Schneidetisch der Regisseurin oder des Regisseurs wäre. Wahrscheinlich wird der Telearbeits-Imperativ der Corona-Gegenwart im Namen von Cyberlearn, Moodle, Zoom, Microsoft Teams, Whereby, BigBlueButton, Skype oder Jitsi Meet die Neoliberalisierung der Bildung um ein weiteres Kapitel fortschreiben. Doch so sehr Davis und Klein für eine Linke auch „eine bessere Position in dieser Krise“ als 2008/09 konstatieren, so sehr sollten wir nach einem visuellen Imaginären suchen: Während „systemrelevante“ Arbeiterinnen und Arbeiter dafür sorgen, dass die #stayathome-Klasse Nahrung, Elektrizität, Wasser usw. hat, sollten die vielen in den Produktionsstätten der visuellen Kulturen Tätigen mögliche Artikulationsformen und Methoden erforschen, um „darauf vorbereitet

zu sein, auf dem Boden zu stehen, wenn wir endlich wieder miteinander in Kontakt treten können“ (Naomi Klein) im Klassenzimmer, im Ausstellungsraum, auf der Straße ... wenn das navigationale Bild nicht auf seine kommunikative Fähigkeit beschränkt bleiben darf, sondern Kollektivität in Echtzeit erzeugen muss.

- 1 Jodi Dean, „Faces as Commons. The Secondary Visuality of Communicative Capitalism,“ in: *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 31.12.2016, online: <https://onlineopen.org/faces-as-commons>, zuletzt am 10.6.2020
- 2 Esfir Schub erfand für sich und ihre Kolleginnen die Bezeichnung Монтажница (montazhnitsa), die der Tätigkeit der Frauen-Filmemacherinnen am Schneidetisch einen Namen gibt; vgl. Alla Gadassik, Ésfir' Shub on Women in the Editing Room: "The Work of Montazhnitsy" (1927), in: *Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 6 (2018)
- 3 Harun Farocki, *Schnittstelle*, 1995, 23 min
- 4 Kaja Silverman und Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, hrsg. von Doreen Mende, Köln 2018 [= Harun Farocki, *Schriften*. Band 2], S. 160. Farocki hat erst später von „weicher Montage“ gesprochen.
- 5 Kevin B. Lee, *Interface 2.0*, 2012, 8 min
- 6 Alexander Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Cultures*. Minneapolis und London 2006
- 7 Angela Y. Davis und Naomi Klein, 3.4.2020, 1.00 Uhr, Berliner Zeit, Teach-In „Movement Building in the Time of the Covid-19 Crisis. A Left feminist perspective on 21st century racial capitalism in this moment“, organisiert von therisingmajority.com