



26. Oktober 2022. Eine unverschleierte Frau steht auf einem Auto, während sich Tausende von Trauernden auf den Weg zu Jina Mahsa Aminis Grab, das sich auf dem Aichi-Friedhof in Aminis Heimatstadt Saghes in der westlichen Provinz Kurdistan befindet, machen.

In diesem Beitrag werden ausgewählte Kommunikations- und Handlungsräume der iranischen Protestbewegung des Jahres 2022 untersucht. Einflussreiche Referenzbilder des feministischen Aufstandes kehren Selfies den Rücken. An die Stelle subjektzentrierten Bildhandelns rückt eine Bildästhetik der Solidarisierung, die wiederum eine neuartige Bildästhetik hervorgebracht hat, in deren Zentrum die Rückenfigur steht.

TEXT: RAMÓN REICHERT

# Selfies den Rücken kehren

## Umbrüche des subjektzentrierten Bildhandelns am Beispiel der Iranproteste 2022

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 mithilfe der sozialen Medien von einer globalen Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Um Repräsentationskämpfe, Counter-Diskurse, Minoritätenpolitik und Aufrufe zur Solidarisierung verbreiten zu können (Stewart/Schultze 2019), ist der Zugang zu sozialen Medien eine notwendige Voraussetzung (Särmä 2018; Aghapouri/Ahmadi 2021).

Die heutige Internetzensur 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, Softwareanwendungen zur Internetumgehung wie VPNs zu kriminalisieren und die iranische Bevölkerung zu verpflichten, ein staatlich kontrolliertes Internetsystem zu nutzen (Rouhi 2022, S. 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 (Esfandiari 2022; Ziabari 2022).

Nach der jüngsten Erhebung im Mai 2022 ist Instagram mit rund 45 Mio. 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. Iran International: <https://www.iranintl.com>). In diesem Sinne fungiert die bildzentrierte Social-Media-Plattform Instagram als alleinige Brücke zu Informations- und Meinungsfreiheit.

## Selfies den Rücken kehren

Auf Social Media geteilte Bilder von Rückenfiguren gelten als Distanzierung vom Selfie-Hype (Reichert 2017, S. 121 ff.). Mit dieser neuen Bildsprache der Selbstthematization 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 sind. 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. Sie bilden ein eigenes Sujet in der Malerei und der grafischen Darstellung, später auch in der Fotografie sowie in Film und Video (Böhme 2006; Kirsten 2011).

Protestbilder der iranischen Frauen, die in der Bildzirkulation der sozialen Medien rasch zu populären Ikonen aufgestiegen sind, vereinigen eine Vielzahl von Rückenfiguren. Handelt es sich um ein kollektives Statement, ein politisches Bildhandeln, das über den Schutz der eigenen Identität hinausgeht? Eine Bildauswahl möchte dieser Frage nachspüren.

Das Bild auf der vorherigen Seite wurde am 26. Oktober 2022 in Saghes aufgenommen. Es zeigt eine unverschleierte Frau auf einem Autodach. Sie demonstriert, denn es ist 40 Tage her, dass Jina Mahsa Amini durch Polizeigewalt zu Tode kam. 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 Victoryzeichen. Um den Hals trägt sie ein buntes Tuch, das ihren Rücken bedeckt. Die Frau befindet sich im Bildzentrum, 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 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 Amini. Die protestierende Frau *folgt* der Menschenmenge, sie miment *keine* Anführerin, sondern ist eine *Nachfolgerin* von Jina Mahsa Amini. Die Rückenfigur stellt eine strategische Geste dar, indem sie die führerlose Protestbewegung verkörpert.

Die Rückenfigur ist hier *Stellvertreter:in* des Blicks in die Tiefe des Bildhintergrundes. 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 zeigt 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 Kopftuches im Januar 2018, als sich zahlreiche Frauen exponierte Orte im urbanen Raum für ihre öffentlichen Protestaktionen angeeignet, zählen weithin sichtbare Podestplätze zum bevorzugten Ort feministischer Proteste. Ihren Anfang nahmen die Podestinszenierungen am 27. Dezember 2017, als sich eine junge Iranerin, Vida Movahed, im Zentrum der iranischen Hauptstadt Teheran in der Enghelab-Straße auf einen Stromverteilerkasten stellte und fast eine Stunde stumm das Kopftuch, auf einen Stock gesteckt, in die Luft hielt.

Als am 26. Oktober 2022 eine Frau das Autodach erklettert, 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 nonpersonale Führung, mit der Tiefenwirkung in die dahinterliegenden Bildebenen bietet die protestierende Frau eine *politische Leerstelle* 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 Leerstelle zu füllen. In diesem Sinne brauchen Proteste nicht notwendig ein Gesicht, sondern allegorische Figuren, die eine Idee weitertragen (Rouhi 2022).

Das Motiv der Rückenfigur hat sich in der iranischen Protestbewegung bereits ein paar Tage nach dem gewaltsamen Tod von Jina Mahsa Amini als Bildikone etabliert und wurde in der Medienberichterstattung als politische Allegorie des zivilgesellschaftlichen Widerstandes verbreitet.

Wie in den Bildern von Jan Vermeer van Delft (*Die Malkunst*, entstanden um 1668) und Caspar David Friedrich (*Der Mönch am Meer*, 1808/1810; *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818) repräsentieren die protestierenden Frauen eine Subjektivitätsvorstellung, d.h. ein Modell von einem Subjekt, in unserem Fall von einer politischen Subjektivität, die eine klare und in der iranischen Protestkultur weitverbreitete 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.

Rückenfigur und Zeigegestus 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*.

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 präsentiert, sie sind die Protagonis-

ten, daher zeigen die an der Protestaktion beteiligten Mädchen einer Schule in Teheran ihre Haare, um ein Bildtabu der hegemonialen Staatsmedien zu brechen.

Die Rückenfiguren 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 auf diesem Bild ist die Individualisierung der Rückenfiguren, denn es verdeutlicht, dass Haare als ontologische Eigenschaft aller Frauen nicht visuell unterdrückt werden müssen, sondern ein gelebter Ausdruck von Individualität sind. 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.

Die Vielzahl iranischer Frauen, die in ihrem Protest in Rückenansichten gezeigt werden, stehen für eine radikale Abkehr vom Frontalitätsprinzip der Selbstdarstellung. 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 die 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, es besteht eine dramatische Spannung zwischen den räumlichen Erzählebenen des Gesamtbildes.
3. Die Gestik der Rückenfigur kommuniziert eine politische Haltung und nimmt Bezug auf bereits bestehende politische Pathosformeln, die aus einem gemeinsam geteilten Bildgedächtnis hervorgehen.

Für die Dezember-Ausgabe 2022 des „Time Magazine“ kürte die Redaktion in New York die Frauen des Iran zu den „Heldinnen des Jahres 2022“. Der Titel der Ausgabe lautete: *Heroes of the Year. Fighting for Freedom. The Women of Iran*. Die Redaktion beauftragte die im Iran lebende Fotografin Feroz 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 Magazine“-Titelbildgestaltung.

Titelbilder des „Time Magazine“ sind an der Konstruktion einer globalen Bildikone interessiert. Die Absatzmärkte des Magazins sind global, seine 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 entwickeln, 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 entfernen, in ihrem Coverbild 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 eigentliche Kampf, die Realität von Polizeigewalt, Repression und männlichem Machterhalt werden vollkommen ignoriert.

Das Cover des „Time Magazine“ 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 als 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 von dem konkreten politischen Kampf um diese politische Situation abgelöst.

Die hier untersuchten Protestbilder haben Frauen in lebensweltlichen Spannungsmomenten gezeigt, wenn sie an öffentlichen Orten Widerstand gegen ihre Disziplinierung und Kontrolle ausüben. In den analysierten Fallbeispielen antworten sie und es besteht eine Spannung zwischen den protestierenden Figuren, ihren politischen Gegnern (Polizei, Herrscher, Institution) oder ihrer Soli-

dargemeinschaft. 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, J./Ahmadi, A.:** *The representation and reconstruction of ethno-national identity on social media by Kurdish women in Rojhelat, Kurdistan-Iran.* In: *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 2/2021/21, S. 104–125
- Böhme, H.:** *Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich.* In: G. Greve (Hrsg.): *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog.* Tübingen 2006
- Esfandiari, G.:** *Iran Accused of Secretly Implementing Controversial Draft Internet Bill.* In: *RadioFreeEurope/Radioliberty*, 09.09.2022. Abrufbar unter: <https://www.rferl.org>
- Kirsten, G.:** *Zur Rückenfigur im Spielfilm.* In: *montage AV*, 2/2011/20, S. 103–124. Abrufbar unter: <https://www.montage-av.de>
- Reichert, R.:** *Defacement – Faciales Regime, „Selfies“ und Gesichtsauflösung in Sozialen Medien.* In: M. Pfadenhauer/T. Grenz (Hrsg.): *De-Mediatisierung. Diskontinuitäten, Non-Linearitäten und Ambivalenzen im Mediatisierungsprozess.* Wiesbaden 2017, S. 113–126
- Rouhi, M.:** *Woman, Life, Freedom in Iran.* In: *Survival. Global Politics and Strategy*, 6/2022/64, S. 189–196
- Särmä, S.:** *Collaging Iranian missiles: digital security spectacles and visual online parodies.* In: J. A. Vuori/R. Saugmann Andersen (Hrsg.): *Visual Security Studies. Sights and Spectacles of Insecurity and War.* London/New York 2018, S. 114–130
- Stewart, M./Schultze, U.:** *Producing solidarity in social media activism: The case of My Stealthy Freedom.* In: *Information and Organization*, 3/2019/29, Artikel 100251
- Ziabari, K.:** *Iran's Leaders Are Scared of the Internet.* In: *Foreign Policy*, 06.06.2022. Abrufbar unter: <https://foreignpolicy.com>



Dr. phil. habil. Ramón Reichert ist Senior Researcher und lehrt und forscht an der Universität für angewandte Kunst Wien, Department Kulturwissenschaften.