



KAYA BEHKALAM
SEEING HISTORY
THE AUGMENTED ARCHIVE

SEEING HISTORY–THE AUGMENTED ARCHIVE

Ph.D. Projekt von Kaya Behkalam

Matrikelnummer: 112668

Bauhaus Universität Weimar

Fakultät Gestaltung

Promotionsstudiengang (Ph.D.) Kunst und Design/Freie Kunst/Medienkunst

Öffentliche Verteidigung der Ph.D. Arbeit: 25.Juli 2018

Betreuer:

Prof. Dr. Michael Lüthy (wissenschaftlicher Betreuer, Bauhaus Universität Weimar)

Prof. Dr. Knut Ebeling (wissenschaftlicher Betreuer, 1. Gutachter, Kunsthochschule Berlin Weißensee)

Prof. Klaus Gasteier (künstlerischer Betreuer, 2. Gutachter, Universität der Künste Berlin)

Umschlagsabbildung:

Screenshot eines Youtube-Videos der ägyptischen Medienaktivisten Mosireen mit einer Aufnahme vom 30.Juni 2013 vom Kairoer Tahirplatz

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten, Methoden und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Bei der Auswahl der Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich geholfen:

Farhan Khalid hat die dem praktischen Teil zugrundeliegende Medienarchitektur nach meinen Skizzen, Konzepten und Anweisungen programmiert.

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Ph. D.-Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Farhan Khalid', written in a cursive style.

Berlin, 15. Januar 2018

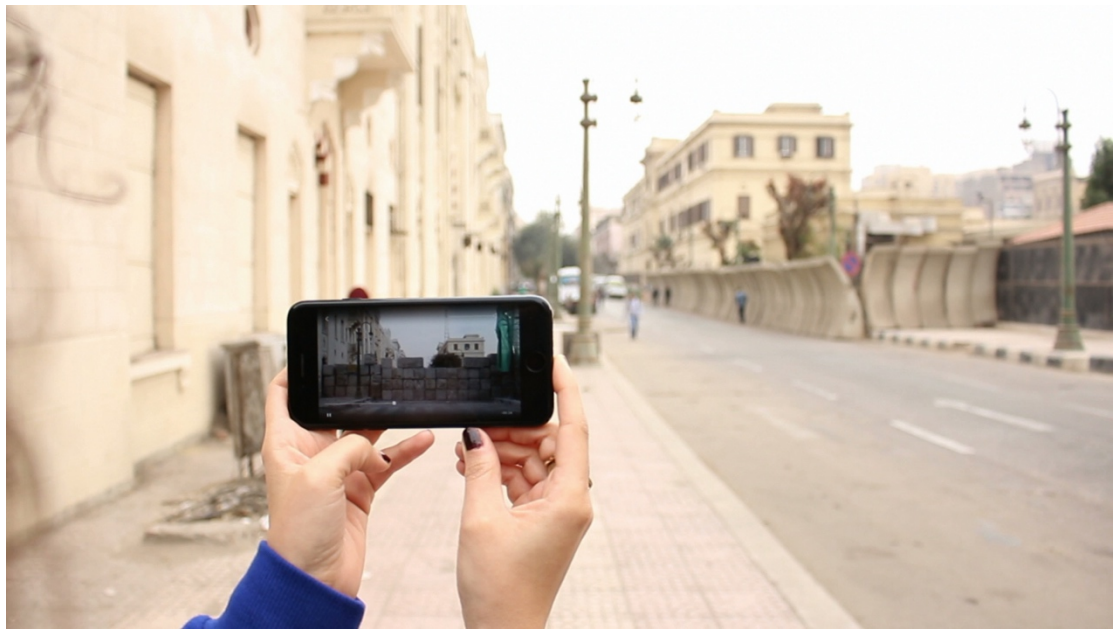
KAYA BEHKALAM: SEEING HISTORY—THE AUGMENTED ARCHIVE
INHALTSVERZEICHNIS

0. EINLEITUNG	10
I. MEDIALE RÄUME: DIE ÄGYPTISCHE REVOLUTION VON 2011 IM KONTEXT IHRER MEDIALITÄT	17
<i>PROLOG I – GESCHICHTE SCHREIBEN & ANDERE FORMEN VON TIME TRAVELING</i> ... 18	
<i>AFFEKTIVE ANSTECKUNG</i> <i>die revolution als lauffeuer / virale verbreitung als kommunikative praxis / medium transmission / projektionen & bilder ohne abbild / neue nah- und fernverhältnisse / handlungsmacht und autonomie der bilder / hypermedia space, floating images, meta- image / revolution ohne festen ort / space of flows</i>23	
<i>LIVE STREAMS OF CONSCIOUSNESS</i> <i>übertragung in echtzeit / aljazeera 24/7 / instant-feedback-räume / apotropäische liveüberwachung / planetarische zeugenschaft / internet-blackout / user-generated content / von spektakel zu spektakulär / vogelperspektive als ikone</i>35	
<i>ÄSTHETIK DER ÜBERTRAGUNG</i> <i>video als konstantes bewegungsmedium / ontologischer live charakter des tv-bildes / bildverschiebungen im übertragungsmodus / "death is happening outside the frame" / dialektische bildodynamiken / bildlicher ausnahmestand / visuelle umkehrung der überwachungsarchitektur</i>40	
<i>ZUM BEGRIFF DER MEDIALITÄT</i> <i>mundpropaganda und smartphones / operative kraft der vermittlung / mediale fernwirkung / menschen als medium, bodies as broadcaster / medialität als spur und blindspot / speak2tweet / fotografische ereignisse</i>51	
<i>ECHTZEIT UND ECHTRAUM</i> <i>multidimensionale medienräume / world without wires / „die zeit des ereignisses ist die zeit des bildschirms“ / urbanisierung der echtzeit / krise des raums, teletopie & große optik (virilio) / von entgrenzten räumen virtueller emanzipation, zu panoptischen kontrollräumen / handlungskapazitäten des übertragungsraums / ko-temporalität / ortlosigkeit des hier / clouds und gewitterwolken</i>57	
<i>REFLEKTIONS- UND ÜBERTRAGUNGSRÄUME</i> <i>vergleich zum spiegelraum / synästhetische rückkopplung / body-extensions & autoamputation (mcluhan) / medialität der reflektion in der potenzierung der reichweite, nicht im spiegelbild (eco) / spiegel als vierte kulturtechnik / von der verbindung zwischen akteuren auf die verbindung als akteur</i>65	
<i>HETEROTOPE RÄUME - DAS MONITORSTADIUM</i> <i>heterotope räume (foucault) / von der subjektbildenden idee des spiegels zur interobjektiven erfahrung / monitorstadium (weibel/lischka) / live-view als elektronisch- katoptrische übersetzung des spiegels / video als re-materialisierte spekulatio(n) (flusser)</i> .68	

ZWISCHENFAZIT	72
II. MEDIALE ZEITEN: GESCHICHTE ODER ARCHÄOLOGIE? EINE NEUE ARCHIVPRAXIS FÜR DAS DIGITALE ZEITALTER.....	76
PROLOG II – DER ZEIT NACHSEHEN.....	77
ANXIOUS TO LOOK BACK — POSTDIGITALE GESCHICHTE <i>virtualität der virtuellen emanzipation / new anxieties & new materialisms / traumata postdigitaler geschichte / was passiert mit den neuen subjektivitäten im archiv? transmission als vergangenheitsform / verschiebung der gedächtniskultur von der archivierung zur übertragung, von end- zu zwischenlagerung (ernst).....</i>	82
ZWISCHEN MYTHOS UND VEREINNAHMUNG <i>kontinuität und neuverhandlung des ereignisses / konkurrierende erzähl- und erinnerungsformen / neue archive, monumente und schulbücher / geschichtsschreibung als komplizenschaft / zweifel an zeitspannen.....</i>	85
VON HISTORISCHER ZEIT ZU TECHNOLOGISCHER ECHTZEIT <i>drahtlose fantasie und neuronale netze der futuristen / technologische zeit generiert historische zeit / die entstehung von simultanität durch elektronische kommunikation / verbreiterung der gegenwart / aufgespaltene zeit sozialer netzwerk-communities / echtzeit und latenz / die gegenwart im zeitalter technischer reproduzierbarkeit / amnesie & telepräsenz (virilio) / das ende der geschichte / rückblick: die rumänische revolution von 1989 / neue zeitrechnung, als loop zwischen ereignis und simulation</i>	90
ZEITREGIME <i>zeitbegriffe der moderne / regime von historizität / teleologie / dehnung der zeit / zeit des archivs / continuity of becoming (bergson) / breite gegenwart ohne namen (gumbrecht) / geschichte der gegenwart der 1980er / kybernetischer kreislauf von archivarischer vergangenheit und gegenwart.....</i>	94
GESCHICHTE ODER ARCHÄOLOGIE? <i>der abgrund der geschichte / aufschreibe-und auslassungstechniken des archivs / der geschmack des archivs (farge) / überflutung und verflüssigung des digitalen / archivbegriff auflösen und zur übertragung führen (ernst) / archäologischer statt historischer blick (ebeling)</i>	99
GESCHICHTE ALS BILD <i>archäologischer blick auf die gegenwart / geschichte als bild (benjamin) / antagonismus von bild und geschichte (flusser) / magische geschichte, die ins bild gerückt werden will / "wirklich ist was im bild wirkt"</i>	105
EINE NEUE ARCHIVÄSTHETIK <i>medienarchäologie liest in lücken statt sie auszufüllen / diskreter blick der formen schuldig bleibt / anarchie als modus operandi (zielinski) / archiv als praxis neu denken von der medialen beschaffenheit seiner dokumente her / einschluss technischer aspekte der übertragung: geodaten, echtzeit, feedback, simultanitäten, topographische konstellationen.....</i>	109

ZWISCHENFAZIT II	114
III THE AUGMENTED ARCHIVE	117
PROLOG III: KOSMISCHES KINO	118
AUSGRABEN UND ERINNERN: THE AUGMENTED ARCHIVE	
<i>praxisteil: archivapplikation / augmented reality / ausgraben und erinnern (benjamin) / präzise ortsbestimmung / historische sachverhalte als schichten / grabungen an ort und stelle / archäologische berichte / medium und fundort / gegenwart des schreibenden / rückführung zum örtlichen / der ort im zeitalter der entgrenzungen</i>	121
ORT UND MATERIALITÄT	
<i>location, locale und sense of place / dimensionen des örtlichen / stadt als mnemotechnischer behelf (benjamin) / ort als hybrides konstrukt sozialer beziehungen / kombinationen von zeit- und raumverständnissen / orte als lokale fixpunkte expandierender, umkämpfter erzählungen / envelopes of space-time (massey) / materialität als rahmen / wechselwirkung zwischen materialität und erinnerung / kampf um erinnerung: das tahrirplatz-monument / lieu de mémoire (nora) / verlust von ortsbezügen / medien der ortlosigkeit / entmaterialisierung des ortes / stadt aus softwarebefehlen / von der location zur schnittstelle</i>	126
TOPOGRAPHISCHE ERINNERUNG UND EINSCHREIBUNG	
<i>neue ansätze für ortsbasierte erinnerungskultur im postdigitalen zeitalter / rematerialisierung an ort und stelle / stadt als palimpsest / einschreiben und aufdecken / digitale mnemotechnik / erinnerungstechnik der katastrophe, des körpers, der topographie / kampf um erinnerung, ausgetragen am körper: die rābi'a symbolik / lesbarkeit der vergangenheit am körper.....</i>	135
AUGMENTED REALITY	
<i>lokalisierung von geschichte durch geodaten / topographisch verlinkte bildüberlagerungen / neue visuelle ökonomien / metaphorische alternative zum realraum / „age of access“ und dessen kritik / software-sorting / kritischer nutzen von location-based services / neuanordnungen von subjekt-objekt-beziehungen</i>	140
FORENSISCHE ÄSTHETIK	
<i>forensische architektur und ästhetik / präsentation von wissenschaftlichkeiten in öffentlichen foren / techniken der überzeugung, repräsentation und macht – nicht von wahrheit, sondern der konstruktion von wahrheit / metainformationen, formen und ablagerungen als teil des bildverständnisses / projektive praxis kommender foren</i>	147
SCHLUSSFAZIT: SEEING HISTORY – THE AUGMENTED ARCHIVE	151

IV ANNEX.....	156
EPILOG: THE UPSIDE DOWN.....	158
WORKSHOP AT THE CAIRO CONTEMPORARY DANCE CENTER.....	166
INTERNATIONALE PRESSEMITTEILUNG, NOVEMBER 2017.....	168
SYMPOSIUM: AUGMENTED ARCHIVES – HISTORY IN REAL-TIME.....	173
DOKUMENTATION DER GEFÜHRTEN TOUREN MIT DER APP.....	178
V BIBLIOGRAPHIE.....	184



Die Augmented Archive App im Einsatz nahe dem Tahrirplatz im Dezember 2017. Die App zeigt dieselbe Straße im Januar 2011 mit vom ägyptischen Militär errichteten Straßenblockaden.

EINLEITUNG

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten... Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.¹

Software heißt der Inbegriff solcher Texte, die im Unterschied zu allen bisherigen Schriften der Geschichte das, was sie schreiben, auch tun.²

Mit dem Arabischen Frühling ist ein neuartiges Ereignis auf die Weltbühne getreten. Die verführerische Vision, sich über mediale Kanäle lokal wie global organisieren und scheinbar in Echtzeit virtueller Zeuge tatsächlicher Veränderung sein zu können, elektrisierte Menschen rund um die Welt; neue Subjektivitäten innerhalb des Politischen schienen sich formiert und artikuliert zu haben³, die Slavoj Žižek als „Signs from the future“⁴ las, und Alain Badiou als einen „Ostwind der die Arroganz des Westens wegfegen“ würde:

The whole world will witness this courage, and above all the amazing creations that accompany it. These creations are proof that a people has come to be. As one Egyptian protester forcefully put it: „Before, I watched television. Now it's the television that's watching me.“⁵

¹ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in *Gesammelte Schriften*, I.2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 695.

² Friedrich Kittler, „Der Kopf schrumpft“, in FAZ, 9.9.1995

³ vgl: Sari Hanafi, „The Arab revolutions; the emergence of a new political subjectivity“, *Contemporary Arab Affairs* 5, Nr. 2 (1. April 2012): 198–213, doi:10.1080/17550912.2012.668303.

⁴ Slavoj Žižek, *The Year of Dreaming Dangerously* (London; New York: Verso, 2012), 128.

⁵ Alain Badiou, „Tunisia, Egypt: When an east wind sweeps away the arrogance of the West“, *Le Monde*, 18. Februar 2011, <http://bat020.com/2011/03/11/badiou-on-the-revolutions-in-egypt-and-tunisia/>.

Was in den Medien umgehend zur Facebook-Revolution verschlagwortet wurde, war tatsächlich eine sehr viel komplexere Manifestation eines neuartigen Medienraums, der auf fortwährender Übertragung und Konnektivität basiert; auf *Live-Streaming* und *Instant Feedback*; einem Raum virtueller Potenzierung und Amplifikation, der *Affektiven Ansteckung* und vielseitiger medialer Wirkkräfte; und einer medialen Zeit, die sich zur Echtzeit verdichtet und jede Vorstellung historischer Zeit implodieren lässt.

Und dennoch – die Konstatierung neuer medialer Räume und Begriffe kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Arabische Frühling die Hoffnungen auf eine politische Zeitenwende letztlich nicht einlösen konnte: auf Militärdiktaturen folgten neue Militärdiktaturen, Bürgerkriege, und politische Kräfteverhältnisse und Spannungen in der Region, die bedrohlicher scheinen denn je zuvor. Die vorliegende Arbeit hat nicht den Anspruch, die Gründe für dieses politische Scheitern in all ihrer Komplexität zu erörtern. Vielmehr versucht sie den Arabischen Frühling – am Beispiel Ägyptens – als neuartigen Medienevent zu verstehen, als eines der ersten globalen Ereignisse des postdigitalen Zeitalters, und untersucht, wie wir ein solches erleben und erinnern.

Der Arabische Frühling war eine Revolution der Bilder, doch haben wir es mit einer neuartigen Form des Bildlichen zu tun. Das Bild hat sich verflüssigt, fragmentarisiert, verselbständigt, ist Teil eines *Newsstreams*, eines Stroms aus Informationspartikeln geworden, die fortwährend um Aufmerksamkeit und Anschluss ringen. Mit der 24/7-Berichterstattung des Fernsehsenders Aljazeera, und gepaart mit, ergänzt und überlagert von einer Vielzahl von subjektiven Berichten, Bildern, Videos, Kommentaren von realen und virtuellen Augenzeugen, entstand ein gewaltiger, multidirektionaler Fluss an Material und Information, der direkt und zurück auf jenes Ereignis – die Besetzung eines öffentlichen Platzes in einer der bevölkerungsstärksten Städte der Welt – einwirkte.

Diese Bildströme zirkulierten, mutierten, paarten sich mit anderen Bildern, Räumen, Kontexten. Die Kettenreaktion, das Lauffeuer, das Brennen, der

Virus: metaphorische Bilder die in Presseberichten und Analysen bemüht wurden, um diesen Lauf und die Verbreitung jener Bildfunken durch die Off- und Onlinenetze zu begreifen. Das Bild hat sich losgelöst von der Oberfläche und sich zur Schnittstelle verräumlicht, sich zum Agenten gemacht, sich unserer Kontrolle entzogen. Nicht länger autonome und distanzierte Produzenten visueller Artefakte und Zeugnisse, finden wir uns wieder als hyperaktive Teilnehmer und überwältigte Zeugen einer visuellen, vernetzten und verschalteten Umwelt die von allen Seiten auf uns einströmt wie die Akustik einer kontinuierlichen, unentrinnbaren, bombastischen Dolby-Surround-Landschaft.

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

Welche Auswirkungen hat eine solche neuartige Medialität der Übertragung, und der Überlagerung von On- und Offlinewelten? Welche ästhetischen Räume eröffnen sich hier und wie wirken diese auf das Ereignis selbst und unser Verständnis für Öffentlichkeit und Teilhabe? Wie lassen sich

traditionelle Vorstellungen von Bild, Subjekt und Kommunikation mit den Wirklichkeiten dieser neuen Medienrealitäten vereinen?

Ereignisse wie die ägyptische Revolution von/seit 2011 lassen sich als komplexe Medienereignisse beschreiben, in denen Medien weniger eine Dokumentationsfunktion übernehmen, sondern das Ereignis selbst zu einem wesentlichen Teil konstituieren und seinen Verlauf prägen, und die sich damit sowohl im sogenannten Realraum als auch zu großen Teilen im virtuellen Raum des Internets ereignen.

Die vorliegende Arbeit schaut zurück auf dieses Ereignis, und versucht – in Theorie und Praxis – die ihm zugrundeliegende Medialität aus medienwissenschaftlicher Perspektive zu erforschen und seine Konsequenzen für eben diese Rückschau, also für eine zeitgemäße Geschichts- und Archivpraxis zu ergründen. In diesem Sinne verfolgt *SEEING HISTORY – The Augmented Archive* die sich verändernden Medialitäten des Archivs in Zeiten des Übergangs vom Speichermedium hin zum Modus des Übertragens. Hier liegt die wahre Herausforderung für eine zeitgemäße Geschichtsschreibung:

Von den Speichermedien aus kommen die Übertragungsmedien selten in den Blick denn sie hinterlassen kaum Spuren. Weil es von ihnen kein klassisches Archiv, sondern nur Momente der Zwischenspeicherung gibt, fokussiert sie kaum eine Historiographie.⁶

Konventionelle Formen der Historiographie, in denen sich Geschichte im Medium der textlichen Erzählung entfaltet, können dieser veränderten Medialität nicht mehr genügen. Dies erfordert, das Archiv und den Geschichtsbegriff neu zu denken und Aspekte wie Übertragung, Echtzeit und Feedback in diesen Prozess mit einzubeziehen. Wenn frei zirkulierende Bildströme und offene Netzwerke an die Stelle von konkreten Bildern und

⁶ Wolfgang Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses: Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007), 12.

zuordenbaren Produzenten treten, welche Ablagerungen, Spuren und Zeugenschaften kann die Geschichtswissenschaft dann bemühen?

Seeing History formuliert schon im Titel einen scheinbar unlösbaren Widerspruch, denn wie lässt sich Geschichte sichtbar machen? „[D]en Diskurs des Historikers kann man verstehen als eine Art Zeremonie durch die Schrift“, konstatiert Michel Foucault in seinen Vorlesungen über den Ursprung der Geschichtsdiziplin aus dem Geist des Krieges. Diese Verschriftlichung von Vergangenheit mit der die Geschichtsschreibung seit ihren Anfängen untrennbar verbunden scheint, führe dazu, dass sie notwendigerweise „eine Rechtfertigung und eine Verstärkung der Macht erzeugen muss“.⁷ Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an; wenn die Geschichtsschreibung instrumental zur Durchsetzung von Machtnarrativen ist, gilt es, andere Medien, Sinne und Erfahrungsräume zu bemühen, um eine kritische Rückschau auf die Vergangenheit zu ermöglichen.

Hierfür knüpfe ich an medientheoretische Diskurse über den Orts- und Zeitbegriff im Archiv im Zeitalter medialer Gleichzeitigkeiten an, als auch an die Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, in der die historische Wahrnehmung des *Früher* immer auch eine politische Handlung *im Jetzt* impliziert und der mit Begriffen wie dem *Dialektischen Bild* erste Versuche unternommen hat, Geschichte jenseits der Medialität der textlichen Erzählung zu denken, und das Historische sichtbar zu machen.

Am Beispiel Ägyptens seit den politischen Umwälzungen 2011 beschreibe ich verschiedene themenbezogene Archive und präsentiere einen eigenen Vorschlag für ein neues, mobiles Archivsystem, das eine experimentelle, gestalterisch-künstlerische Formulierung meiner theoretischen Untersuchungen darstellt: das *Augmented Archive* Projekt. Mithilfe von *Augmented Reality* Technologie habe ich dazu eine Webapplikation entwickelt, die Auszüge aus dem umfassendsten bestehenden Videoarchiv zur

⁷ Michel Foucault, *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte* [Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976 am Collège de France in Paris], hg. von Walter Seitter (Berlin: Merve Verlag, 1986), 29.

ägyptischen Revolution im Stadtraum Kairos per GPS-Kodierung zur Verfügung stellt; das Archiv der Gruppe *Mosireen*, eine Vereinigung von Aktivisten, Journalisten und Künstlern mit denen ich für dieses Projekt zusammenarbeite, hat seit 2011 mehr als 1000 Stunden Videomaterial zusammengetragen und besteht aus von der Gruppe selbst erstellten Videoaufnahmen von Straßenprotesten, Versammlungen, und Dokumentationen von Staatsgewalt und war aufgrund der zunehmend restriktiven politischen Situation in Ägypten seit 2013 bis vor kurzem nicht mehr öffentlich zugänglich⁸. Teile dieses Archivs mache ich als ortsgebundene *App* für mobile Telefone und Tablets öffentlich. Dazu wurden ausgewählte Videos des Archivs per GPS Kodierung an den Orten verankert, an denen sie ursprünglich und zu verschiedenen Zeiten über die letzten sechs Jahre aufgenommen wurden, und sind hier per Livestreaming von einem Server abrufbar: eine Rückeinschreibung des Zeitlichen in das Räumliche, die sich sowohl der zunehmenden Virtualisierung des Realraums als auch der fortschreitenden Ausradierung der Spuren jener Revolution im urbanen Raum und ihrer Vereinnahmung von offizieller Seite entgegenstellt.

Neben dieser Auswahl von Videos aus dem *Mosireen*-Archiv habe ich eigene Videointerviews mit verschiedenen Akteuren archivarischer Praxis im Stadtraum Kairos aufgezeichnet, die das vorhandene Material vor Ort kontextualisieren oder eigene Betrachtungen und Erinnerungen hinzufügen. Ergänzt werden diese beiden Erzählräume durch eine Auswahl von Videos kairoer Performancekünstler, die in kurzen Interventionen auf dieses Material aus der jüngeren Vergangenheit und den öffentlichen Raum heute Bezug nehmen.

Benutzer der *App* können so den Stadtraum Kairos rund um den Tahrirplatz erkunden und dabei die Schichten der jüngsten Vergangenheit am Ort ihres

⁸ Seit November 2017 ist das Archiv unter dem Namen *858 - An Archive Of Resistance* wieder online zugänglich, im Januar 2018 ist ein öffentlicher Launch geplant.

Geschehens sichtbar machen, Auszüge aus den Videos laufen dabei als *gifs* auf dem Display ab, so dass sich die verschiedenen Zeitebenen überlagern.

Das *Augmented Archive* wurde am 24. November 2017 im Kairoer Goethe-Institut im Rahmen eines Symposiums präsentiert, am 25. November habe ich dazu geführte Touren mit der App durch die Kairoer Innenstadt unternommen. Seitdem ist das Projekt online und kann über App Store und Google Play heruntergeladen und benutzt werden. Mehr als 70 Videos liegen im Stadtraum bereit, dazu können User ihre eigenen Videos über die Plattform aufnehmen und an Ort und Stelle hochladen. Das *Augmented Archive* ist somit ein potentiell wachsendes Archiv, das sich nicht nur auf die Jahre 2011-2017 und eine spezifische, kuratierte Materialsammlung beschränkt, sondern in seiner Zeitachse, Verortung und Thematik wandelbar ist. Das letzte Kapitel geht näher auf diesen praktischen Teil meiner Dissertation ein.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich somit in vier Teile: zu Beginn steht eine Untersuchung der medialen Muster, Bildformen und -räume, über die und in denen sich das Medienereignis der ägyptischen Revolution entfaltet hat. Daran schließt sich eine Analyse der Konsequenzen für eine historische bzw. archäologische Medienanalyse in der Theorie, die im dritten Teil durch eine Reflektion der praktischen und technologischen Implikationen ergänzt wird. Den Abschluss bildet die Dokumentation des *Augmented Archives* selbst. Da es sich bei dieser Dissertation um einen sogenannten *practice-based PhD* handelt, finden sich zwischen den wissenschaftlichen Ausführungen immer wieder persönliche Notizen, Pressemitteilungen, sowie Interviews und Bildmaterialien die dem *Augmented Archive* Projekt entstammen.

II. MEDIALE RÄUME: DIE ÄGYPTISCHE REVOLUTION VON 2011 IM KONTEXT IHRER MEDIALITÄT

PROLOG I – GESCHICHTE SCHREIBEN & ANDERE FORMEN VON TIME TRAVELING

Kairo, Juli 2013

„All this happened, more or less“, beginnt Kurt Vonnegut seinen Science-Fiction-Roman *Slaughterhouse 5*. Billy Pilgrim ist der tragikomische Held der Geschichte und das Alter Ego des Autors, der seine traumatischen Erfahrungen als amerikanischer Kriegsgefangener während der Bombardierung Dresdens im 2. Weltkrieg beschreibt. Im Laufe der Erzählung wird Pilgrim von grünen Außerirdischen auf den Planeten Tralfamadore entführt und dort in einem Zoo ausgestellt. Die Tralfamadorianer amüsieren sich über das lineare Zeitverständnis der Erdbewohner. Für sie existiert alles zur selben Zeit; sie können verschiedene Momente sehen wie wir die Züge der Rocky Mountains. Es sei eine Illusion, erzählen sie Billy, dass ein Moment auf den anderen folge, wie Perlen einer Kette. Von nun an ist Billy ein *time traveler*, *„ist spastisch in Bezug auf die Zeit, hat keine Kontrolle darüber, wohin er als nächstes geht, und die Ausflüge sind nicht notgedrungen lustig“*.

Eine Kette von Zufällen hat mich am Tag nach Mubaraks Abdankung, am 12. Februar 2011 nach Kairo gebracht. Mein Sein und meine Arbeit hier ist von diesem Zuspätkommen gezeichnet. Wie lässt sich ein Ereignis wie das der ägyptischen Revolution im Jetzt fassen, welche Spuren hinterlässt es? Ich lese Walter Benjamins Passagenwerk, seine Essays über Fotografie, Sprache und Geschichte und bin fasziniert von der Vorstellung eines bildhaften Geschichtsbegriffs.

In einer der Satellitenstädte in der Wüste vor Kairo treffe ich den Historiker Khaled Fahmy. Die American University Cairo, eine altherwürdige, fast 100 Jahre alte Institution an der Fahmy Geschichte lehrt, hatte ihre Adresse bis kurz vor der Revolution direkt am Tahrirplatz. Auf Drängen und dank großzügiger finanzieller Anreize der alten Mubarak-Regierung ist sie nun im Niemandsland, umgeben von Bauruinen und Wüstensand. Unser Treffen verschiebt sich mehrfach, da die Uni in den Sommermonaten immer wieder aufgrund von Wassermangel geschlossen bleiben muss. Das Wasser wird, wie auch die Studenten und das Personal jeden Tag aus der Innenstadt in die Wüste gebracht.

Fahmy scheint ratlos. Er ist in der absurden Situation, zum offiziellen Historiker der Revolution von 2011 ernannt worden zu sein und gleichzeitig einer der namhaftesten Aktivisten eben jener Revolution. Der Staat, gegen den sich Fahmys Kritik richtet, hat einen seiner schärfsten Kritiker damit beauftragt, eben diesen Kampf gegen sich selbst zu dokumentieren.

Während ich die erstaunlich umfassende und nach Größen geordnete Sammlung kleiner Nofretete-Büsten auf seinem Schreibtisch betrachte, erkläre ich dem Historiker die Grundfragen meines Projektes und zitiere meine Promotionsbewerbung: „...die Suche nach Ausdrucksformen historischen Gedenkens und Erlebens, die dem emanzipatorischen Moment des Ursprungsereignisses Gestalt und Raum geben und zugleich der Tendenz zur Fetischisierung entgegenwirken.“ Ziel der Untersuchung wird es sein, so erkläre ich ihm, anhand der Situation im postrevolutionären Kairo den sich verändernden Medialitäten und Ausformungen von geschichtlicher Praxis nachzuspüren und deren ästhetisches Potential zu erkunden, in einer künstlerischen Praxis die mehr auf den Moment als auf das Monument setzt. Kurz: wie Geschichte festhalten ohne sie zu fixieren und wie sie erfahren und erfahrbar machen. Fahmy scheint so interessiert wie skeptisch. Was meint „Seeing History?“, fragt er. Ich versuche die Verbindung zu Benjamins „Geschichte als Bild“ und dem „Optisch-Unbewussten“ zu erläutern, das sinnliche Erleben anstelle des distanzierten, retroaktiven Schreibens in den Vordergrund zu stellen; und merke doch dabei, dass mein Titel mich selbst mit Zweifeln erfüllt. Er sei kein Benjaminexperte, sagt Fahmy, doch grundsätzlich skeptisch

gegenüber der Besessenheit der Wissenschaft mit Visualität, er selbst arbeite dagegen momentan an einer Geruchsgeschichte Ägyptens, in Erzählform.

Sein eigenes Archivprojekt zur Ägyptischen Revolution komme nur schleppend voran. Zu viele ungeklärte Fragen, allen voran die nach der eigenen Position. Kann man ein Ereignis, das man selbst als noch nicht abgeschlossen sieht, in Historiographie übersetzen, noch dazu, wenn man selbst einer der führenden Akteure innerhalb dessen ist? Wie sieht eine Geschichtsschreibung aus dieser unmittelbaren Nähe und Parteilichkeit aus? Fahmy hat lange mit seinen Kollegen über die mögliche Form des Archivs diskutiert. Wie eine Geschichtsschreibung aussehen könne, die nicht selbst eine ideologisch vorbelastete Struktur ist. Nun laden sie Menschen vor eine Videokamera um sie in einem Zeitfenster von 20 Minuten erzählen zu lassen. Was auch immer ihnen einfällt, was ihnen wichtig erscheint. Über den Aufstand im Winter 2011, der symbolhaft zum Frühling umdeklariert wurde oder Anekdoten die sich daneben, davor, danach oder noch gar nicht ereignet haben. Anstatt Vorhandenes zu sammeln, produzieren die Historiker um Fahmy Material, Erzählungen, eine Vielzahl von Erzählungen. Wie dieses später genutzt oder zur Verfügung gestellt werden soll haben sie noch nicht entschieden.

Die Aktivisten von Mosireen sind da einen Schritt weiter. In den vergangenen zwei Jahren haben sie Unmengen an Material gesammelt und produziert: Videos, Photos und Schriftstücke. In ihrem Hauptquartier, einer großzügigen Altbauwohnung direkt neben der ältesten Synagoge Kairos, brummen leise Dutzende von Festplatten, auf denen das Material in nummerierten blauen Digitalordnern lagert und kopiert werden kann. Die Gruppe hat ein anderes Geschichtsbild als Fahmy. Für sie ist Geschichte jene Form der Vergangenheit die sich am besten in ihrem Interesse erzählen lässt. Sie möchten ihr Material nicht zukünftigen Historikern anvertrauen, sondern jetzt aktiv an Vergangenheit und Gegenwart mitgestalten.

Mosireens kontroverseste Kampagne Kazeboon, zu deutsch: „Lügner!“, scheint aus einer ähnlichen Motivation heraus geboren. Mit einem generatorbetriebenen Projektor stellen sie sich auf öffentlichen Plätzen in Kairo oder anderen Städten Ägyptens auf und projizieren Videos auf Wände oder Monumente. Sie erhoffen sich so, ihr Material relevant zu halten, Menschen ohne Internet- oder Fernsehanschluss zu erreichen und Diskussionen zu initiieren, als eine mögliche Antwort auf jene Frage Derridas: „How to imagine an archive that is somehow immediate, a present that consists of its own memory or its own reproduction?“

An jenem schwülen Herbstabend als ich Kazeboon besuche, werden Videos auf den Sockel einer Statue von Naguib Mahfouz auf dem Sphinx Square in Mohandesin projiziert—der bronzene Nobelpreisträger schaut etwas verduzt drein—und kurz darauf bahnt sich eine Schlägerei an. Junge Männer versuchen die Veranstaltung zu stören, drohen mit ausufernden Gesten und schreien „Nieder mit der Revolution“.

In der Zeitung lese ich von einem Gerichtsprozess gegen den sogenannten „Eye Sniper“, ein junger Leutnant der Militärpolizei, der soeben zu drei Jahren im Gefängnis verurteilt wurde. Der ägyptische Aufstand von 2011 ist im wahrsten Sinne ein Kampf um Sichtbarkeit: neben den Unmengen an Tränengas, die regelmäßig die Schauplätze des Geschehens vernebeln, und einem tagelangen, kompletten Internet-Blackout, zielen Scharfschützen des Militärs auf den Straßen bewusst auf die Augen der Protestierenden, mehr als 80 Menschen verlieren so mindestens ein Auge, manche sogar beide - die Augenbinde wird zur Ikone der Revolution.

Ich treffe mich erneut mit Khaled Fahmy, dem offiziellen Archivar der ägyptischen Revolution. Wir unterhalten uns kurz über das Wetter—es ist drückend heiß und die Air Condition ist ausgefallen, was mit dem Wassermangel zu tun hat—die Klimaanlage der Universität verbraucht 300 Kubikmeter Wasser am Tag. Fahmy ist erschöpft von der Hitze und erbost über

die zunehmende staatliche Paranoia und das Misstrauen gegenüber den Künsten und Wissenschaften. Ironischerweise wurde ein Namensvetter von ihm zum neuen Direktor des Nationalarchivs ernannt. Dieser zweite Khaled Fahmy bekennt sich in einem Interview zu den Idealen der Muslimbrüder, seine erste Amtshandlung ist es, den Zugang zu den staatlichen Archiven weiter einzuschränken—ab sofort ist für jede Recherche eine Freigabe der *National Security* erforderlich. Eine Gruppe prominenter Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler stürmt das Kulturministerium und hält es für mehrere Wochen aus Protest besetzt.

Fahmy fragt mich, was ich mit einer sich verändernden Medialität des Historischen meine. Ich versuche meine Annahme zu erklären, dass sich der virtuelle Raum eines Ereignisses verstärkt habe. Ich zeige ihm jenes Foto, das am Anfang meiner Recherche stand. Ein Mann auf dem Tahrirplatz im Moment von Mubaraks Abdankung, auf seinem mit dem Internet verbundenen Laptop der Livestream Aljazeeras von eben jenem Platz, ein *Mise en abyme*, in dem *real time* und *live view*, Handlung und Selbsterfahrung, realer Akteur und virtueller Doppelgänger, zusammenkommen, wie in einem Spiegelraum potenzieren sich reale und virtuelle Präsenzen. Die Geste des Fotografen diese Fotos mutet archaisch an, angesichts des fotografischen Selbstbewusstseins des fotografierten Mannes selbst. Dieser ist gewissermaßen schon einen Schritt weiter. Während der Fotograf noch an die verzögerte Dokumentation eines Ereignisses durch das Einzelbild zu glauben scheint, ist der jubelnde Protestierende bereits in einer neuen Form einer immanent fotografischen Unmittelbarkeit. Das Feedbacksignal schreibt sich als Möglichkeitsraum direkt in das Ereignis ein.

Fahmy nickt zustimmend, und auf die Frage wie eine Geschichtsschreibung aussehen könnte, die dieser veränderten Medialität gerecht werden könnte, sagt er mit leuchtenden Augen und einem leichten Lächeln: „maybe like poetry—indefinite and immediate“.



Demonstrant auf dem Tahrirplatz in Kairo (11. Februar 2011, Guy Martin/ Wall Street Journal)

In den folgenden Wochen besuche ich mehrere Archive in Kairo, auch solche die sich nicht mit der jüngsten Zeitgeschichte befassen; mein Interesse gilt der grundsätzlichen Geste archivarischen Verwaltens und Gedenkens. So lande ich auch im Schweizerischen Archäologischen Institut, das idyllisch am Nilufer in zwei Villen aus dem 19. Jahrhundert

residiert; hier wird der Nachlass des deutschen Archäologen Ludwig Borchardt verwahrt. Der Leiter des Instituts ist der so freundliche und zurückhaltende wie Kettenrauchende Dr. Cornelius von Pilgrim. Ob er mit dem zeitreisenden Billy Pilgrim aus Kurt Vonneguts Roman verwandt sei, frage ich ihn, aber er hat weder von dem Buch noch von seinem vermeintlichen Namensvetter gehört.

Herr Pilgrim führt mich an endlosen Regalen vorbei, in denen penibel beschriftete Aktenordner die Unterlagen des berühmten Ägyptologen bewahren, der die Büste der Nofretete entdeckte und sie vor genau 100 Jahren unter umstrittenen Umständen nach Deutschland brachte. Im Keller lagert seine damalige Expeditionsausrüstung: Feldbett, Teeservice, archäologische Instrumente. Ein Regal des Archivs verwahrt die Korrespondenz der Frau Ludwig Borchardts: Emilie, geborene Cohen, in Packpapier eingeschnürte Pakete. Im Sommer 1938 besucht sie ihren Mann in Kairo und kann als jüdische Deutsche anschließend nicht mehr zurück in ihre Heimat. Ihr extensiver Briefwechsel, vor allem mit Persönlichkeiten der deutsch-jüdischen Gemeinde, lagert bis heute größtenteils ungelesen in diesem vergessenen Archiv in Kairo—eine Blackbox jüngerer deutscher Geschichte.

Dem Bild der Blackbox werde ich kurz darauf in anderem Zusammenhang wiederbegegnen. Ich treffe Graham Harman, ein in Kairo lebender Philosoph, der zur Gruppe des zur Zeit sehr populären *Speculative Realism* gezählt wird. Er selbst nennt sein Denken *Object Oriented Ontology*. Ich versuche zu verstehen und Parallelen zu meinem Thema zu finden, doch Graham redet schnell und verweist auf viele Denker die ich nicht gelesen habe. An die Stelle einer subjekt-orientierten Weltansicht setzt er ein Netzwerk aus Objekten, die miteinander auf vielfältigste Weise interagieren. In Bezug auf Geschichte mag das heißen, dass sowohl diskursive als auch nicht-diskursive Formationen, also subjektbezogene Objekte und objektbezogene Objekte aufeinander in einem Ereignis einwirken. Die einzelnen Objekte verhalten sich jeweils wie eine undurchdringliche Blackbox. Sie interagieren miteinander ohne ihren jeweiligen Kern jemals vollständig durchdringen oder erschöpfen zu können.

Ich besuche das Ägyptische Museum am Tahrirplatz. Es beherbergt die weltweit größte Sammlung pharaonischer Schätze. Texttafeln gibt es nur in Ausnahmefällen; und so wirken die Ausstellungsstücke wie Teile eines überdimensionalen Kuriositätenkabinetts, die in ihrer Gesamtheit ein gleichermaßen überwältigendes wie außersprachliches Bild erzeugen; inklusive jener Besucher, die sich auf 3000 Jahre alte Sarkophage setzen um lärmend und lachend ihr Mittagessen zu verspeisen oder sich von ihren Freunden fotografieren lassen, eine Frauenfigur aus dem Neuen Reich umarmend. Das Museum ist in seinem viktorianischen Stil ein in Stein gehauener Zeuge kolonialer Vergangenheit, und war der verlässliche rosafarbene Hintergrund der Aufstände im Winter und Frühling 2011. Vor wenigen Wochen wurden durch eine Untersuchungskommission der ägyptischen Regierung Gerüchte bestätigt, dass das Militär das Museum während der Straßenkämpfe als behelfsmäßiges Gefängnis und Folterkammer nutzte. Später fand man altägyptische Statuetten in den Straßen rund um den Tahrirplatz, nachdem Plünderer im März 2011 in das Museum eingebrochen waren.

Einige Wochen später sitze ich wieder Dr. Cornelius von Pilgrim gegenüber, sein archäologisches Institut dampft vor Hitze an diesem Vormittag, mein Hemd klebt am Stuhl, und dann macht es kurz knacks. Ja hier ist alles alt, entschuldigt sich der Archäologe für den zerbrochenen Stuhl. Ich habe ein Konzept mitgebracht für eine Arbeit, eine Ausstellung. Vier bedruckte DIN A4 Seiten liegen zwischen uns, und ich versuche seinen Gesichtsausdruck beim Lesen zu deuten.

Mein Vorhaben, die Ausrüstungsgegenstände Borchardts, also jene Dinge die die Nofretete ans Tageslicht und letztendlich nach Berlin beförderten, in einem Raum aufzuhängen, einem

Ausstellungsort in Kairo, wird ihn nicht begeistern. Für mich ist es eine Art umgekehrter archäologischer Ausgrabung; beleuchtet von einer einzigen beweglichen Lichtquelle beschwören die Gegenstände in ihrem Schattenspiel jene mystisch verklärte Abwesende, als würde sie ihnen seit jeher innewohnen haben.

Pilgrim schaut mich an und schüttelt den Kopf. „Das ist gut, aber...ich habe Ihnen ja erzählt wie wir zur Nofretete stehen. Vielleicht könnten Sie das etwas abändern? Statt der altägyptischen Königin zum Beispiel das Profil von Morsi oder Mubarak benutzen?“

Die Archäologen um Pilgrim möchten möglichst nichts mit der Nofretete und dem deutsch-ägyptischen Streit über ihren Verbleib zu tun haben. Als vor einiger Zeit ein spekulativer Aufsatz eines ägyptischen Hobbyhistorikers in der Zeitung erschienen war, der mutmaßte, dass die Büste der altägyptischen Königin eine Nacht hier im Institut verbracht hatte bevor sie nach Europa verschifft worden war, wurden den Archäologen die Scheiben eingeschmissen. Auf den steinernen Wurfgeschossen prangten Hakenkreuze und unmissverständliche Botschaften: „Foreigners Go Home!“

Die Geschichtsschreibung ordnet Vergangenes in Ereignisse. Doch was konstituiert ein Ereignis? Dinge die sich im Dasein von Zeugen abgespielt haben, Dinge die als schriftliches, zeichnerisches, audio-visuelles Dokument vorliegen?

Je mehr ich lese, desto mehr Denkfiguren bieten sich an für das Ereignis: ob Benjamins optisch-unbewußte dialektische Bilder, Latoursche Actor Networks, Foucaultsche Diskurse, Deleuzsche Plateaus und Pyramiden, die undurchdringlichen Objekte Harman's...

Ich lese und lese, ohne allzu klares System, kämpfe mit meiner Konzentration, den Ablenkungen um mich herum, der Hitze, und den Geräuschen die der Ventilator macht. Was ist mit der mich allumfassenden Hitze—ein eindeutig nicht-diskursiver Faktor—hat nicht auch sie einen Einfluss darauf wie die Dinge um mich herum sich entwickeln? Ich versuche einer Unmittelbarkeit von Geschichte, einem performativen Archiv näher zu kommen und alles was ich tue ist es, still zu liegen oder zu sitzen und zu lesen. Ich komme mir vor wie die Wissenschaftler in Wim Wenders Film *Bis ans Ende der Welt*, die die Zukunft entschlüsseln wollen durch das Studieren von Traumbildern, die eine neue Bildtechnik aufzeichnen erlaubt. Zum Ende des Films sehen wir sie mit ihren Augen an Miniaturbildschirmen klebend, nach den unterdrückten Wünschen und Ängsten der kommenden Tage suchend, ähnlich Benjamins Vorstellung des Optisch-Unbewussten. Doch bei der akribischen Suche nach Zeichen der Zukunft im Vergangenen streicht die Gegenwart vorbei.

Vielleicht liegt die Lösung außerhalb eines klassischen Textverständnisses, ähnlich den eigentümlichen Büchern, die Billy Pilgrim auf dem Planeten Tralfamador zu lesen versucht:

Billy konnte natürlich nicht Tralfamadorianisch lesen, aber er konnte wenigstens sehen, wie die Bücher angelegt waren — in kurzen Zusammenballungen von Symbolen, getrennt durch Sterne. (...) jede Zusammenballung von Symbolen ist eine kurze, dringliche Botschaft — die eine Situation, eine Szene beschreibt. Wir Tralfamadorianer lesen sie alle gleichzeitig, nicht eine nach der anderen. Es besteht keine besondere Beziehung zwischen all den Botschaften, außer dass der Verfasser sie sorgfältig ausgewählt hat, so dass sie — wenn alle gleichzeitig gesehen werden — ein Bild des Lebens hervorbringen, das schön, überraschend und tief ist. Es gibt keinen Anfang, keine Mitte, kein Ende, keine Ungewissheit, keine Moral, keine Beweggründe, keine Wirkungen. Was wir in unseren Büchern lieben, sind die Tiefen vieler wunderbarer Augenblicke, alle gleichzeitig gesehen.

AFFEKTIVE ANSTECKUNG

Daher *brennt das Bild*. Es brennt an Realem, dem es sich einen Augenblick lang näherte...Es brennt an Begehren, das es bewegt, an der Gerichtetheit, die es strukturiert, an der Aussage, die es trägt. Das Bild brennt an Zerstörung, am Feuer, das es fast verkohlte, aus dem es aber hervorging und das es jetzt vorstellig machen kann.⁹

Zu Beginn des Arabischen Frühlings steht ein Feuer. Eine Selbstverbrennung. Die Flammen entfachen sich an einer Demütigung, und von hier ziehen sie ihre Bahnen. Ein „Funkenschlag“, ein „Lauffeuer“, ein „Flächenbrand“ – ausgelöst von der Selbstopferung eines gedemütigten Mannes –, der überschlägt auf die Straßen von Tunis, Kairo, Damaskus und auf die Metaphern-Imaginationen der News-Redakteure von *New York Times*, *Spiegel*, *Aljazeera*.

"The movements spread by contagion in a world networked by the wireless Internet and marked by fast, viral diffusion of images and ideas"¹⁰, beschreibt der Soziologe Manuel Castels die neuartige Dynamik der verschiedenen sozialen Bewegungen seit 2011, von Tunesien bis zu den spanischen *Indignados*. Was sich hier über Landesgrenzen hinweg als „virale Ansteckung“ von Ideen, Energien und Strategien entfaltet, und fast in Echtzeit auf einer Bandbreite unterschiedlichster Kanäle widergespiegelt wird, ereignet sich in verschiedenen Modi der *Übertragung*; und diese Medialität der Transmission wird das Ereignis prägen und konstituieren wie keines zuvor: Die *Übertragung* als *die* „zentrale technische Aktivität der Gegenwart“¹¹ und Grundlage „medialer Weltdurchdringung[...], in der jeder Ort, an dem sich ein mobil vernetzter Mensch befindet, mittels *Global*

⁹ Knut Ebeling, *Die Asche des Archivs*. In: Georges Didi-Huberman und Knut Ebeling, *Das Archiv brennt* (Berlin: Kadmos, 2007), 31f.

¹⁰ Manuel Castells, *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age* (Cambridge: Polity Press, 2012), 2.

¹¹ Daniel Gethmann und Florian Sprenger, *Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014), 9.

Positioning Systems (GPS) oder *Radio Frequency Identification (RFID)* zum Ausgangspunkt seiner weltweiten Ausdehnung wird“, hat sich nicht nur in unsere Wahrnehmung eingeschrieben, sondern fordert aktualisierte „Beschreibungssprachen für unsere medialen Umgebungen und ihre technischen, kulturellen wie philosophischen Herausforderungen“. ¹² Doch diese Übertragung ist nicht eine lineare Kommunikation zwischen zwei Polen, kein Dialog zwischen einem Sender und einem Empfänger. In einer Welt der vernetzten Datenräume werden Botschaften nicht direkt und verlustfrei über einen Kanal vermittelt, sondern „aus technischen Signalen rekonstruiert“, ¹³ also übersetzt und angeeignet, in einem Prozess sowohl technischer wie sozialer (De)kodierungs- und Übertragungstechniken, in der Sender, Empfänger und der mediale Vermittlungsrahmen zusammenkommen und aufeinander wirken. Man könnte von einer *Affektiven Ansteckung* sprechen, im Sinne einer kommunikativen Praxis: „contagion as a form of mimesis, a mode of embodied apprehension, a performative social technology by which cultural practices and political attitudes are transmitted.“ ¹⁴ Diese technisch-sozialen Transmissionen verlaufen auf elektromagnetischen Wellen, Bahnen von Licht, von realen Projektionen und Lichtpartikeln, auf *Videostreams* und *Fotofeeds*, auf Bahnen imaginierten Lichts, einer kurzen Berührung und Einschreibung der drängenden Zeit im Bild. In diesem Sinne ist die Ansteckung als ästhetisches Prinzip zu verstehen, die dem Ereignis zugrunde liegt:

Ansteckung im Sinne eines unvermittelten Affiziert-Werdens findet statt (oder auch nicht statt), gehört mithin in die Ordnung von Ereignissen, die immer auch akzidentellen Charakter haben. Die Zufälligkeit, die

¹² Ebd., 8.

¹³ Frank Hartmann, *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien* (Wien: WUV, 2006), 205.

¹⁴ Matthew Rana, *Ecologies of Accident* (Hier in Bezug auf die Videoarbeiten der ägyptischen Künstlerin Malak Helmy), in: Kaya Behkalam und Anneka Lenssen(Hg.), *Malak Helmy. Lost Referents of Some Attraction*. (Berlin: Revolver Publishing, 2015).

Unmittelbarkeit, die Plötzlichkeit, aber auch die innere Notwendigkeit, die Unvermeidlichkeit müssen in der Begriffsbildung mitgedacht sein.¹⁵

Dass Bilder nicht nur ihren unmittelbaren Inhalt vermitteln, sondern darüber hinaus eine unkontrollierbare politische Wirkung entfalten können, ist keine neue oder überraschende Erkenntnis. Neu ist die Erfahrung, dass wir Ereignisse durch die Übertragung von Bildmedien in einer veränderten Unmittelbarkeit und in neuen Nah- und Fernverhältnissen erleben und dieses Sehen unser Verständnis von ihnen und uns selbst bestimmen. Die Menschen seien nicht unbedingt „visueller“ geworden, so schreiben Christiane Gruber und Sune Haugbolle in ihrer Studie „Visual Cultures in the Modern Middle East“, „they simply function in different scopic regimes, which include multiple modern systems of communication that often combine sound, text, and image in which the visual cannot be ‚hypostatized‘ as a wholly different substance or entity“.¹⁶



Demonstranten filmen ein Feuer im Institut d'Égypte, dem ägyptischen Geographischen Institut während der sogenannten Cabinet Clashes, (Videostill von 858 - *An Archive Of Resistance: Cabinet Clashes* 16.12.2011, Khaled Abdallah)

¹⁵ Miriam Schaub, Nicola Suthor, und Erika Fischer-Lichte, Hrsg., *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2005), 9.

¹⁶ Christiane Gruber und Sune Haugbolle, Hrsg., *Visual Culture in the Modern Middle East* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2013).

Die Bilder des Arabischen Frühlings sind in diesem Sinne von Beginn an nicht reine Dokumentationsmittel, sondern entfalten eine eigene Handlungsmacht, die Ort und Praxis von Politik, Öffentlichkeit und audiovisueller Kommunikation neu definieren.¹⁷ Sie sind, wie jedes Bild, nicht stabile Entitäten, sondern Teil komplexer Verhandlungen die medial verlaufen. Es ist daher hilfreich, in diesem Zusammenhang gar nicht erst vom Bild als solchem zu sprechen, sondern von den Prozessen seiner Vermittlung, seiner Übertragung, seiner Vernetzung, seiner Kondition.

Der mediale Raum des Arabischen Frühlings war, so Lina Khatib in ihrem Band *Image Politics in the Middle East*, nicht ein Raum der *Remediation* – eine Repräsentation eines Mediums innerhalb eines anderen, von McLuhan noch als der grundsätzliche Wesenszug jedes Mediums diagnostiziert – sondern vielmehr ein hypermedialer Raum, den Khatib als symbolisches Feld beschreibt, das durch die Interaktion multipler Medienformen entsteht; ein nahtloses Netz mit mobilen, persönlichen und unauffälligen Zugangspunkten, welches das Verhältnis zwischen Staat und Bürgern, zwischen Politik und Populärkultur und zwischen Produzenten und Konsumenten in der arabischen Welt nachhaltig verändert habe.¹⁸

The Arab Spring saw a manifestation of critique through spectacle, but it also went beyond this characterization. It was not just a phenomenon whereby opposing political actors (state versus peoples) *utilized* spectacle as a form of critique; it was also one that *produced* latent images, as well as *being* in itself a spectacle that was simultaneously watched and emulated.¹⁹

Wo, so könnte man fragen, hat die ägyptische Revolution tatsächlich stattgefunden? Der Tahrirplatz, einer der ikonischen Versammlungsorte des arabischen Frühlings, wurde im Laufe der Ereignisse vom Angelpunkt im

¹⁷ vgl. Mark R. Westmoreland und Diana K. Allan, „Visual Revolutions in the Middle East“, *Visual Anthropology* 29, Nr. 3 (26. Mai 2016): 205–10.

¹⁸ Lina Khatib, *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle* (London; New York: I.B. Tauris, 2013), 4.

¹⁹ Ebd., 117.

Realraum zum Schnittpunkt zwischen Online- und Offlinewelt; ein Ort verknüpft mit einer Vielzahl von anderen Koordinaten, Realitäten und Projektionen, nach Castells ein *space of flows*, der die Simultanität sozialer Praktiken ermöglicht, zu gleicher Zeit und voneinander beeinflusst, jedoch ohne zwingende territoriale Zusammenhänge:

In our society, the public space of the social movement is constructed as a hybrid space between the Internet social networks and the occupied urban space: connecting cyberspace and urban space in relentless interaction, constituting, technologically and culturally, instant communities of transformative practices. The critical matter is that this new public space, the networked space between the digital space and the urban space, is a space of autonomous communication.²⁰



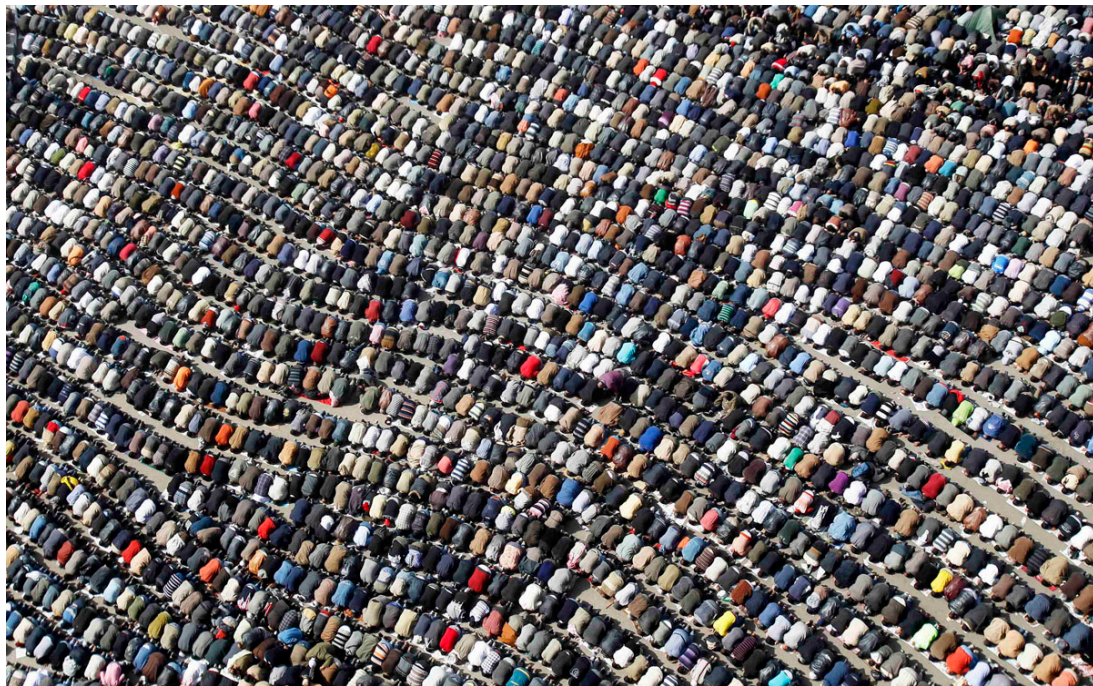
Abendgebet auf dem Tahrirplatz (21. November 2011, Hossam el-Hamalawy)

Öffentliche Gesten auf dem Tahrirplatz waren eng verlinkt mit ihrer direkten Repräsentation und entwickelten so ihre eigene „autonome Kommunikation“, Bildformen produzierend die den direkten Anschluss in das Netz globaler

²⁰ Castells, *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*.

Übertragung suchten; wie zum Beispiel in jenem Bild der wiederholten Massengebete muslimischer Protestierender auf dem Platz die demonstrativ umrahmt wurden von christlichen Aktivisten, Hand in Hand eine Schutzmauer bildend und dessen Dokumentation umgehend viral verbreitet und weltweit als Zeichen des friedlichen, demokratischen und religionsübergreifenden Charakters der revolutionären Bewegung gedeutet wurde:

Dramatic high-angle images of the thousands of Egyptians moving rhythmically in prayer in Tahrir square sent a strong symbolic message about citizen solidarity and was an example of the symbolic political power of “the aestheticization of everyday life...the project of turning life into a work of art.”²¹



Demonstranten beim Freitagsgebet auf dem Tahrirplatz, Kairo (4. Februar 2011, Amr Abdallah Dalsh/Reuters)

Eine medientheoretische Betrachtung einer politischen Bewegung, die sich vor allem zu Beginn eher traditioneller Protestformen bedient hat (wie z.B. den Straßendemonstrationen der Kifaya-Bewegung von 2004 oder den Arbeiterstreiks in Mahalla von 2008), läuft stets Gefahr vielschichtige gesellschaftliche Hintergründe argumentativ zu vereinfachen. Dennoch

²¹ Khatib, *Image Politics in the Middle East*, 151.

lassen sich Tendenzen zu einer neuartigen, technologieaffinen Form von Öffentlichkeit und Organisation beobachten, die sich zeitgleich mit den politischen Bewegungen in der arabischen Welt formieren und diese zu großen Teilen auch inhaltlich beeinflussen. Zwei Jahre vor dem Ausbruch des Arabischen Frühlings konstatierte beispielsweise eine Studie über die „Arabische Blogosphäre“, dass sich eine Kollision zwischen alten Realitäten und neuen Technologien abzeichne:

[A]nd a surprising number of elements intertwine in them: abuse of power, legitimacy of authority, the power of television, the ubiquity of video cameras, feedback between blogs and the press, traditional vs. modern sensibilities, freedom of expression, the power of online voices, and the scope of political arenas – local, national, pan-Arab, pan-Muslim, global. At stake in this collision are both the symbolic construction and the hard power of “The Public” across the region. Notable is the seamless combination of modes of communication into a single system: face-to-face interaction (including cattle prods), mobile phones, television, newspapers, and multiple genres of Internet sites (blogs, forums, chat rooms, video sharing, photo sharing, etc.) Increasingly, these comprise an emerging networked public sphere, in which the power of elites to control the public agenda and bracket the range of allowable opinions is seriously challenged.²²

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

Like a meta-image, it is an image referencing other images. Like a hyper-image it blurs the line between what is real and what is represented. Like a hypermedia image, it floats between different nodes of representation, but unlike the hypermedia image, those nodes of representation go beyond the media sphere, as they include „physical“

²² Etling et al., Mapping the Arabic Blogosphere: Politics, Culture and Dissent. Internet & Democracy Case Study Series, Berkman Center for Internet & Society, 2009. Zitiert nach Khatib, *Image Politics in the Middle East*.

representations in offline space too. The floating image is a „strong image,“ [...] it is in possession of agency, not needing outside help to be seen. It imposes its identity by the sheer fact of its presence.²³

Khatib illustriert ihr Verständnis des *floating image* am Beispiel der Foto-Aufnahme des durch Polizeigewalt fast unkenntlich gemachten Gesichts des jungen Alexandrinischen Bloggers Khaled Said 2010, das über Facebook schnell tausendfach verbreitet und umgehend zur politischen Ikone wurde. Unter dem Namen *We are all Khaled Said* formierte sich eine Facebook-Gruppe um den Google-Marketing Manager Wael Ghonim, die mit mehreren Hunderttausend Abonnenten (*Followers*) einer der zentralen Kommunikationskanäle der Bewegung wurde und für die massive Verbreitung auch jenes Foto des 28jährigen Saids sorgte. Dessen Anblick und Wirkung beschreibt Ghonim in seinen Erinnerungen *Revolution 2.0*:

[I]t was a horrifying photo showing the distorted face of a man in his twenties. There was a big pool of blood behind his head, which rested on a chunk of marble. His face was extremely disfigured and bloodied; his lower lip had been ripped in half, and his jaw was seemingly dislocated. His front teeth appeared to be missing, and it looked as if they had been beaten right out of his mouth. The image was so gruesome that I wondered if he had been wounded in war.²⁴

Der Gebrauch des Bildes des jungen ermordeten Mannes als Symbol der ägyptischen Revolutionsbewegung erinnert an eine ikonische Praxis die seit jeher zum visuellen Standard politischer Bewegungen gehört, vom christlichen Kreuzifix über das Che Guevara Stencil bis zu den Abbildungen der Märtyrer der iranischen Revolution.

²³ Ebd., 12.

²⁴ Wael Ghonim, *Revolution 2.0: The power of the people is greater than the people in power. A memoir* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012), 58



Wandgemälde in der Mohammed Mahmoud Straße, Kairo, das das durch Polizeigewalt verstümmelte Gesicht Khaled Saids zeigt (3.3. 2011, Reuters)

Ein vielleicht treffenderes Beispiel für ein *floating image* wäre das oben erwähnte „Bild“ der Selbstverbrennung jenes tunesischen Gemüsehändlers, das den politischen Unruhen des Arabischen Frühlings den finalen Anstoß gab, und das letztlich ohne eine unmittelbare bildliche Repräsentation blieb. Hier begegnen wir einer Ansteckungskraft die sich von vornherein jeglicher Ikonisierung entzieht, gemäß W.J.T. Mitchells Begriff des „Metabildes“, das er definiert als ein „wildes Zeichen“, „the signifying entity that has the potential to explode signification, to open up the realm of nonsense, madness, randomness, anarchy, and even ‚nature‘ itself in the midst of the cultural labyrinth of second nature that human beings create around themselves“. Dies würde ein neues Bildverständnis und eine kritische Bildgeschichte erfordern, „that emphasizes their role as ‚living‘ historical agents at turning points in human affairs and human understanding“.²⁵

Angesichts des Zeitalters der Fernsehübertragung (das Internet wohlgermerkt noch nicht in seine Betrachtungen mit einbeziehend) spricht Régis Debray von einem radikalen Wandel der Beziehung zwischen Bildwelt und

²⁵ W.J.T. Mitchell, „What do pictures want?“, zugegriffen 22. April 2016, <http://visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

Betrachter, zwischen Subjekt und Objekt; einem grundlegenden Bruch von einer zuvor distanzierten Medialität zwischen ruhendem Bild und aktivem Subjekt zu einer nun immersiven und überwältigenden, synästhetischen Erfahrung eines überwältigten Betrachters; eine Beobachtung die sich durchaus auf das Internetzeitalter übertragen lässt:

Wir waren *vor* dem Bild, jetzt sind wir *im* Visuellen. Die fließende Form kann nicht mehr als eine Form betrachtet werden, sondern ist von Grund auf Parasit: der Lärm der Augen. Das Paradoxon unseres dritten Zeitalters besteht darin, dass es dem Hörsinn die höchste Stelle zuweist und *aus dem Blick nur eine Abwandlung des Gehörs macht*. Der Begriff der „Landschaft“ wurde dem Auge vorbehalten und der der „Umwelt“ dem Ton. Nun ist das Visuelle zu einer gleichsam stimmhaften Umgebung geworden und die ehemalige „Landschaft“ eine synästhetische und vereinnahmende Umwelt. *Fluxus* ist der Name für unsere Zeit. Der Ton fließt und vielleicht hat er das Bild gleich mit weggeschwemmt.²⁶

Die Handlungsmacht jener fließenden Bildmodi, jene *affektive Ansteckung*, zwischen den einzelnen politischen Bewegungen und ihren Repräsentationen, die ab Januar 2011 auf die Weltbühne traten, an verschiedenen Orten der Welt, jene vernetzte Bild- und Tongewalt, wurde vor allem zu Beginn als ihre größte Durchsetzungskraft gesehen.²⁷ Das Ausmaß lokaler Ereignisse potenzierte sich direkt durch die globale Vernetzung, und die Übertragungs- und Synergieeffekte ließen eine weitere Verbreitung – gemäß ihrer metaphorischen Imagination eines „Lauffeuers“ – unvermeidlich und unaufhaltbar erscheinen. Dieses „Model of contagion“, so diagnostizieren Daniel Dayan and Elihu Katz in ihrer Studie *Media Events. The Live Broadcasting of History*, verspreche permanentes Merkmal eines jedes

²⁶ Régis Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland* (Rodenbach: Avinus Verlag, 1999), 290.

²⁷ Vgl. beispielsweise: „Egypt is just the beginning of a complex digital and socio-economic chain reaction and more dominoes are likely to fall as contagion spreads.“ In: „Why Is The Egypt Revolution Special? Start of a New Era Post 9/11?“, *Business Insider*, 13. Februar 2011, <http://www.businessinsider.com/egypt-211-start-of-a-new-era-post-911-2011-2>.

heutzutage stattfindenden Medienevents zu werden oder zumindest nach diesem dramaturgischen Ansteckungsprinzip medial inszeniert zu werden.²⁸



Screenshot des Aljazeera Live Stream (11. Februar 2011)

Damit sich eine soziale Bewegung bilden könne, so Castells, müsse die emotionale Aktivierung einer individuellen Erfahrung übertragbar sein. Für diesen Kommunikationsprozess bedürfe es zwei Voraussetzungen: kognitive Übereinstimmung zwischen Sendern und Empfängern einer Nachricht und einen effektiven Kommunikationskanal, in dem Emotionen und andere Botschaften vermitteln werden können. Soziale Bewegungen hätten historisch stets auf der erfolgreichen Umsetzung dieser Faktoren beruht. Die heutigen multimodalen, digitalen Netzwerke horizontaler Kommunikation seien die schnellsten, autonomsten, interaktivsten, und die am stärksten reprogrammierbaren und selbsterweiternden Kommunikationsmittel in der

²⁸ Daniel Dayan und Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge/London: Harvard University Press, 1994), 97.

Geschichte. „This is why the networked social movements of the digital age represent a new species of social movement.“²⁹

Als in der Nacht des 11. Februar 2011 dann Ägyptens Präsident Husni Mubarak unerwartet seinen Rücktritt verlauten ließ – passenderweise per Live-Fernsehübertragung einer Ansprache des damaligen Vizepräsidenten Omar Suleiman –, jubelten nicht nur die Menschen auf dem Tahrirplatz und anderen öffentlichen Versammlungsorten Ägyptens. Der freiwillige Abtritt des Präsidenten nach 30 Jahren Regierungszeit wurde weltweit zelebriert und als Beginn einer neuen Zeitrechnung begriffen; einer Ära des globalen Aufbegehrens gegen Diktatur und Willkür, einer nun unaufhaltsam scheinenden Emanzipation durch neue Formen der Mobilisierung auf den Straßen mithilfe digitaler Technologie und dezentraler Vernetzung.

²⁹ Castells, *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*, 15.

LIVE STREAMS OF CONSCIOUSNESS

Die Übertragung als konstituierendes Medium dieser Ereignisse lässt sich neben ihrer medienübergreifenden Dynamik auch auf konkrete technische Parameter zurückführen: Fast von Beginn an war das, was auf den Straßen von Tunis, Kairo oder Damaskus geschah, (fast) in Echtzeit für eine globale Zeugenschaft verfügbar. Die Übertragung offenbarte sich als potentiell durchgehender Live-Stream, der sowohl Amplifikation der Ereignisse als auch technologisch-apotropäisches Schutzschild war. Der damalige Direktor von Aljazeera erinnert sich:

For 18 days, our cameras were broadcasting, live, the voices of the people in Tahrir Square. I remember one night when someone phoned me on my cell phone – ordinary person who I don't know – from Tahrir Square. He told me, "We appeal to you not to switch off the cameras. If you switch off the cameras tonight, there will be a genocide. You are protecting us by showing what is happening at Tahrir Square."³⁰



Screenshot Aljazeera Live Berichterstattung (1. Januar 2011)

³⁰ Wadah Khanfar: *A historic moment in the Arab World*, Ted Talk, 1.3.2011, zugegriffen 12. März 2016, https://www.ted.com/talks/wadah_khanfar_a_historic_moment_in_the_arab_world?

Der TV-Kanal aus Qatar hatte während der ersten 18 Tage der Besetzung des Tahrirplatzes sein Programm fast vollständig auf die Live-Berichterstattung aus Kairo umgestellt und machte die Ägyptische Revolution von 2011 zu einem der wohl bestdokumentierten Ereignisse aller Zeiten. Doch mehr noch als dokumentiert wurden die Ereignisse fast von Beginn an in alle Welt versendet, übertragen und live gestreamt. Aktivisten spannten Laken auf den Straßen auf und projizierten die Bilder die der TV-Sender von hier in die Welt schickte, zurück auf den Platz des Geschehens.³¹ Zwischen den Camps von Tahrir und ihren virtuellen Repräsentationen und Rückkopplungen in Echtzeit entstanden so mediale Feedbackräume, die an die Experimente der Closed-Circuit-Installationen der 1960er Jahre Videokunst erinnern, oder auch an frühere revolutionäre Bewegungen die Echtzeit-Medientechnologien für ihre politischen Zwecke nutzen können, wie zum Beispiel während der rumänischen Revolution im Dezember 1989, in der Aktivisten den staatlichen Fernsehsender besetzt hatten. Die Erinnerungen des Chronisten und Filmemachers Andrei Ujica decken sich mit den von Aljazeera-Direktor Khanfar beschriebenen Erfahrungen der Aktivisten des Arabischen Frühlings:

Die einzige „Bewaffnung“ der Demonstranten war letztendlich die medientechnische Rezeption ihrer Präsenz auf der Straße. Was individuell bereits in der Vergangenheit den Dissidenten Schutz bot, diente hier der kollektiven Absicherung. Denn natürlich wussten die Demonstranten, dass ihrem Versuch, in den historischen Diskurs einzugreifen, im Informationszeitalter eine planetarische Zeugenschaft sicher sein würde. Ausreichende Spektakularität der Aktion und Zugang zu den Informationskanälen vorausgesetzt.³²

³¹ Vgl. dazu Osama Saeed, „What Went Wrong with Al-Jazeera – and How Can It Be Fixed?“, *The Guardian*, 8. Februar 2016, Abschn. Media, http://www.theguardian.com/media/2016/feb/08/what-went-wrong-with-al-jazeera-and-how-can-it-be-fixed?CMP=share_btn_fb.

³² Hubertus von Amelnunx und Ujica, Hrsg., *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes* (Marburg: Jonas Verlag, 1990), 79.

Im Jahr 2011 ist der Zugang zu den Informationskanälen ein anderer, die planetarische Zeugenschaft erlebte die Veränderungen in Tunesien, Ägypten, Bahrain, Libyen und Syrien über digitale und instantane Netzwerktechnologien und konnte zur Verbreitung und Kommentierung der Ereignisse direkt und persönlich beitragen.

Da die Aktivisten ihre Märsche und Aktionen vor allem vor und in den Anfangstagen der Straßenproteste über social media organisierten, per Foto und Video dokumentierten und fast ohne Verzögerungen ins Internet stellten, wurde die Bewegung von der internationalen Presse umgehend zur *Facebook-* oder *Twitter-Revolution* verschlagwortet³³:

[O]hne Facebook, so meinten viele, hätte die Revolution so nicht stattgefunden. Über Facebooks Khaled-Said-Seite wurde die Frustration über Polizeigewalt 2010 zum öffentlichen Massenphänomen. Über soziale Medien wurde Anfang 2011 der Funke revolutionärer Hoffnung aus Tunesien übertragen, die Zuversicht, dass es möglich ist, einen Diktator zu stürzen, und es wurden konkrete Erfahrungen und Tipps vermittelt, wie die Konfrontation mit Polizeikräften am besten zu meistern sei. Und nachdem das Regime am 28. Januar 2011 den so mobilisierten Nutzern das Internet sperrte, „hatten wir keine Wahl: wir mussten auf die Straße“.³⁴

Die tatsächliche Rolle der Online-Medien wurde vor allem in der ägyptischen Presse später kritisch beleuchtet³⁵, die vor allem auf die tagelange Unterbrechung jeglicher Internetverbindung – vom 27. Januar bis zum 2. Februar³⁶ – verwiesen, die das Regime angeordnet hatte, und die dem Fluss

³³ Vgl. dazu David Talbot, „Inside Egypt’s ‚Facebook Revolution‘“, *MIT Technology Review*, zugegriffen 2. Februar 2016, <https://www.technologyreview.com/s/423884/inside-egypts-facebook-revolution/>.

³⁴ Albrecht Hofheinz, Soziale Medien im Arabischen Frühling, in: Thorsten Gerald Schneiders, *Der Arabische Frühling - Hintergründe und Analysen* (Springer, 2013), 118.

³⁵ Siehe dazu bspw: „Why Egypt’s ‚Twitter revolution‘ was a western myth - Opinion - Ahram Online“, zugegriffen 2. Februar 2016, <http://english.ahram.org.eg/News/63253.aspx>.

³⁶ Mit der Ausnahme des Providers Noor Data Networks, der erst am 31. Januar seinen Betrieb vorübergehend einstellte.

der Ereignisse auf den Straßen und dem letztendlichen Erfolg der Proteste – die Abdankung des Präsidenten – keinen Abbruch getan hatten. Dies lag vorrangig an der trotz des Blackouts durchgängigen Live-Übertragung von Aljazeera, der auf zeitweilige Blockierungen des ägyptischen Regimes kurzerhand mit der Umsiedlung auf andere Satellitenfrequenzen reagiert hatte und so fast ohne Unterbrechung weitersenden und vor Ort empfangen werden konnte. Mindestens zehn weitere Fernsehkanäle begannen, das Live-Programm aus Qatar auf ihren eigenen Frequenzen zu senden.³⁷

In ihrer detaillierten Analyse der Mediennutzung und -verbreitung im Kontext der ägyptischen Revolution (die die Autoren durchgängig in Anführungszeichen setzen) legen Mohamed Nanabhay und Roxane Farmanfarmanian dar, wie die Verbreitung von Videoaufzeichnungen anfangs fast komplett außerhalb der Mainstream-Medien verlief, und hier vor allem über *user-generated content*, der über Youtube, Facebook und andere soziale Medien zirkulierte. Die Mainstream-Medien begannen erst drei Tage nach Ausbruch der Proteste mit umfassender 24/7-Berichterstattung, und drehten das Wesen der Ereignisse von „spectacle to spectacular“³⁸. Die Auswertungen der Autoren zeigen eine Überlagerung einer Vielzahl von Medientypen, -kanälen und -verbreitungswegen; (Amateurvideos von Youtube und Facebook, Tweets und Facebook-Kommentare die in das Programm der Nachrichtensender Eingang finden; Videos von CNN, BBC oder Aljazeera die herunter- und dann auf Youtube hochgeladen, und später im Programm anderer Fernsehkanäle als Amateurmaterial präsentiert wurden) vor allem aber belegen die Zahlen die Dominanz des medialen Übertragungsmodus die dieses Ereignis prägten: 76% der am meisten gesehenen Videos der Mainstream-Medien waren unkommentierte *Live-Feeds*, die Aljazeera beispielsweise kostenlos auf seiner Webseite bereitstellte.

³⁷ Lawrence Pintak, „The Al Jazeera Revolution“, *Foreign Policy*, 2. Februar 2011, <https://foreignpolicy.com/2011/02/02/the-al-jazeera-revolution/>.

³⁸ M. Nanabhay, R. Farmanfarmanian: From spectacle to spectacular: How physical space, social media and mainstream broadcast amplified the public sphere in Egypt's „Revolution“. In Joffé, *North Africa's Arab Spring*, 85.

Und so wurde nicht ganz zufällig die Vogelperspektive der Live-TV Kameras vom besetzten Tahrirplatz zur eindrücklichsten ikonischen Darstellung der ägyptischen Revolution; doch anders als in der gewöhnlichen Dynamik religiöser oder politischer Ikonenbildung – der bildlichen Erstarrung und Fixierung eines konkreten Bildes durch die Herauslösung aus seinem Entstehungskontext – ist diese Ikone ein flüssiges Bild, ein Live-Bild, das keinen bestimmten Zeitpunkt abbildet, sondern ein beliebiges Standbild aus einem kontinuierlichen Stream, dessen Aufnahmezeitpunkt keine Rolle spielt und das so immer Referenz bleibt zu einem bildlichen Fluss, eines *floating image* außerhalb fester Raum- und Zeitkoordinaten.



Screenshot BBC Live-Berichterstattung (11. Februar 2011)



Videostill aus einem [Interview mit Malak Helmy](#), Künstlerin und Filmemacherin, 17.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

"We're at the Ramses Hilton Hotel. In the lobby. I've actually never been here before. It's funny to be in here, because you see it in the background all the time and also it produces so many images. Or it is the perspective from which many images have come.... Besides the fact that it's a center for lots of Khaliji (Gulf) tourists, it was also a center for journalists during the time of the revolution, who were being based out of here. And I suppose the reason that you asked me to come here today is because I wasn't present during the time of the revolution. But I watched it from the distance in Qatar where I happened to be working at the time. What was interesting for me was this moment of seeing a mass moving through the streets in a way that was blind, in the sense that you weren't moving through a vision of what was going to happen, but moving through the connection to everybody around you. And then suddenly it flipped into actually looking or projecting into a future, let's say projecting into an image of yourself. It probably had to do with seeing images of yourself on the square but people were also starting to understand more mentally, or optically what it is you're part of. And I think of that switch, suddenly, to using these faculties and these senses that you are much more trained to use, of your mind and your imagination, in a more optical kind of sense and not being driven through this unknowing, and through your body. Suddenly that gets forgotten. And that kind of super-knowledge that was happening at that time, this glue that was moving things, this magic essentially, was less present I would say. I wasn't there, this was only what I witnessed from the outside, and I can't remember the exact day that that happened. But I remember that there was a day specifically, when I felt: something has changed. That magic had shifted."

ÄSTHETIK DER ÜBERTRAGUNG

We would have a fine time living in the night /
Left to blind destruction / Waiting for our sight.³⁹

Wie können wir eine Ästhetik der Übertragung zu umreißen versuchen?
Anders als jener Bildertyp den wir im Kino erleben – eine Produktion und Projektion von Einzelbildern die erst in der Abfolge von 24 Frames pro Sekunde die Illusion von Bewegung erzeugen – ist der Bildmodus der (Fernseh-)Übertragung in konstanter Bewegung: „Beim Video gibt es, rein materiell betrachtet, kein Bild mehr. Sondern nur noch ein elektronisches Signal, das für sich unsichtbar bleibt und 25 Mal pro Sekunde die Zeilen eines Monitors entlangfährt“⁴⁰; ein Signal das sich in Pixeln und Halbbildern rekonfiguriert, im unmittelbaren Moment seines Zeigens, seiner technischen Übertragung von einem Sender zu einer Vielzahl von Empfängern:

While in film each frame is actually a static image, the television image is continually moving, very much in the manner of the Bergsonian *durée*. The scanning beam is constantly trying to complete an always incomplete image. Even if the image on the screen seems at rest, it is structurally in motion. Each television frame is always in a state of becoming.⁴¹

Dieser ontologische Live-Charakter des Fernsehbildes – das immer live übertragen wird im Moment seiner Transmission, unabhängig ob der Inhalt auf denselben Moment und Ort verweist – lässt sich übertragen und noch erweitern auf die technischen Bilder der digitalen Sphäre auf den Empfangsgeräten mit ihren sogenannten Bildwiederholfrequenzen, also der Anzahl in der die Hardware eines Displays ihren Buffer und damit das Bild aktualisiert, die meist bei 60-100 Hertz liegt. Diese Bilder werden in multiplen

³⁹ Joy Division, „Transmission“, 1979

⁴⁰ Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, 286.

⁴¹ Herbert Zettl, *The Rare Case of Television Aesthetics*, Journal of the University Film Association 30(2), 1978. Zit. nach Stephanie Marriott, *Live Television. Time, Space and the Broadcast Event* (Los Angeles, London: Sage, 2007), 50.

Szenarien aufgerufen in Lesarten so simultan wie disparat; jede davon eine technische Singularität, abhängig von Variablen wie Verbindungsart, Browser, Geschwindigkeit, Auflösung, Vollbild oder Splitscreen, empfangen auf Handymonitoren, die allein oder in der Gruppe gesehen werden, im Büro, in der Bahn, oder am Aufnahmeort selbst in direkter Rückkopplung. Stellen wir uns zur Veranschaulichung einen Menschen vor, der in den Anfangstagen der ägyptischen Revolution an einer Demonstration teilnimmt, in seiner Hand eine Kamera die mit dem Internet verbunden ist. Er wird Zeuge von Polizeigewalt gegen friedliche Demonstranten, fängt spektakuläre Bilder davon ein und lädt diese umgehend ins globale Netz, zum Beispiel auf Youtube hoch, verlinkt diese auf Twitter, oder filmt direkt über eine Live-Broadcasting App wie *Periscope*, die ohne jede merkliche Verzögerung einen ungeschnittenen Videofeed veröffentlicht. Von diesem Augenblick an wird das Material verschiedene Transformationen durchleben. Wenige Momente später werden diese Bilder über die unterschiedlichsten Plattformen verlinkt, geteilt, kommentiert; es sammelt sich eine wachsende Zahl von Augenzeugen an verschiedenen Orten der Welt; die Bilder erscheinen auf diversen Screens, in multiplen Zusammenhängen; andere Aktivisten vor Ort, Journalisten, Sicherheitskräfte, werden auf das Material aufmerksam und richten ihre Handlungen danach aus. Ein Fernsehsender schneidet Auszüge daraus in seine aktuelle Live-Berichterstattung.

All dies geschieht in wenigen Augenblicken, unmittelbar, oder zumindest fast ohne Verzögerung. Die Bilder werden weitere Veränderungen erfahren, mit anderen verschnitten, mit Musik unterlegt, grafische Layer, Untertitel, Voice-over hinzugefügt, und zurück in den Kreislauf der Übertragung geführt. Auf seinem Weg vom Aufnahmeort durch die Netzwerke und wieder zurück durchschreiten die Bilder verschiedene Stadien, ohne bislang ihren Live-Charakter zu verlieren. Ihre Unmittelbarkeit und Dringlichkeit haftet ihnen weiter an, die Transformationen entfalten sich weiter in den verschiedenen Transmissionen. Auf seinem Weg hat das Videomaterial Bedeutungen, Auslegungen und Verschiebungen angehäuft, Metainformationen und Schichtungen; es hat sich – ohne die Kontrolle des Kameramanns vor Ort – in

verschiedene räumliche Beziehungen eingefunden, den Raum virtuell erweitert, der nun eine Vielzahl von anderen Bildern, Individuen, Kontexten in sich bindet, und damit die Zeitlichkeit des unmittelbaren Moments dehnt. Die Videobilder – nicht mehr live und dennoch lebendig – sind in der Folge zu einem selbständigen Akteur geworden, dessen Handlungskapazität und Wirkungskraft sich unkontrolliert entfaltet. Der ästhetische Erfahrungsraum dieser Bilder ergibt sich demnach nicht durch eine spezifische Bildform oder einen -aufbau, sondern durch ihre Anschlussfähigkeit und die kontinuierliche Veränderbarkeit die sie im Zuge ihrer Übertragungen annehmen; der Live-Moment ist ihnen immanent, gekoppelt an eine Dringlichkeit, die die stetige Proliferation vorantreibt. Der Bildtypus der uns hier begegnet ist weniger durch ein bestimmtes Medium bestimmt, als durch seine stetige Gebundenheit an mediale Transmissionskanäle; seine potentielle Fähigkeit sich im Modus der Übertragung fortzubewegen, zu erweitern, zu verändern:

The street scenes become politically potent only when and if we have a visual and audible version of the scene communicated in live or proximate time, so that the media does not merely report the scene, but is part of the scene and the action: indeed, the media is the scene or the space in its extended and replicable visual and audible dimensions.⁴²

Ein erneuter Blick auf den Begriff der *Ansteckung*, den ich wie oben erwähnt als medizinische Metapher einer medialen Übertragung verstehe, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Schließlich gibt es immer nur eine kurze Inkubationszeit, in der ein Erreger *virulent* ist; und somit – in Bezug auf die Funktionsweise und Wirksamkeit der Übertragung als ästhetisches Prinzip – deutet dies auf die begrenzte Dauer in der ein solcher Transmissionsraum, also die Dynamik audiovisueller Ansteckung tatsächlich eine *virale*, operative Kraft besitzt:

⁴² Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Cambridge/London: Harvard University Press, 2015), 91.

Es stellt sich folglich die Frage, ob Ansteckung auch als ästhetisches Phänomen überhaupt zu dauerhafter Veränderung führen kann, bleibt sie doch auf einen kurzen Zeitraum und einen bestimmten Ort, eine bestimmte Situation begrenzt. Sie kommt, geht, ebbt ab. Doch kann die Ansteckung auch bleibende Wirkung für das affizierte Bewusstsein zeitigen, indem sie ausartet, wuchert, sich zur Leidenschaft oder Sucht verdichtet, zu bleibenden symptomatischen Auswüchsen antreibt.⁴³

Während des Arabischen Frühlings kristallisierten sich vor allem zwei Bildformen heraus, die in jenem Übertragungs- und Ansteckungsmodus besonders erfolgreich waren: Zum einen Übersichtsbilder der zentralen öffentlichen Räume, die die Fernsehkameras von Kairo aus rund um die Uhr und Welt sandten, und die in Positionierung, Perspektive und Funktion an die Ästhetik von Videoüberwachungskameras erinnern; doch wurde hier das visuelle Kontrollregime umgekehrt und zur Subversion gegen den Staat eingesetzt und zum Schutz jener Akteure die diese vorantreiben.

Die Ästhetik jener unpersönlichen Kameraperspektive wurde jedoch von Beginn an durch eine zweite Ebene ergänzt: durch verwackelte, unscharfe und pixelige Handyvideos (Aljazeera entwickelte gar ein spezielles Kommunikationsprogramm, über das sich Bürgerjournalisten direkt mit ihren Mobiltelefonen verbinden konnten ohne die Notwendigkeit spezieller Satellitentechnik), die eine Direktheit, Intimität und Subjektivität vermittelten, die die Fernsehkameras auf den Hotel-Balkonen oberhalb des Tahrirplatzes nicht vollständig einlösen konnten, und die in der Folge neue ästhetische und ethische Maßstäbe setzten für die empfundene Authentizität von Nachrichtenbildern: „The aesthetic of mobile phone videos also became the new aesthetic of authenticity for television. The screening of jerky, blurry mobile phone videos communicated an aesthetic of intimacy that changed the way spectacle is conceived.“⁴⁴

⁴³ Schaub, Suthor, und Fischer-Lichte, *Ansteckung*, 10.

⁴⁴ Khatib, *Image Politics in the Middle East*, 143.

In seinem 2014 veröffentlichten Essay *The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring* gelingt Peter Snowden anhand eines auf Youtube hochgeladenen Amateurvideos aus Libyen ein erster faszinierender Ansatz einer Ontologie der Videos des arabischen Frühlings.⁴⁵ Diese seien nicht als einzelne Bildobjekte zu begreifen oder überhaupt zu greifen, sondern als fließende Elemente eines dynamischen Prozesses affektiver Energien zu verstehen.

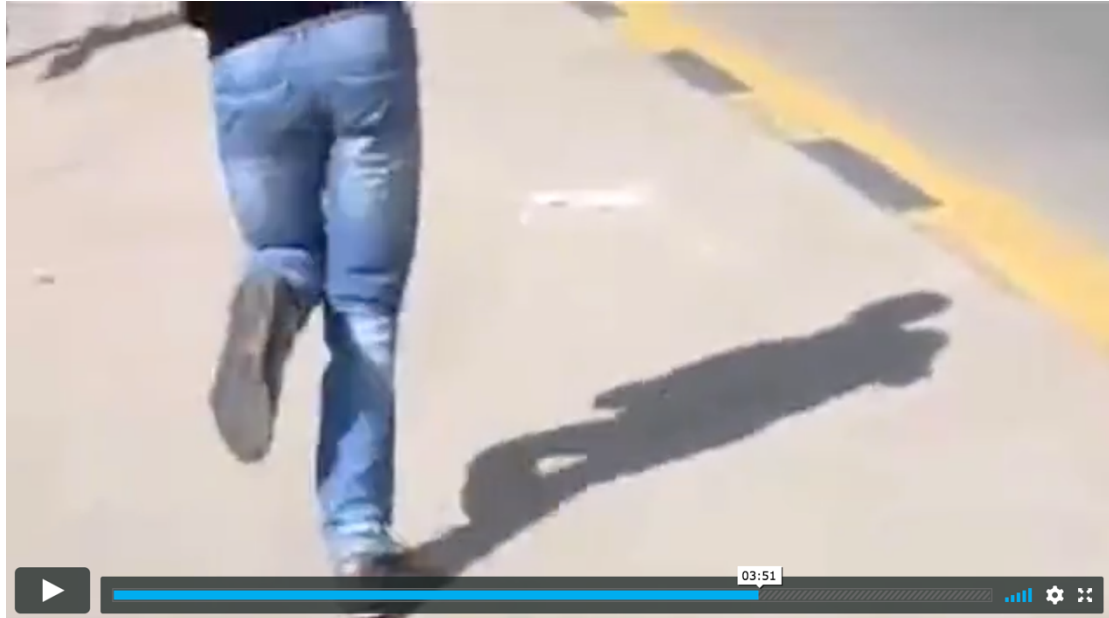


Still eines libyschen Amateurvideos vom 25. Februar 2011, von Peter Snowdens Vimeo-Kanal, <https://vimeo.com/49182496>

These videos do not simply sit there on YouTube [...] waiting for us to stumble on them: they are always already in circulation, posted and reposted via Twitter and Facebook, as well as being passed on through more private communications channels, such as email. They are not static objects waiting to be discovered and analyzed: they are part and parcel of a much larger dynamic process, in which what matters most is not any specific video itself, so much as the affective energy that they gather and transmit as they travel through the complex online-offline ecosystems these events have carved out across the region, and beyond.

⁴⁵ Peter Snowden, „The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring“, *Culture Unbound, Journal of Current Cultural Research*, Nr. 6 (2014): 401–29.

These videos are, then, not primarily videos, so much as one vector among many for the ongoing work of mutual self-mobilization that makes revolutionary social change possible, or at least, conceivable.⁴⁶



Still eines lybischen Amateurvideos vom 25. Februar 2011, von Peter Snowdons Vimeo-Kanal, <https://vimeo.com/49182496>

Zwei Texte des österreichisch-kroatischen Philosophen Ivan Illich aus den 1980ern über die Vernakularität von Sprache und Kultur überträgt Snowdon auf die vernakularen Videos von 2011. Anders als das allgemeine Verständnis von Vernakularität suggeriert, das im medialen Zusammenhang etwas Amateurhaftes, Hausgemachtes, Spontanes bezeichnet, ließe sich mit Hilfe von Illichs Theorie eine Form von Alterität ausdrücken, die sich nur unzureichend durch abstrakte Analyse verstehen ließe und vielmehr durch poetische und allegorische Formen:

There is only ever an accumulation of particular paths through experience, and through the traces of experience performed that are video, some of which may intersect with our own paths, but which can never be totalized arithmetically, statistically, or otherwise, to produce a single, coherent, and objectively knowable world, because the worlds

⁴⁶ Ebd., 402.

that they invoke, and help to make, can never exactly coincide, even if in places they may touch or even overlap.⁴⁷

Weniger linguistisch als performativ und körpergebunden, sei die Vernakularität eine Sprachform die absolute Dissenz in Position, Grammatik und Thematik verkörpere. Vernakulare Videos seien demnach keine Bilder der Repräsentation, sondern die „unauthorisierte und transgressive Präsenz des Körpers der den öffentlichen Raum filmt, an einem kollektiven Ereignis teilnimmt und es aufnimmt, gegen den Willen des Staates“.⁴⁸ In diesem Sinn (und in Anlehnung an Judith Butler) ist vernakulare Praxis performativ, und wirkt weniger als Dokumentationsmittel sondern als politische Geste, die im Sinne Rancieres zu einer *Redistribution des Sinnlichen* führe und so neue Handlungsformen aufscheinen lässt. Dieses Widerstreben gegen Repräsentation sei demnach die adäquate Entsprechung eben jener revolutionären Politik, die alternative Formen von (Non-)Repräsentation zu artikulieren versuche.

Doch was genau ist die Ästhetik des Vernakularen? Snowdons *ekphratische* Beschreibung des kurzen Clips evoziert traumartige Assoziationen, in denen uns ein tragisches Ereignis - der Tod eines unbekanntes Aktivisten bei einer Demonstration in Libyen - vor Augen geführt wird, „and yet we experience those five minutes as a space of paradoxical, unstable freedom, in which the tension and threat of the situation is not denied, but is somehow abstracted to the point where it becomes almost unrecognizable“.⁴⁹

It develops its own concrete sensory discourse on these subjects, in terms which are irreducible to any merely discursive language. It uses the camera to mediate between the individual, the group, and the elements (sky, sea, wind, and sun), and in doing so, it produces a form of subjectivity which is irreducible to either the individual, the

⁴⁷ Ebd., 405.

⁴⁸ „[T]heir basic gesture is not “linguistic”, but physical: not the image as representation, but the unauthorized and transgressive presence of the body that films in a public place, recording and participating in a collective event, against the will of the state.“ Ebd., 411.

⁴⁹ Ebd., 420.

collectivity, the impersonality of the natural world, or the somewhat different impersonality of the digital camera, but which is also unimaginable without the co-presence of all four of them.⁵⁰

Am Ende seines Essays kommt Snowden somit zurück zu einer cinematischen Betrachtung seines Themas, einer sich neu formulierenden Subjektivität innerhalb des Filmischen, das sich in ästhetisch-politische Handlung im Sinne Rancieres übersetzt.



Still eines libanesischen Amateurvideos vom 25. Februar 2011, von Peter Snowdons Vimeo-Kanal, <https://vimeo.com/49182496>

Auch der libanesischer Künstler Rabih Mroué hat sich in mehreren seiner Arbeiten seit 2012 mit den vernakularen Videos des arabischen Frühlings beschäftigt. Er beschreibt, wie im Kontext der syrischen Aufstände gegen die Staatsgewalt Aktivisten die Ereignisse über die Bildschirme ihrer Computer, Kameras und Smartphones erlebten, „as if camera and eye have become united... the camera has become part of the body. In other words, cameras are not cameras but eyes implanted in their hands.“ In seiner Lecture-Performance *The Pixelated Revolution* zieht er mehrere „Double Shootings“

⁵⁰ Ebd., 421.

heran, in der Kameraauge und Regime-Scharfschützen aufeinandertreffen, die im direkt dokumentierten Tod oder zumindest in schweren Verletzungen der Aktivisten resultieren – die sich bildlich im Fall der Kamera zeigen. Die Dokumentation des Todes überlebt den Toten durch die spätere Übertragung ins Netz – scheinbar hochgeladen durch Angehörige der Opfer – und zeitigt sowohl die Brutalität der Staatsgewalt als auch die Erkenntnis, dass wir es mit einer neuen Art von medialisierten Todesbildern zu tun haben. „Death is happening outside the frame“ – wir sehen nicht den Toten selbst, sondern ein symbolisches Bild des Falles, und damit den augenblicklichen, theatralen Tod des Bildes, der erst in der Übertragung *postmortem* zur Entfaltung kommt.



Rabih Mroué: The Pixelated Revolution, 2012, Production Still

Auch in Ägypten ließ sich eine dialektische Bilddynamik im Kampf der verschiedenen Lager um Sichtbarkeit beobachten. Ab dem 28. Januar 2011, drei Tage nach dem Beginn der Proteste auf den Straßen Kairo und bis in den Oktober desselben Jahres hinein, verhängte die ägyptische Regierung eine nächtliche Ausgangssperre über große Teile der Innenstadt. Spätestens ab Mitternacht, manchmal schon in den frühen Abendstunden, leerten sich gezwungenermaßen die Schauplätze der politischen Auseinandersetzungen. Unter dem Deckmantel der Aufrechterhaltung der inneren Sicherheit veränderte sich die Stadt in diesen Tagen und Wochen, sonst gewöhnt an pulsierendes Leben bis spät in die Nacht; ein Zustand von Leere,

Bewegungslosigkeit und Stille den Beobachter als für die Stadt äußerst ungewöhnlich beschrieben.

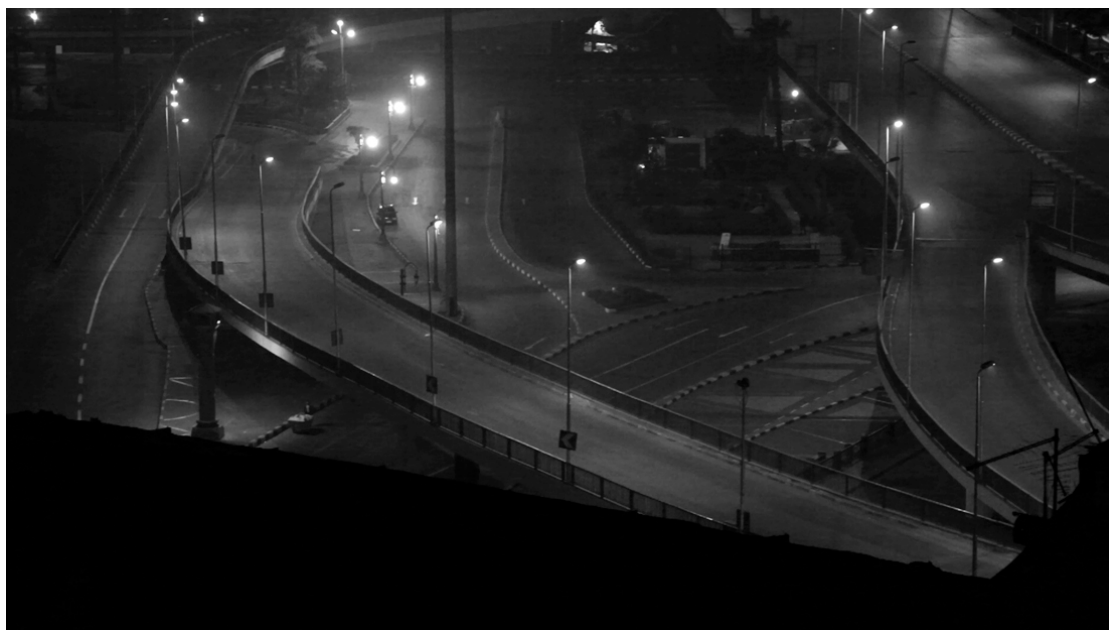
Dieser Ausnahmezustand kann als ebenso restriktive wie bildpolitische Geste gesehen werden: In diesem Vorgang offenbart sich das unüberwindbare Paradox einer jeden ikonoklastischen Handlung. In ihrem Kern eine Geste der Gewalt und Abtrennung, schafft sie es doch nicht, das Bild das sie austauschen möchte, vollständig auszulöschen. Dieses lebt als Spur, als präsente Abwesenheit in jenem Bild fort, das sie schafft. Beide, das zerstörte wie das zerstörende Bild, bleiben fortan miteinander verbunden, das eine bedingt das andere; so wie die stumpfe Rückseite des Spiegels, die dessen Reflektion erst konstituiert und doch der Sicht selbst zwangsläufig entzogen ist.

Die Ereignisse auf den Straßen Kairos seit dem 25. Januar 2011 folgten dieser spiegelbildlichen Dialektik. Der *Curfew*, dieser verbildlichte Ausnahmezustand, war der Versuch, ein anderes Bild zu ersetzen; es sollte zu dessen Zinnfolie werden. Die visuelle Dauerpräsenz der Protestierenden auf den Straßen und in der Live-Übertragung wurde durch die ägyptische Regierung mit optischen Gegenmaßnahmen beantwortet. Neben den Unmengen an Tränengas die regelmäßig die Schauplätze des Geschehens vernebelten, und dem tagelangen, kompletten Internet-Blackout, zielten Scharfschützen des Militärs auf den Straßen bewusst auf die Augen der Protestierenden, mehr als 80 Menschen verloren so mindestens ein Auge, manche – wie der Zahnarzt Ahmed Harara – sogar beide. Ein sogenannter „Eye Sniper“, der junge Polizei-Leutnant Mohamed Sobhi el-Shenawy wurde im März 2013 zu drei Jahren im Gefängnis verurteilt, die Augenbinde zu einer der Ikonen der Revolution. Neben dieser Strategie der Blendung versuchte die Regierung, durch die Ausgangsperre eigene (Gegen-)Bilder zu schaffen.

Der *Curfew* leerte die Schauplätze bildlicher Präsenz von seinen Akteuren und schuf ein Bild der Stille und des Stillstands auf den mehrspurigen Straßen, und auf den zentralen Plätzen, auf denen sonst die Massen demonstrierten oder campierten. Dies war ein Bild, das produziert wurde,

um nicht gesehen zu werden. Wer sich dem Curfew widersetzte, dem offenbarte sich die Stadt wie eine Bühne im Standby-Modus, ein Theater zwischen den Aufführungen, das darauf wartet bespielt zu werden.

Die Bilderdynamik der ägyptischen Revolution kann somit auch als ein Umkehren der Überwachungsarchitektur, des *panoptischen Regimes*⁵¹ der modernen Stadt gelesen werden, nach deren Haussmannschen Konzepten die Innenstadt Kairos am Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich organisiert und umgestaltet worden ist.⁵²



Videostill aus *Excursions in the Dark*, Kaya Behkalam, 2011

⁵¹ vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977)

⁵² vgl. Nezar AlSayyed, *Cairo—Histories of a City* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), 206

ZUM BEGRIFF DER MEDIALITÄT

Eine Vielzahl von Medientypen mit teils unterschiedlichen Funktionen und Seinsweisen fand seinen Einsatz während der Ereignisse des Arabischen Frühlings in Ägypten. Klassische, analoge Medien wie Flugblätter, Banner, Printmedien und Radioreports, ebenso wie eine Vielzahl digitaler Tools. Rami Khouri argumentiert, dass die vier wichtigsten Kommunikationskanäle der ägyptischen Aufstände Al Jazeera, Mobiltelefone, Moscheen und der öffentliche Raum selbst gewesen seien, analoge Übertragungstechniken wie „Mundpropaganda“ vermischten sich medienübergreifend mit den Tools digitaler Kommunikation.⁵³

Unabhängig dessen liegt der Fokus dieser Untersuchung auf einer übergeordneten spezifischen Medialität⁵⁴ dieser Ereignisse, die eine neue Qualität in der Geschichte der Medienereignisse kennzeichnen, der Übertragung, jener „ultimativen Form der Transparenz der unmittelbar über große Entfernungen hinweg übertragenen Erscheinungen“⁵⁵; eine Übertragung allerdings, die nicht bloße Übermittlung meint, die ja Teil der ontologischen Struktur jedes Mediums ist, sondern vielmehr einer *operativen Kraft* die der spezifischen Natur der medialen Vermittlung innewohnt: „Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“⁵⁶ In diesem Sinne sind sie nicht Mittler sondern aktive Agenten von Wandel, Mutation und Veränderung, die durch Prinzipien der Übertragung oder Ansteckung wirken oder aktiviert werden. „Ansteckung“ – so Oliver Lerone Schultz in Bezug auf Marshall McLuhans Vorstellung der Ansteckung als „Amplifikation und Modifikation des Intentionalen“ – „wäre dann im Hinblick auf Strukturen

⁵³ Rami Khouri, *Middle East Awakening*, in: *Cairo Review of Global Affairs* 1, 2011, 126-134.
Zit. nach Khatib, *Image Politics in the Middle East*.

⁵⁴ Zum Verständnis der Medialität als medienübergreifendes Charakteristikum vgl. Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 2010).

⁵⁵ Paul Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit* (Frankfurt a.M: Fischer, 2001), 55.

⁵⁶ Sybille Krämer, *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien* (Frankfurt: Suhrkamp, 1998), 14.

und Muster der Wirksamkeit eine *transdifferentielle, dynamische* Gemeinsamkeit unterschiedlicher Medien und *eine* der ‚Metaphern für das Mediale‘.⁵⁷

Die medialen Fernwirkungen und Übertragungsfähigkeiten sind in ihrem Wesen stets mehrdeutig, und können sowohl Eigenschaften technischer als auch personaler „Medien“ bezeichnen:

Zum einen kommen hierfür die „im“ Raum befindlichen Medien wie der Äther und seine Derivate in Betracht, andererseits aber auch dem Menschen zur Verfügung stehende Medien - seien es seine Sinne, deren technische Substitute und Verlängerungen oder auch seine übersinnlichen Fähigkeiten.⁵⁸

Im hypermedialen Raum des Arabischen Frühlings entfalteten sich diese „übersinnlichen“ Erweiterungen oft entlang der Grenze von Medien und Körpern; und formten Akteure und Kommunikationsprozesse an den Schnittstellen von Mensch, Maschine und Medium:

During the Arab spring, the media were not just mediators in social and political interactions; the media were the individuals. Each person on Tahrir square or Daraa was an image creator or „broadcaster“ of political messages. This broadcasting of messages, whether verbal or visual or both, did occur often using third-party communication tools like the internet or mobile phones or the carrying of placards, but it also occurred through performance by the body, through visible presence, through being in a space.⁵⁹

In ihren „Notes Toward a Performative Theory of Assembly“ schlägt Judith Butler ein ähnliches Medienverständnis vor, in dem die körperliche Präsenz

⁵⁷ Oliver Lerone Schultz, McLuhan, Pasteur des Medienzeitalters. In: Schaub, Suthor, und Fischer-Lichte, *Ansteckung*, 349.

⁵⁸ Eva [Hrsg.] Johach und Diethard [Hrsg.] Sawicki, Hrsg., *Übertragungsräume : Medialität und Raum in der Moderne*, Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften (Wiesbaden: Reichert, 2013), 2.

⁵⁹ Khatib, *Image Politics in the Middle East*, 6.

und Teilnahme an einem Protest zum non-diskursiven Zeichen werde, das unabhängig des jeweiligen Inhalts etwas Distinktes mitteile:

If the people are constituted through a complex interplay of performance, image, acoustics, and all the various technologies engaged in those productions, then „media“ is not just reporting who the people claim to be, but media has entered into the very definition of the people.⁶⁰

Die eigene Rolle als Übertragungsmedium schien dabei vielen Protestierenden in Kairo durchaus bewusst zu sein: „Protestors seemed to possess a conscious understanding they were on display to a wider audience. This is especially true in the case of signs in multiple languages, as well as the urging of foreigners to ‚tell people what you‘ve seen‘“.⁶¹

Anders als jene Materialien der ägyptischen Revolution die uns heute in den verschiedensten Medientypen zur Verfügung stehen, lässt sich die umfassendere Medialität dieses Ereignisses nur durch Annäherungen umreißen. Medialität wird hier verstanden als Relation, die immer wieder aufs Neue hergestellt wird, und nicht über eine spezifische bildliche oder materielle Ontologie begreifen lässt außerhalb dieser Relationen.⁶² Ihre Wirkungsweise ist jener *Blindspot*, der indirekt – als anwesende Abwesenheit – dem Inhalt inhärent ist und sich einem direkten Lesen entzieht. „Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums“⁶³; ähnlich der Stimme, die sich als Trägermedium der Rede ungewollt in die Auslegung eben deren Inhalts einschreibe, oder das Mikrofon, das „mitspricht...indem ich ES ergreife, [werde ich] meinerseits ergriffen und in jenen Kreislauf und

⁶⁰ Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Cambridge/London: Harvard University Press, 2015) 20.

⁶¹ Samia Mehrez, Hrsg., *Translating Egypt's Revolution. The Language of Tahrir* (Cairo/New York: AUC Press, 2012), 105.

⁶² vgl. hierzu Guy Debord, *Society of the Spectacle*: “[t]he spectacle is not a collection of images; rather it is a social relationship between people that is mediated by images.”

⁶³ Krämer, *Medien, Computer, Realität*, 81.

Übertragungszusammenhang eingebunden“⁶⁴, der Auswirkungen auf Sender, Empfänger und Träger gleichzeitig hat. Erkennbar wird diese mediale Spur allein durch das potentielle Rauschen oder Flackern des medialen Kanals oder durch die Dysfunktion desselben. (Wobei die Technik diese Spuren mit zunehmender Perfektion immer weiter verwischt, denn „je stärker ihr Einfluss wird, desto stärker bringt sie sich selbst zum Verschwinden“.⁶⁵)

Als sich in den Anfangstagen der Revolution ab dem 25. Januar vor allem Twitter als Übermittlungsinstrument durchsetzte und wenige Tage darauf, ab dem 28. Januar durch die staatlich verordnete Internetblockade nicht mehr nutzen ließ, stiegen Demonstranten auf eine zutiefst traditionelle, analoge Technologie um, ohne damit den tatsächlichen medialen Modus der virtuellen Übertragung zu wechseln: Die Online-Plattform *Speak2Tweet* – eine Kooperation von Ingenieuren der Technologiefirmen Google, Twitter und SayNow – stellte kurzerhand eine Telefonleitung bereit, auf dessen Anrufbeantworter Nachrichten hinterlassen werden konnten, die automatisch in Tweets umgewandelt und so weiter ins globale Netz eingespeist werden konnten.⁶⁶

Wie das *Speak2Tweet* Projekt zeigt, erfordert der mediale Übertragungsraum nicht zwingend die direkte persönliche Verfügbarkeit technologischer Tools der digitalen Welt, einen Internetanschluss oder die sichtbare Präsenz einer Kamera. Da heute fast jeder Mensch ein Mobiltelefon mit Fotofunktion in der Tasche trägt, ist allein die Wahrscheinlichkeit der Dokumentation, Speicherung und Übertragung ausreichend, dass derart mediale Ereignisse – und damit auch die in ihm stattfindenden Handlungen – von einer Medialität

⁶⁴ Martin Burckhardt, „Unter Strom. Der Autor und die elektromagnetische Schrift“, in *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hg. von Sybille Krämer (Frankfurt: Suhrkamp, 1998), 40. Hervorhebung im Original.

⁶⁵ Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, 275.

⁶⁶ Die ägyptische Medienkünstlerin Heba Amin arbeitet unter dem Namen *ProjectSpeak2Tweet* seit mehreren Jahren an künstlerischen Projekten die die damals aufgezeichneten Anrufe in Videoinstallationen aufarbeiten.

sind, die die Bildwissenschaftlerin Ariella Azoulay als immanent *fotografisch* beschreibt:

The absence of a camera in the field of vision does not refute its potential existence. I think of the photographic event as an effect of the potential penetration of a camera, accompanied by the possibility that a photograph will be produced within its field of vision. The event of photography – not the photographed event – might take place as the encounter with a camera, with a photograph or with the mere knowledge that a photograph has been (or might have been) produced.⁶⁷

⁶⁷ Ariella Azoulay, „What is a photograph? What is photography?“, *Philosophy of Photography / Intellect Limited* 1, Nr. 1 (2010): 12.



Videostill aus einem [Interview mit Maha Maamoun](#), Filmemacherin und Kuratorin, 15.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

“If I want to rethink that time, which material would I look at or which material speaks to me now? I think it’s a mixture of the material people were uploading, the random things people were uploading on different sites, whether on Youtube or a selection like what Mosireen was compiling. It’s material that is like what you see when you open someone’s belly. It’s like looking into that open belly, full of emotions, of moments that are in the making. I would not deduce from it statements like: this is why things got wrong. It’s really a document of a live moment with different strengths and weaknesses and conflicts and this is why it’s very relevant to look at. To see it like a live-wire moment, before all the layers of judgement and what happened next or how things turned or regressed, before all of that.”

ECHTZEIT UND ECHTRAUM

Die einzelnen Aspekte und Wirkkräfte des Übertragungsmodus sollen im Folgenden etwas näher betrachtet werden. Basierte die Nachrichtenübertragung im technischen Sinne auf der Verbindung durch Kabel zwischen klar adressierbarem Sender und Empfänger, hat sich im Zeitalter der *wireless connections* die Übertragung verräumlicht und kann sich nun an eine Vielzahl von unbekanntem Empfängern zugleich wenden:

Indem sie das Kabel hinter sich lässt, entkoppelt sie auch dessen Adressierungsraum von konkreten Orten, die in einem scheinbar ausdehnungslosen, umfassenden und multidimensionalen Medienraum der Übertragung aufgehen.⁶⁸

Neue An- und Abwesenheits- sowie Nah- und Fernverhältnisse sind die eindeutigsten Veränderungen dieser medialen Räume, die zu variablen Schnittstellen zwischen verschiedenen Orten, Zeiten und Akteuren werden und von diesen nicht mehr getrennt werden können, denn: „Die Zeit des Ereignisses ist die Zeit des Bildschirms.“⁶⁹ McLuhan beschreibt diese neuartige Wahrnehmung bereits 1969:

Mit Hilfe des Radios, des Fernsehens und des Computers betreten wir heute bereits ein erdumspannendes Theater, in dem die ganze Welt ein einziges Happening ist. Unsere gesamte kulturelle Lebenswelt, die wir früher bloß als eine Art Behälter für die Menschen betrachtet haben, wird durch diese Medien und die Weltraumsatelliten in einen lebenden Organismus verwandelt, der selbst von einem neuen, außerhalb unserer Erde liegenden Makrokosmos, einer neuen Ordnung umschlossen wird. Die Ära des Individualisten, der Privatsphäre, des fragmentierten und „angewandten“ Wissens, der „Standpunkte“ und spezialisierten Ziele wird ersetzt durch ein umfassendes Bewußtsein einer mosaikartigen

⁶⁸ Gethmann und Sprenger, *Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung*, 22.

⁶⁹ Hubertus von Amelunxen. Zeit und Bildschirme. In Amelunxen und Ujica, *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes*, 77.

Welt, in der Raum und Zeit durch Fernsehen, Flugzeuge und Computer überwunden werden – einer Welt, in der alles gleichzeitig, alles auf einmal passiert, in der in einem totalen elektrischen Feld alles mit allem mitschwingt... Nach Jahrhunderten eines gespaltenen Sinneslebens wird die moderne Wahrnehmungsfähigkeit wieder einmal umfassend und alles miteinbeziehend sein, so wie die ganze menschliche Familie zu einer einzigen, universalen Membran zusammengeschlossen werden wird.⁷⁰

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

„[D]ie Perspektive der Echtzeit der großen Optik verdrängt endgültig die Leistungen der Perspektive des Realraums; der Fluchtpunkt für die Bündelung der Lichtstrahlen büßt seine Vormachtstellung gegenüber der Flucht aller Punkte (Pixel) des Fernsehbildes ein.“⁷¹

Diese Krise des Raumes und „der zeitlichen Dimension des gegenwärtigen Augenblicks“ sei jener Entortung geschuldet, die die technologische Echtzeit

⁷⁰ “Through radio, TV and the computer, we are already entering a global theater in which the entire world is a Happening. Our whole cultural habitat, which we once viewed as a mere container of people, is being transformed by these media and by space satellites into a living organism, itself contained within a new macrocosm or connubium of a supraterrrestrial nature. The day of the individualist, of privacy, of fragmented or “applied” knowledge, of “points of view” and specialist goals is being replaced by the over-all awareness of a mosaic world in which space and time are overcome by television, jets and computers — a simultaneous, “all-at-once” world in which everything resonates with everything else as in a total electrical field...After centuries of dissociated sensibilities, modern awareness is once more becoming integral and inclusive, as the entire human family is sealed to a single universal membrane.” Marshall McLuhan, Playboy Interview, März 1969, <https://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan>. Zit. nach Hartmann, *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*.

⁷¹ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, 56.

zwangsläufig mit sich führe. Die „Teleaktion“ löse die reale Handlung auf; die „Nicht-Orte“ der Schnittstellen und Knotenpunkte treten an die Stelle des eindeutig lokalisierbaren öffentlichen Raums; und das Bild übernehme die Stelle des Ereignisses, das es dokumentiert; mit nachhaltigen Folgen dafür, wie wir Geschehenes als wahr und wirklich empfinden. Régis Debray sieht hier den Beginn einer neuen Epoche, der *Videosphäre*, die mit der Live-Fernsehübertragung auf die Weltbühne tritt⁷²:

In der Möglichkeit zur Direktübertragung manifestiert sich die Abschaffung der Distanz. Die Logik des Sichtbaren bestimmt die Logik des Erlebten... Wenn das objektive Kriterium für die Wirklichkeit eines Ereignisses das Sichtbarwerden seiner Aufzeichnung ist, so wird das Ereignis selbst zur Aufzeichnung... Das Video-Fernsehen könnte die Nachrichten durch Verschmelzung einst unterschiedlicher Zeitphasen – die ihrer Entstehung, ihrer Weitergabe und schließlich ihrer Sendung – in sich zusammenstürzen lassen... Indem das Fernsehen das Ereignis zeitgleich mit der Information produziert, offenbart es, dass die Information das Ereignis schafft und nicht umgekehrt. Das Ereignis ist nicht das Geschehen an sich, sondern das Geschehen, soweit es bekannt geworden ist. Oder "wiederaufgenommen" wurde. Die Voraussetzung für ein Ereignis ist somit nicht das Geschehen, das an sich eine Abstraktion ohne Relevanz ist, sondern seine Verbreitung.⁷³

Das Resultat dieser „großen Optik“ beschreibt Virilio als eher dystopische denn utopische „Teletopie“, die in letzter Konsequenz zu allumfassender Kontrolle, Überwachung und Atomisierung des Individuums und seines „animalischen Körpers“ führe.⁷⁴

Tatsächlich scheint der weitere Verlauf des Arabischen Frühlings Virilios (und teilweise Debrays) Technologiepessimismus Recht zu geben. Die

⁷² Debray datiert den Beginn der Videosphäre auf das Jahr 1968, als die Fernsehsender anlässlich der Olympischen Winterspiele von Grenoble zum ersten Mal live Farbbilder des Ereignisses ausstrahlen.

⁷³ Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, 287-289.

⁷⁴ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, 19-26.

anfangs bejubelte Vernetzung der Protestierenden und die Möglichkeit ohne Zeitverzögerung das Geschehen an andere Orte zu tragen, hat neben jener bislang ungekannten globalen Aufmerksamkeit *in realtime* mittelfristig vor allem zu einer Erleichterung der restriktiven Kontrolle über eben diese neuartigen Kommunikationsformen und Benutzer geführt.

Um diesen Umschwung – von der Emergenz neuer, entgrenzter Räume der virtuellen wie real empfundenen Emanzipation, hin zur Entwicklung eines ausgeprägten dystopisch-panoptischen Kontrollraums – zu verstehen, möchte ich zunächst die mediale Qualität des Übertragungsraums als solchem näher bestimmen. Welche Formen von Erfahrung und Handlungskapazität haben sich hier anfänglich entfaltet? Was geschieht in diesem geschlossenen System des synchronen Sehens und Handelns in dem sich die Demonstranten des Tahrirplatzes Anfang 2011 wiederfanden, jener Synchronität die zu einer Konstante unseres postdigitalen Lebens geworden ist? Welche Vorstellungen des Bildlichen oder Visuellen greifen hier?

Die neuartige Erfahrung der live vermittelten Handlung basiert vor allem auf einer geteilten Zeitlichkeit des Moments – wie Stephanie Marriott in ihrer Studie über Ort und Zeitwahrnehmung des Live-Fernsehens konstatiert – ‚einer gemeinschaftlich erfahrenen „Ko-Temporalität“,

...a perpetual ontological possibility, realized whenever the broadcast is 'live' in the full sense that the time of the event, the time of television creation and the time of transmission and reception are one and the same. Taken together, these characteristics – the institutional character of the broadcast event; its production for a non-specific but momentarily particularized absent audience; the presence of a perceptual space which may be more or less shared between speaker and absent audience but which minimally involves some visual domain which is known by the performer to be available to the viewer; the potential for the

instantaneous transmission of information across distance – define the context in which televisual communication is produced and received.⁷⁵



Al Ahram Online: "Egyptian anti-government protesters gathered in Tahrir (Liberation) square, watch a screen showing U.S. President Barack Obama live on a TV broadcast from Washington DC, speaking about the situation in Egypt, early Wednesday, Feb. 2, 2011." (AP Photo/Lefteris Pitarakis)

Dieser Live-Moment verändert sowohl die Erfahrung der Struktur des Raumes, also Aufnahme-, Sende- und Empfangsort, als auch der Zeitwahrnehmung, der zeitlichen Architektur, „in which the everywhere-simultaneous world is structured into convoluted and dynamic reconfigurations of past and present in the real time of the live broadcast“.⁷⁶

Gareth Evans' Annahme, ein Subjekt könne nicht zwei separate Orte gleichzeitig als „Hier“ begreifen⁷⁷, lässt sich demnach in der Parallelexistenz der per Netzwerk verkoppelten und simultan erfahrbaren Orte nicht weiter aufrechterhalten. Das „Hier“ ist ortlos geworden, und spaltet sich auf in die

⁷⁵ Marriott, *Live Television. Time, Space and the Broadcast Event*, 5.

⁷⁶ Ebd., 6.

⁷⁷ Gareth Evans, *The Varieties of Reference* (Oxford: Clarendon Press, 1982), 167. Zitiert nach Marriott, *Live Television*, 7.

Dreifaltigkeit des Ortes der Aufnahme, des Empfangs und der gemeinsamen Schnittstelle, verbunden über wechselseitige Rückkopplungen.

Dieses mediale Feedback unterscheidet sich in seiner Qualität von der Begegnung von Angesicht zu Angesicht, wie Marriott weiter darlegt. Im Zusammenhang der eindeutigen, analogen, „kanonischen“ Kopräsenz überlagern sich Ort und Raum und die Teilnehmer haben dieselben räumlichen Referenzen um sich; sie können über Sinne außerhalb des Audiovisuellen kommunizieren, Tast-, und Geruchssinn mit in ihren Dialog mit einbeziehen. Dennoch ist die medial und elektronisch vermittelte Begegnung mit anderen oder mit sich selbst nicht notwendigerweise ausschließlich durch diesen Mangel an der vollständig geteilten Orts- und Sinneswahrnehmung gezeichnet. Vielmehr eröffnen sich hier andere Formen der Kommunikation und der gemeinsamen Teilhabe an der Situation; beispielsweise durch sich zusätzlich eröffnende Kanäle, die unvorhergesehene Zufälle und Ambivalenzen ermöglichen (wie durch das Überlagern von mehreren Kanälen, oder durch das gleichzeitige, mehrgleisige Sprechen oder Chatten in Videokonferenzen); sowie neuartige Wahrnehmungsmuster von Simultaneität:

Electronic forms of communication...permit me to import, temporarily, the localities of others into my own immediate environment without the necessity of being physically present in the place where those individuals are encountering the world. The bounds of my perceptual field become infinitely permeable, open to a multiplicity of interactive possibilities which do not require me to transport myself into the *there* of another, or the other to enter physically into the place where I am.⁷⁸

Doch die Erfahrung einer gemeinsam erlebten temporalen Beziehung und Simultaneität ist im digitalen Zeitalter noch radikaler verwurzelt: die *Live-Performance* ist nicht mehr länger eine gezwungenermaßen menschliche Aktivität oder der Begegnung zweier oder mehrerer Subjekte vorbehalten,

⁷⁸ Marriott, *Live Television. Time, Space and the Broadcast Event*, 26f.

schließlich operieren auch Algorithmen in Echtzeit, wie Philip Auslander am Beispiel der Suchmaschine illustriert. Dies ist keine Interaktion zwischen Jenem der etwas sucht und einer Maschine die auf eine existierende Liste zurückgreift und dem Suchenden daraus Vorschläge anbietet. Stattdessen sucht der sogenannte *Bot*, in diesem Fall *Searchbot*, das Internet elektronisch „selbst“, also scannt alle Seiten auf den gewünschten Begriff, und sendet die Fundstellen dann an den User zurück. In Metaphern älterer Kulturtechniken übersetzt hieße das: „imagine a jukebox that contains no records itself but that can actually go out and scour the world’s record stores to bring back ones you may wish to hear in response to a specific request.“⁷⁹

Konträr zu Auslanders Konklusion, dass die Fähigkeit menschlicher-maschineller Kotaltemporalität in Echtzeit die „existentielle Signifikanz die der Live-Performance zugewiesen wird, in Zweifel zieht“, erscheint hier vielmehr ein weiterer Hinweis für die durchdringende technologische Bedingtheit der Echtzeitübertragung die unserer Kultur- und Kommunikationstechniken im digitalen Zeitalter zu Grunde liegen.

⁷⁹ Philip Auslander, „Live from cyberspace: Or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot.“, *PAJ: A journal of performance and art*, Nr. 24.1 (2002): 16–21.

REFLEKTIONS- UND ÜBERTRAGUNGSRÄUME

Um die Wirkung der medialen Rückkopplung auf ein Ereignis und das Verhältnis zwischen Bild und Übertragungsraum näher zu untersuchen, bietet sich ein Vergleich mit der Erfahrung vor dem Spiegel an, dem Transmissionsmedium *par excellence*. Hier geht es weniger um eine psychoanalytische Deutung des Spiegels als Instrument der Subjektwerdung, nicht die Identifikation, das „auf sich nehmen“, des eigenen Abbilds. Vielmehr geht es darum – wie Umberto Eco in seiner Typologie des Spiegels schreibt – ,

...nicht nach einem Moment der Morgenröte oder des Anbruchs zu fragen (sei er phylo- oder ontogenetischer Art), sondern nach dem Gebrauch, den erwachsene Menschen von Spiegeln machen – erwachsene Menschen, die bereits Zeichen produzieren und sich als Subjekte wahrnehmen und die vor allem eine gewisse Vertrautheit mit Spiegelbildern haben.⁸⁰

Im Fokus stehen die konkreten medialen Eigenschaften der Reflektion, die intersubjektive, vielleicht auch interobjektive Erfahrung der synästhetischen Rückkopplung. Diese Synästhesie verstehe ich im medienwissenschaftlichen Sinne als Schnittstelle zwischen Medien und Affekten, zwischen

medialisierte[r] Lebenswelt und ihren Inszenierungsformen auf Sinnes-Dispositive, Paradoxien und Hybridformen: die Taktilität des Blicks, die physische Wirkung der Schallwellen, die Sichtbarkeit der Töne und Stimmen, die Hörbarkeit der Bilder, Körperschriften, Rhythmen der Sinne, Atmosphären, transformative Prozesse, Medienwechsel und affektive Kraftlinien.⁸¹

Eine erste Spur zur Abkehr psychoanalytischer Deutungsmuster der Spiegelsituation findet sich in Marshall McLuhans Essay *The Gadget Lover*, in

⁸⁰ Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene* (München: dtv, 1990), 29.

⁸¹ Christian Filk, Michael Lommel, und Mike Sandbothe, Hrsg., *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik* (Köln: Herbert von Halem, 2004), 17.

dem er den Narzissmythos als kybernetische Erfahrung umdeutet, auf den etymologischen Zusammenhang zwischen *Narcissus* und *Narcosis* verweisend:

This extension of himself by mirror numbed his perceptions until he became the servomechanism of his own extended or repeated image. The nymph Echo tried to win his love with fragments of his own speech, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of himself and had become a closed system.⁸²

Anstelle eines libidinösen Motivs liest McLuhan im Narzissmythos das Thema der „Auto-Amputation“, der Auslagerung von Körperlichkeit in „*Body-Extensions*“, denen sich der Mensch fasziniert unterwerfe, anderen Sinneswahrnehmungen von außen gegenüber taub und unempänglich.

Wie sich in McLuhans Denkmodell andeutet, liegt die spezifische Medialität des Spiegels nicht im Spiegelbild selbst, sondern in der Auslagerung und Ausweitung der (visuellen) Sinneswahrnehmung. Laut Eco vergrößert die Spiegel-Prothese „die Reichweite des Organs und liefert ihm Reize analog zu denen, die es empfangen würde, wenn es dort funktionieren könnte, wohin die Prothese seinen Aktionsradius verlängert. So gesehen liefert mir der Spiegel ein absolutes Duplikat des Reizfeldes.“⁸³ Es handelt sich demnach also nicht um ein Duplikat, oder eine „Ikone“ des sich spiegelnden Objektes selbst, sondern um eine „virtuelle Verdopplung der Reize“⁸⁴, gewissermaßen also eine Potenzierung der Handlungskapazität. Eco definiert den Spiegel demnach als ein naturanaloges, „*asemiosisches*“ Metamedium, das nicht nur nicht symbolisch sei, sondern auch nicht-zeichenhaft. Der Bildwissenschaftler Slavko Kacunko erklärt in Bezug auf Eco den Spiegel zur „vierten

⁸² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1975), 45.

⁸³ Eco, S.37

⁸⁴ „Genau aus dieser Erfahrung des absoluten Ikonismus erwächst der Traum von einem Zeichen, das dieselben Eigenschaften wie das bezeichnete Objekt besäße. Deswegen machen wir Zeichnungen (und produzieren damit eben jene ‚ikonisch‘ genannten Zeichen): um das, was der Spiegel ermöglicht, ohne Spiegel zu realisieren.“ Eco, S.38

Kulturtechnik“ neben Bild, Schrift und Zahl. Von diesen hebe ihn vor allen Dingen ab, dass er kein Speicher-, sondern ein reines Übertragungsmedium sei.⁸⁵ Um das Medium Spiegel zu begreifen, müssen wir uns demnach zuerst von der Fokussierung auf das *Spiegelbild* lösen; oder: in Rückbezug auf die Medialität der Transmission den Blick „von der *Verbindung zwischen Akteuren* auf die *Verbindung als Akteur*“ verlagern.⁸⁶

⁸⁵ Slavko Kacunko, *Spiegel-Medium-Kunst, Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes* (Paderborn: W. Fink, 2010), 10f.

⁸⁶ Gethmann und Sprenger, *Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung*, 11.

HETEROTOPE RÄUME - DAS MONITORSTADIUM

Wie Kacunko in seiner Genealogie des Spiegels in der Kunstgeschichte zeigt, findet das Medium bis zur Moderne seinen Einsatz vor allem als Metapher⁸⁷ und literarische Figur, als semiotisches Mittel einer Trennung von Subjekt und Objekt. Dass das Medium, von seiner Zeichenhaftigkeit befreit betrachtet, komplexere Beziehungsverhältnisse ermöglicht und einfordert, lässt sich schon aus Foucaults Konzept der Heterotopie herauslesen, das einen Denkweg einschlägt, der weg von der subjektbildenden Idee des Spiegels und hin zu einem Mittel interobjektiver Erfahrung führt:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich

⁸⁷ Interessant in diesem Zusammenhang auch folgender Zusammenhang: „Wenn Sie die 'Übertragung' ins Griechische zurückübersetzen, so kommen sie zur metaphora, also zur: 'Metapher'. Wenn sich im Neugriechischen das Wort ('metaphorikos') auf die Transportmittel schlechthin bezieht, so haben wir hier eine weitere Ergänzung. Denn die Metapher ist nicht bloß irgendein Bild, sondern sie ist ein Bild, das die Struktur eines allgemeinen Verkehrsmittel hat.“ Burckhardt, „Unter Strom. Der Autor und die elektromagnetische Schrift“, 35.

ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.⁸⁸

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

Die Komplexität, Multiplizität und Hybridität der Objekte im evolutionären Monitor-Stadium verlangten aber nach anderen Mannigfaltigkeiten als die historischen Raum- und Zeitformen, z. B. fraktale Dimensionen, Kreislauf, Homöostase, Rückkoppelung, Selbststeuerung, Selbstorganisation, Autopoiesis sind einige der Begriffe, die in der Neuzeit eingeführt wurden, um eine komplexere Dimensionalität der Systeme analysieren und erklären zu können.⁸⁹

Doch ist der Vergleich des audiovisuellen Kreislaufs, in dem sich die sich selbst zuschauenden Demonstranten des Tahrirplatzes finden, mit der Erfahrung vor dem Spiegel legitim? Schließlich ist ein wesentlicher Faktor der Reflektion in der Live-Videoübertragung nicht gegeben: ein sich spiegelndes Objekt erscheint in der direkten Reflektion gezwungenermaßen *spiegelverkehrt*. Da sich diese Eigenschaft jedoch beispielsweise durch das Gegenüberstellen zweier Spiegel aufheben ließe und demnach unwesentlich ist, können wir den *Live-View* Modus als elektronisch-katoptrische Übersetzung des Spiegels begreifen.⁹⁰ Alle ontologischen Aspekte die Eco in seiner Typologie des Spiegels benennt⁹¹, sind auch in der rückgekoppelten Videoübertragung gegeben: die immanente Abgrenzung vom Zeichen, die

⁸⁸ Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 39

⁸⁹ Peter Weibel, G.J.Lischka: *Polylog für eine interaktive Kunst*. In: *Kunstforum*, Im Netz der Systeme, Bd. 109, 1989, S. 71

⁹⁰ Vielleicht liegt aber hier die Neuartigkeit einer solchen nicht-spiegelverkehrten, kongruenten Seherfahrung. Während wir uns an die seitenverkehrende Darstellung des Spiegels längst gewöhnt haben und sie zu deuten wissen, ist die direkte visuelle Rückkopplung ein äußerst ungewohntes Seh- und in diesem Fall auch Hörerlebnis.

⁹¹ Eco, S. 39

zwingende, gleichzeitige Präsenz des Referenten im Bild, die Unmöglichkeit des Mediums allgemeine Bezüge herzustellen, zu interpretieren oder zu lügen, sowie die Gebundenheit an den eigenen medialen Kanal. Jegliche Form der Inszenierung vor oder hinter der Kamera – ebenso wie vor dem Spiegel – betreffe demnach nicht das Medium selbst, sondern seinen instrumentellen Gebrauch.

Auf die ontologische Verwandtschaft von Spiegel und Videokamera verweist auch Vilém Flusser:

It looks like an electromagnetic film camera, and thus it misleads people to make films with it. In fact, however, it is a mirror with a memory attached to it. And people are slow to discover this... The mirror is, of course, a relatively old invention, and it is used for reflections and speculations... But something curious has happened: as philosophical discipline became ever more refined, and as it gave birth to the sciences, the original mirror was abandoned, and the term ‚speculation‘ acquired a metaphorical meaning. People forget that they are looking into an imaginary mirror while reflecting about themselves and the world... Something must be done about this, unless we admit that we can no longer imagine our own concepts, which is a form of alienation... To remedy this, video has been invented. It is a new sort of mirror... But the monitor is an active mirror: when you look into it, you see yourself and your surrounding from the point of view of the video camera.⁹²

Flussers Analyse der potentiellen Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt durch die Loslösung des Denkens von seinen materiellen Grundlagen, also der Vergessenheit darüber, dass jede Spekulation durch das imaginäre Medium des Spiegels und damit einer Form von Rückprojektion gebrochen sei, führt uns zurück zu McLuhans Idee des Spiegelraums als geschlossenem prothetischem System. Dieser Taubheit oder Entfremdung entgegenzuwirken erhofft sich Flusser von der Videotechnologie, als einer

⁹² Vilém Flusser, Discover European Video. In: Discover European Video, Anthology Film Archives, New York, 1990, zit. nach Kacunko 2010

Rematerialisierung und Wiederaneignung unserer Denkprozesse. Während die abstrakte Selbstreflektion in begrifflicher Abstraktion verharre und sich und ihre Umwelt lediglich innerhalb ihres eigenen (geschlossenen) Systems konstituieren könne, erlaube die Videokamera es uns, über den konkreten Standpunkt und die Bedingtheit der Betrachtung nachzudenken und auch ein Außerhalb jenes geschlossenen Systems der Selbstreflektion mitzudenken.



„Tahrir Cinema“, Screening von Videodokumentationen über die Straßenproteste während der Besetzung des Tahrirplatzes im Juli 2011 (Mosireen)

ZWISCHENFAZIT

Begreifen wir die Reflektion als eine medienübergreifende Kulturtechnik – und die Übertragung als ihr mediales, übergeordnetes Prinzip –, nähern wir uns einem ästhetischen Raum, in dem anstelle der Idee eines vermeintlich stabilen Bildes eine aus einem Bildraum resultierende, erweiterte Handlungskapazität oder operative Kraft dessen, was *im Bild ist*, zum Wirken kommt. Die Oberfläche des Bildes tritt somit in ihrer Bedeutung zurück und wird zum Gebilde, zur Schnittstelle; von der *Surface* zum *Interface*, das zwischen verschiedenen Akteuren, Zeiten und Räumen schaltet; entscheidend ist das Eingebundensein in einen medialen Kontext aus potentiell gleichzeitiger Sendung, Empfang und Kanal und den dadurch entstehenden Erweiterungen und Möglichkeiten. In der hypermedialen Struktur des digitalen Zeitalters und in der Gestalt der Schnittstelle eröffnet sich, so Frank Hartmann, „eine mediale Umwelt, die als Verdichtung und Überlagerung einzelner Medienfunktionen begriffen werden kann. Sie bestehen in unzähligen Referenzen, in semantischen Relationen eher als in der Fixierung von Inhalten.“⁹³

Diese Variabilität der Referenzen, die sich momenthaft im Augenblick der Übertragung zu flüchtigen Bildkonstellationen kristallisieren, versuchen komplexere Bildbegriffe wie jene des *Floating Image* oder des *Metabildes* zu greifen und bieten damit indirekt erste Bausteine zu einer Ästhetik der Übertragung an, die Bilder stets im Kontext ihrer ständigen oder potentiellen Konnektivität zu anderen Bildern, Benutzern, Räumen und Zeiten versteht.

Einflussreiche visuelle Beispiele aus dem Arabischen Frühling wie die bildlos gebliebene Selbstopferung des Tunesiers Mohammed Bouazizis oder auch die „flüssige“ ikonische Darstellung der Vogelperspektive des Kairoer Tahrirplatzes als variables Standbild eines ununterbrochenen Livestreams – weltweit verbreitet durch die Echtzeit-Berichterstattung Aljazeeras – zeigen, wie diese Bilder erst im Modus der Übertragung oder der *viralen*

⁹³ Hartmann, *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*, 201.

Ansteckung – in Form der Generierung und Aktivierung anderer Bilder und Bildräume, die sich auch nicht durch *Internet-Blackouts* aufhalten lassen – ihre volle Bedeutung und eine quasi-autonome, operative Kraft erlangen. Die kommunikative Struktur jener synästhetischen, „virulenten“ Übertragungs- und Ansteckungsräume liefert uns aber auch Hinweise zu einer Dynamik der kurzzeitigen Intensität und langfristigen Mutation, die nachhaltig auf das ursprüngliche Ereignis einwirken und rückwirken.

Die Idee einer medialen Vernakularität legt nahe, jene medialen Gebilde die im Arabischen Frühling vor allem über Youtube Verbreitung fanden, nicht als Einzelbilder zu verstehen, sondern vielmehr als dynamische Prozesse einer nonverbalen Sprache, deren Äußerungen und Gesten performativ und momenthaft sind und sich von institutioneller Rhetorik visuell und medial bewusst abgrenzen, neue Subjektivitäten in Erscheinung treten lassen und im Sinne Rancieres ästhetisch wie politisch auf eine Redistribution des Sinnlichen hinwirken.

Diese sich scheinbar artikulierenden neuartigen Subjektivitäten in diesen Feedbackschleifen entpuppen sich unter Umständen jedoch bei genauerem Hinschauen als „Krise“ des Subjektiven. Durch die immer weiter verbreitete und instantane Nutzung der in fast jedem Mobiltelefon eingebauten Videokamera schreiben sich zwar bislang medientechnologisch weniger versierte Menschen durch die Aufzeichnung verschiedenster Ereignisse in die Übertragungskreisläufe mit ein. Doch wie am Beispiel der syrischen „Double-Shootings“ illustriert, birgt dies potentiell neue Probleme, wie etwa zwischen eigenem und Kameraauge, zwischen Virtualität und Körperlichkeit, zwischen gefühlter und tatsächlicher (Medien-)Macht differenzieren zu können. Zudem ist das Subjekt nicht mehr distanzierter Erforscher kontrollierbarer bildlicher Landschaften, sondern Teil einer potentiell überwältigenden „synästhetischen und vereinnahmenden Umwelt“ (Debray), die ihn in einem medialen Verständnis vom Subjekt und zentralperspektivischen Zentrum der Welt zu einem Objekt oder Akteur unter vielen macht.

Die Verselbständigung der Bilderströme im globalen Medienereignis hat in diesem Sinne auch nachhaltige Konsequenzen für die Ort- und Zeitwahrnehmung des Augenzeugen: die neuen Nah- und Fernverhältnisse machen den Ort des Geschehens – des politischen Protestes in diesem Fall – je nach Lesart zum belanglosen und eindimensionalen „Nicht-Ort“ (Virilio) eines virtuellen Spektakels vor einer vernetzten, „planetarischen Zeugenschaft“ (Ujica), oder zu einem vielschichtigeren und hybriden *Space of Flows* (Castells), in dem sich ortsbezogene und virtuelle Realitäten potenzieren und auf einmal alles möglich erscheint.

Dieses Versprechen einer Emanzipation durch die digitalen Tools der globalen Vernetzung – im Kern abstrakt und dennoch von einer Vielzahl von Teilnehmern der Revolution im Januar und Februar 2011, sowie ihrer virtuellen Zeugen als real empfunden und beschrieben – konnte letztlich auf längere Sicht nicht eingelöst werden. Die Gründe dafür, dass sich die Kernziele der politischen Revolutionen des Arabischen Frühlings und hier vor allem der ägyptischen Bewegung⁹⁴ nicht zu verwirklicht haben scheinen, sind, wie anfangs angedeutet, komplex und nicht aus rein medientheoretischen Überlegungen zu klären. Dennoch liefert die ägyptische Revolution meines Erachtens aufschlussreiche Erkenntnisse zur Bewusstmachung der Implikationen dieser neuartigen Medienereignisse, mit ihren zu Beginn völlig entgrenzt scheinenden Räumen neuer politischer Öffentlichkeit und Teilhabe, hin zu den dystopischen Kontrollräumen der wiedererstarkten Militärmacht. Um diese Dynamiken zu verstehen, aber auch um zuallererst dieser sich veränderten Medialität gerecht zu werden, muss sich eine Rückschau auf diese Ereignisse deren technologischer Bedingtheit der Übertragung annähern. Während dieses erste Kapitel sich vor allem der Wahrnehmung des Raumes innerhalb des Medienereignisses im digitalen Zeitalter gewidmet hat, wird sich das zweite Kapitel dem Zeitregime

⁹⁴ Neben der eingelösten Forderung nach dem Rücktritt des Präsidenten Husni Mubarak waren die Slogans der Revolution „Brot und Freiheit“, sowie politische Transparenz, das Ende der Militärherrschaft und vor allem eine stärkere ökonomische Verteilungsgerechtigkeit.

desselben zuwenden und den Versuch unternehmen, den theoretischen Rahmen für eine kritische und zeitgemäße Rückschau zu entwickeln.

II. MEDIALE ZEITEN: GESCHICHTE ODER ARCHÄOLOGIE? EINE NEUE ARCHIVPRAXIS FÜR DAS DIGITALE ZEITALTER

PROLOG II – DER ZEIT NACHSEHEN

Kairo, Juli 2014

Kurz vor meiner Abreise aus Kairo, vor meinem jährlichen Sommerurlaub in Berlin, wird mir die Schwierigkeit meines Vorhabens wieder besonders verdeutlicht: es war unmöglich zurückzuschauen. Das Sehen ist eine seltsame Angelegenheit. Es richtet sich stets nach vorn, nie zurück. Selbst wenn ich versuchte meinen Hals zu verrenken, um zu sehen was direkt hinter mir passierte—mein Blick orientierte sich nach vorn, in dieselbe Richtung in die meine Nase zeigte.

Als Walter Benjamin 1940 versuchte, über die französisch-spanische Grenze zu fliehen, hatte er seinen letzten Text im Gepäck, *Über den Begriff der Geschichte*. Er selbst konnte nicht sehen, was die Zukunft ihm hätte bringen können, die Grenze die er versuchte zu überqueren wurde einen Tag vor seinem verzweifelten Selbstmord geöffnet, seine Flucht wäre einen Tag später wohl erfolgreich gewesen. Zurück schaute er in diesem lebensbedrohenden Moment—indirekt—mit seinem Engel der Geschichte, dem *Angelus Novus*, in dessen Blick er das reflektiert sah, was hinter ihm lag: eine bildgewaltige, allumfassende Katastrophe.

Der Spiegel ist das Medium des Zurückschauens. Es ist dies ein anderes, indirektes Sehen, in der mein Blick meist zuerst auf mich selbst zurückgeworfen wird. Und in der ich die freie Sicht zurück mit meinem eigenen Körper ungelenk blockiere. Wenn ich meine Augen öffnete, sah ich zuerst dies. Dann jenes. Und dann das. Ein Blick folgt auf den anderen, und was sich formt ist ein Bild auf ein Bild auf ein Bild. Es war unmöglich zwei Bilder gleichzeitig zu sehen. Als sei der Blick chronisch überfordert. Wie die fiktiven Bewohner Tlön's, über die Borges schreibt: „Sie erfassen das Räumliche nicht als in der Zeit fortdauernd. Die Wahrnehmung eines Rauchgewölks am Horizont und danach der brennenden Steppe und danach der halberloschenen Zigarre, die den Brand verursachte, wird als ein Beispiel von Gedankenassoziation gewertet.“

Ich saß im Kino als ich mich an das erinnerte was ich kurz zuvor bei Deleuze gelesen hatte. Das Sehen spalte sich in vier Zeitzonen. Die unmittelbare Sicht, das Bild vor mir auf der Leinwand. Dann das Erkennen von Andersheit, von Dingen die sich bewegen, im Bild und innerhalb des steten Zeitverlauf des Films. Danach die Relation zu Anderem, nicht Sichtbarem, den Dingen die ich kannte und mit denen ich nun versuchte, was ich sah zu begreifen und für meine eigene Welt zu adaptieren. Schließlich das Verstehen des Zusammenhangs: ich saß im Kino. Vor mir eine aufgezeichnete Wirklichkeit. Reale Vergangenheit. Um mich herum reale Gegenwart, andere, die nie das so sehen würden, was ich nun so sah. Die Zeit des Films und die Zeit meines Körpers.

Ich fühlte mich wie Prousts Romanheld, der aufwacht mitten in der Nacht und zunächst nicht genau weiß wo und wer er ist; nur einen bloßen Schimmer purer nebliger Existenz hat. Sich mit seinen Blicken vom Bett langsam im Raum orientiert, in einer Art stumpfem, nach innen gerichteten Sehen zwischen Schlaf und Erwachen. Langsam formen sich Bilder vergangener Zeiten, anderer gelebter Räume, vermischen sich Erinnerungen mit dem allmählichen Erkennen der Dinge um ihn herum. Wie im Film wird die fortlaufende Zeit unterbrochen, neu zusammengesetzt, wiederaufgeführt. Lineare Erzählstrukturen verfestigen sich. Optische und imaginäre Bilder finden zusammen, das Zukünftige gebärend.

Das Sehen ist verspätet. Das Sehen, das erkennt. Ich sah dies. Dann jenes. Dann das. Die Zeit zwischen dem Augenblick in dem mein Blick sich auf etwas niederließ, und der Zeit in dem ich in diesem etwas zu erkennen glaubte schien mir eine ungehörig lange Zeitspanne. Sigmund Freud schreibt wie er einmal im Schlafwagen eine ihm höchst unangenehme Gestalt erkennt, die sein Abteil betrat. Er erschrak als er erkannte, dass es seine eigene Reflektion in der Spiegeltür war. Er notierte sich, dass sich das bewusste Sehen stets leicht verzögerte.

Das Sehen ist der einzige Körpersinn bei dem die Distanz von Vorteil ist. Geschichte, so schrieben frühe Historiker, das Zurückschauen auf die Vergangenheit, brauche zeitliche Distanz, um historische Ideen und Formen auszumachen. Von seinem protoindoeuropäischen Wortstamm ist der Historiker ein Seher. Mir kam jene Geschichte in den Sinn, die mir ein Bekannter in Kairo im Kaffeehaus erzählt hatte, in der ein Volk durch einen Gendefekt in kollektiver Blindheit lebte. Seit Generationen ohne optische Eindrücke hatte sich eine eigene Sprache entwickelt, die erstaunlicherweise keine Vergangenheits- und Zukunftsformen kannte. Anthropologen die sich aufmachten jene seltsame Kultur zu erforschen stellten bald fest, dass sich der unmittelbare Gegenwartsbezug direkt aus der allgemeinen Blindheit ergab. Zurückgeworfen auf Gehör, Geschmack, Geruch und Tastsinn war räumliche wie zeitliche Distanz wenig hilfreich. Stattdessen erfasste man hier die Welt als unmittelbare und stets im Wandel begriffene Oberfläche für die es nur eine Zeitform bedurfte.

Um 1500 malte Sandro Botticelli das Tableau der Geschichte von Lucretia. Es zeigt die tragische Lebensgeschichte einer römischen Aristokratin die vom Sohn des letzten Königs von Rom vergewaltigt wurde, Sextus Tarquinius. Daraufhin nahm sie sich das Leben. Die Wut über diese Tragödie führte zur Revolution, die später die römische Republik um 500 v. Chr. begründete. Der Maler zeigt das Geschehen in einem einzigen Raum, in dem die Ereignisse kein Vorher und Nachher kennen, sondern simultan geschehen. Vergewaltigung, Selbstmord, Trauer und der Ruf nach Vergeltung. Der Blick dem wir uns ergeben ist der Blick Gottes. Im gleichen Raum, und in einer Zeit die in ihrer Unveränderlichkeit keine Rolle spielt.



Sandro Botticelli, The Story of Lucretia, 1496-1504, Tempera und Öl auf Leinwand, 83,8x176,8 cm, Isabella Stewart Gardner Museum Boston

Das erste fotografische Bild, das in einer Zeitung erschienen war, hatte die Zeit zerteilt. Es zeigt dies. Und dann jenes. Es ist bezeichnend, dass es nicht *ein* Bild (eine

Daguerreotypie um genau zu sein) war, sondern zwei, aufgenommen am 25. und 26. Juni 1848 von einem gewissen M. Thibault und veröffentlicht in L'illustration am 1. Juli desselben Jahres. Das Geschehen selbst, die Straßenkämpfe der Pariser Kommune, sind nicht zu sehen. Stattdessen ein *vor dem Ereignis* und ein *nach dem Ereignis*. Das Sehen materialisiert sich und erkennt doch, dass es immer zu spät sein wird. Zur selben Zeit etwa formuliert sich ein Begriff von Geschichte, der diese Sequenzialität, die lineare und kausale Abfolge von Ereignissen zu seinem Muster macht, in dem auf ein Vorher immer ein Nachher folgt.



M. Thibault, Die Barrikade der Rue Saint-Maur-Popincourt vorher dem Angriff der Truppen von General Lamoricière am Sonntag, 25. Juni 1848, Daguerreotypie H. 11, 7; B. 15 cm, Paris, Musée d'Orsay

In Ovids Erzählung der Geschichte von Narziss vertieft sich jener in das Bild, das sich ihm auf der Wasseroberfläche bietet; die leicht wogende Schicht, die die Züge seines Gesichts und Oberkörpers trägt. Mit etwas Anstrengung vermag er zu Beginn noch hinter diese Oberfläche zu schauen, doch bald gewinnt die glitzernde Schicht wieder die Oberhand. Sein fragmentiertes Angesicht blickt ihn nun schimmernd an und versucht sich mit seinen losen Gedanken zu verbinden. Über dieses zarte Spiel gerät er bald in Trance, Dinge um ihn herum blenden leise ab, bis er sie schließlich gar nicht mehr wahrnimmt. In diesem geschlossenen Raum, der *Echokammer*, scheint auch die Zeit verschlossen, versiegelt. Das Bild das sich ihm bietet, ist letztlich nur ein Bild, eine Reflektion seines Blicks. Er verdrängt, dass dies sein eigenes Bild, sein eigener Blick ist, gefangen in einer Illusion. Im Versuch diesem glitzernden Objekt seiner Begierde habhaft zu werden, würde er eintauchen und ertrinken. Die Zeit muss in diesem Stadium stillstehen. Ein geschlossener Loop, der keine Veränderung erfährt, ein Sehen das sich selbst genügt, unmittelbar; ein Blick der nicht Erkenntnis wird. Eine Zeitdehnung, die letztlich im Kreislauf stecken bleiben muss. Das Zurücksehen, dass sich letztlich von der Reflektion löst, sich zusehends entmaterialisiert, bis er schließlich vergisst, dass der Blick seiner Augen zurück auf sich selbst und der imaginierte Blick auf sich und die vergangene Zeit zusammenhängen.



M. Thibault, Die Barrikade der Rue Saint-Maur-Popincourt nach dem Angriff der Truppen von General Lamoricière am Montag, 26. Juni 1848, Daguerreotypie, H. 12,7; B. 10,4 cm, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)

Es ist unglaublich, sich vorzustellen, dass jener imaginierte zeitliche Blick zurück Benjamin auf seiner Flucht beschäftigt haben musste. Er bewegte sich weg von der räumlich hinter ihm liegenden Katastrophe, versuchte es zumindest. Warum war es ihm in diesem Moment so wichtig zurückzuschauen? Lots Frau war in derselben Situation zur Salzsäule erstarrt. Was er jetzt hier auf der Flucht sah war selbst eine starre Figur. Ein Engel, der ihn anschaute - oder schielte er leicht an ihm vorbei... so wie jeder Spiegel eben auch vorbeischaute, einen Blick hinter und neben ihm eröffnete? Im Blick des Engels ein Schrecken, der wohl seinen eigenen reflektierte. In diesem Blick zurück auf sich selbst, auf das was er selbst nicht sehen konnte, in diesem imaginierten, indirekten Sehen erfasste er das was zurücklag. Ein nach vorn blicken, das die Gegenwart in ihrem Fortschreiten als Vergangenheit begreift. Er schrieb, dass Geschichte ein Spiegelraum war, in dem sich der Historiker seinem eigenen imaginierten Blick auf sich selbst aussetzte.

Im Herbst 2011 stand ich wieder einmal auf dem Kairoer Tahrirplatz, Monate nach der ersten, achtzehn Tage dauernden Revolution. Die Camps standen wieder und die Menschen um mich herum protestierten erneut gegen jene, die selbst in ihrem Bild gefangen waren und jeden Widerspruch dagegen unter Strafe stellten. Wieder ein Spiegelraum. Ein Fernsehsender filmte mich und die anderen und spiegelte uns dieses Bild in Realzeit zurück. Was, wenn niemand im Bild wäre, wenn der Platz und das

Fernsehbild leer, menschenleer wären? Ein statischer Loop der Nichtigkeit, eine ewige Abfolge von unveränderten Momenten, wie eine Überwachungskamera die ein leeres lichtloses Parkhaus filmt?

Mit mir selbst im Bild verdoppelte sich jeder Moment. Ein physisches Bild gebiert einen virtuellen Zwilling. Mit dem Raum spaltet sich auch die Zeit. Aus dem homogenen Zeitfluss wird eine gespaltene Zeit die in alle Richtungen strebt.

Was ich hier sah war ein Bild von mir das ich noch nicht gesehen hatte. Vereinigt mit anderen, begannen sich bislang undenkbbare Möglichkeiten und Kräfte freizusetzen. Und wieder vergaß ich, so wie alle um mich herum, um die zerbrechliche Natur dieses Bildes. Sehnsüchtig verliebt in eine Reflektion die Illusion war, die wir nicht besitzen, nicht festhalten konnten. Gebannt von den Möglichkeiten die uns dieser Blick versprach. Der Blick wird zum misstrauischen Metronom des Raums, anonym und verfügbar. Das sehende Subjekt ist jederzeit gesehenes Objekt eines anonymen Blicks. Der Kontrolleffekt ist damit von einer Verkörperung des Blicks unabhängig, die Vorstellung seiner Existenz macht ihn allgegenwärtig. Die Omnipräsenz des Blicks realisiert sich letztendlich erst durch diese Ablösung von konkreten Beobachtern. Das Sehen war zum Monument geworden. Zur gefrorenen Geste. Energien bündelnd, freisetzend, manchmal begrabend. Ein Blick wie das Amulett der Hand von Fatima, ein Blick zum Schutz vor dem bösen Blick. Ein Sehen das soviel sah, dass es blind war.

Ich hatte das Gefühl mit meinem Sehen nicht mehr mithalten zu können. Es verselbständigte sich mehr und mehr. Eilte mir voraus. Entkam. Ich sah dies. Und dies. Und dann dieses. Und dann sah ich nicht mehr selbst, das Sehen vervielfältigte sich ohne mein Zutun. Es suchte sich seine Wege. Produzierte Wissen ohne mich daran zu beteiligen. Vereinte sich mit anderen Blicken, Bildern. Dies folgte auf das. Dieses auf jenes. Das eine auf das andere. Der Blick hatte seine eigene Dynamik bekommen, strebte aus der Gegenwart, aus der Richtung die ihn hervorgebracht hatte. Der Blick hatte sich entkoppelt von der Verspätung des Erkennens. Und er hatte sich vereint mit der Zeit selbst, einer vorseilenden Zeit, die schneller rannte als ich selbst.

Ein Wechsel des Standpunkts ohne jede Verzögerung. Obwohl es keine Unterbrechung des Geschehens gibt, hat sich doch alles verändert. Raum und Zeit sind für einen Moment transparent geworden. Die Zeit hat etwas Monumentales bekommen, der Augenblick ist zeitlos geworden.

Echtzeit, Regie: Hellmuth Costard, Jürgen Ebert, 1983

Begegnen wir der Zeit,
wie sie uns sucht.

Shakespeare, Cymbeline

Sieben Jahre nach dem Arabischen Frühling ist jede anfängliche Euphorie verflogen; das Schlagwort der *Facebook-Revolution* ist 2018 historisch, stattdessen wird die Verbreitung und Eindämmung von *Hate-Speech* über dieselbe Plattform diskutiert. Die virtuelle Emanzipation blieb virtuell, tatsächliche Tragödien folgten. Die Kinder des Arabischen Frühlings heißen Bürgerkrieg, Flucht und Diktatur. Die Aktivisten von damals sind in Haft, geflohen oder kämpfen, oft im Untergrund, scheinbar aussichtslos um das Erbe jener Bewegungen.

Was ist passiert? Diese Frage habe ich in den vergangenen Jahren immer wieder in Kairo und auch in Berlin in privaten Gesprächen wie in öffentlichen Paneldiskussionen der Kulturszene gehört, oft gefolgt von einem beredten Schweigen der Ratlosigkeit und Enttäuschung. Wie konnte uns die Kontrolle über diese zeitweilige Medienmacht entgleiten und warum ließ sie sich nicht übersetzen in reale, andauernde Veränderung in Politik und alltäglichem Leben? Wieso konnten jene neu erkämpften digitalen Räume, vor kurzem noch scheinbar Katalysatoren eines irreversiblen Wandels, die Katastrophe nicht aufhalten?

Es ist an der Zeit zurückzublicken. Die Berliner Transmediale, eines der weltweit bedeutsamsten Foren für die Diskussion digitaler Kultur zeigt sich, nach der Zukunftseuphorie vergangener Jahre, in ihrer 2016er Ausgabe voller Unruhe über das Kommende: *Anxious to Act, Anxious to Make, Anxious to Share und Anxious to Secure* waren die vier „thematischen Streams“ der

Konferenz, wobei sich „anxious“ sowohl als *begierig nach* als auch als *ängstlich vor* übersetzen ließe. *What is there to secure and how to secure it?*, ließen sich Debatten in anderen Foren als erste Antwort darauf zusammenfassen.

Der aktuelle Diskurs des sogenannten *New Materialism* beispielsweise versucht derzeit, eine historische Perspektive zu formulieren, die trotz der zunehmenden Abstraktion, Kommerzialisierung, Militarisierung und Überwachung der Digital-Virtuellen Welt einen Raum für emanzipatorisches Handeln denkbar und möglich macht. Auf der Online-Plattform *e-flux conversations* diskutieren Vertreter des New Materialism mögliche Formen einer neuen Geschichtsschreibung, „a reinvigorated historical materialism – a perspective that emphasises the constant reproduction of materiality in altering forms, with varying political stakes.“⁹⁵ Doch es scheinen keine vorgefertigten Konzepte zur Hand zu sein, die den aktuellen Herausforderungen Rechnung tragen können:

By emphasizing catastrophe I am insisting [...]that we need to start from an acknowledgement of global, ecological and bodily trauma. We are at a point of no return, and therefore there is no proper history available to us.⁹⁶

Wie könnte eine postdigitale Geschichte aussehen, die sich dieser Traumata annimmt, kritisch das Zurückliegende reflektiert und gleichzeitig die Hoffnungen und Potentiale des damaligen Moments erhält und weiterverfolgt? Was geschieht mit den neu entstandenen Subjektivitäten sobald diese ins Archiv des Ereignisses eingehen? Wie jene bestimmende Medialität der Übertragung in den Blick auf die Vergangenheit integrieren?

Der Verdacht liegt nah, dass, würden wir die Geschichte eines Ereignisses wie das der ägyptischen Revolution von/seit 2011 *zu schreiben* versuchen, wir uns eines Modus Operandi bedienen, der jenem des Ereignisses selbst

⁹⁵ „New Historical Materialisms - Frontpage - e-flux conversations“, zugegriffen 3. Februar 2016, <http://conversations.e-flux.com/t/new-historical-materialisms/1022/7>.

⁹⁶ Amanda Boetze, ebd.

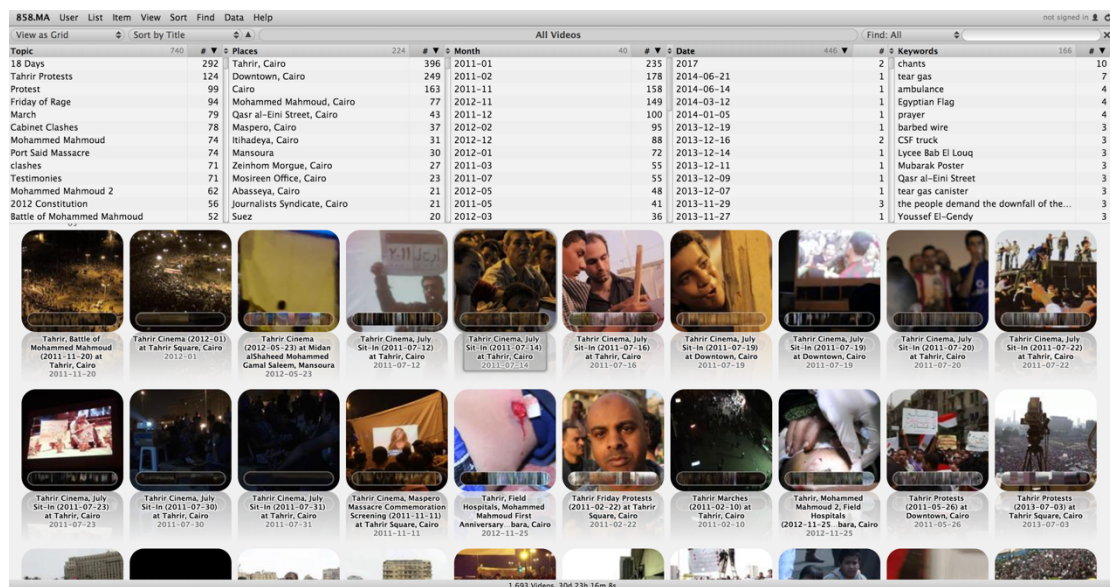
gegenläufig ist. Die Art wie sich ein Ereignis im digitalen Zeitalter konstituiert scheint nach Formen des Erinnerens und Vergegenwärtigens zu verlangen, die der „Verschiebung der Gedächtniskultur von der Archivierung zur Übertragung,[...] von der End- zur Zwischenlagerung, vom Langzeitarchiv zum Arbeitsspeicher, vom *read only memory* zum *random access memory*“⁹⁷ Rechnung tragen.

Denn auf welchen Dokumenten ließe sich eine Geschichtsschreibung dieses Medienereignisses aufbauen? Dazu müssten Bilder und Erregungszustände fixiert werden und aus ihrem vernetzten Fluss destilliert werden; ein Vorgang der jener Verkettung von Umständen und Wirkkräften nicht gerecht werden könnte. Auch traditionelle Archivarbeit kommt hier an ihre Grenzen: das Archiv ist in diesem Fall schließlich ein unüberschaubares Reservoir an instantanen Transfers, Zwischenspeichern und Übertragungsleistungen von Informationen, Kommentaren, Bildströmen und affektiven Ansteckungen, die essentieller Teil des *realen* Ereignisses sind und weiter auf dieses einwirken. In Ägypten selbst werden diese Faktoren kaum berücksichtigt und der Kampf um die Erinnerung an die Revolution und ihre Fortschreibung in der Gegenwart wird auf eher traditionellen Feldern ausgetragen: in den Schulbüchern, Gesetzschreibungen und den Monumenten im öffentlichen Raum.

⁹⁷ Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, 18.

ZWISCHEN MYTHOS UND VEREINNAHMUNG

Die Kontinuität des Ereignisses und die stetige Neuverhandlung von Form und politischer Bewertung des Gedenkens hat in Ägypten zu vielfältigen archivarisch-historiographischen Initiativen verschiedener politischer Lager und Akteure geführt. So konkurrieren diverse Erzähl- und Erinnerungsformen direkt miteinander: von staatlicher Seite werden Gedenktage verordnet und Monumente errichtet, auf die Aktivisten mit unmittelbarer Zerstörung derselben, eigener Symbolik oder alternativen archivarischen Materialsammlungen antworten.



Screenshot des Online-Archivs 858 - An Archive Of Resistance der Medienaktivisten Mosireen, online seit dem 19.11.2017

Verschiedene Initiativen und Gruppen sind in der Folge nach 2011 entstanden, die sich der Sammlung von Materialien unterschiedlichster Art angenommen haben. Zum einen sind dies Facebook-Gruppen (z.B. *We Are All Khaled Said*; *Lan Nansahom*), Online-Plattformen (*Tahrir Documents*), Archive die Utensilien und Artefakte der Demonstrationen sammeln (*University on the Square* der American University in Cairo), Web-Projekte die Tweets und andere Onlinebeiträge statistisch analysieren (*R-Shief*), künstlerische Projekte (*Project Speak2Tweet* der Medienkünstlerin Heba Amin; *Vox Populi*, *Archiving a Revolution in the Digital Age* der Künstlerin Lara Baladi), sowie das Videoarchiv der Gruppe *Mosireen*, das mehr als 1000 Stunden Videomaterial

umfasst, und aus dem Initiativen wie *Tahrir Cinema* und *Kazeboon!* hervorgegangen sind, die ihrerseits mit neuen Formen experimentierten, das archivierte Material durch Vorführungen im öffentlichen Raum zu aktivieren. Dieses Archiv war seit 2013 offline, und ist erst seit dem 19.11.2017 wieder online unter dem Namen *858 – An Archive Of Resistance* zugänglich⁹⁸.

Dem gegenüber stehen Versuche von Seiten des ägyptischen Staates das Gedenken an die Ereignisse seit 2011 zu kanalisieren. Dazu gehören die Herausgabe neuer Schulbücher für den Geschichtsunterricht⁹⁹, offizielle Archiv- und Geschichtsprojekte (*Memory of Modern Egypt* der Bibliotheca Alexandrina; sowie städtebauliche Maßnahmen, von denen die Umgestaltung des Tahrirplatzes und die Errichtung eines Monumentes für die „Märtyrer der Revolution“ die augenfälligste sind.



Zerstörtes Mahnmal für die Revolution am Tahrirplatz, November 19, 2013. (AP Photo/Amr Nabil) Mittlerweile ist es durch eine Fahnenstange ersetzt.

Bereits eine Woche nach Rücktritt Husni Mubaraks formten der neuernannte Kulturminister und der Direktor des Nationalarchives eine Kommission mit dem Auftrag die Revolution zu dokumentieren, der Historiker Khaled Fahmy

⁹⁸ www.858.ma

⁹⁹ vgl.: „Egypt revamps history textbooks“, zugegriffen 10. März 2016, <http://gulfnews.com/news/mena/egypt/egypt-revamps-history-textbooks-1.1678020>.

wurde zum Vorsitzenden jenes *Committee to Document the January 25 Revolution*. Während die Auseinandersetzungen zwischen Armee und Demonstranten auf den Straßen und Plätzen Kairo und anderer Landesstädte längst nicht beendet waren und auch in den kommenden Monaten und Jahren immer wieder aufflammen sollten, bemühte sich Fahmy mit Kollegen, Archivaren und IT Technikern um eine mögliche Methodik. Angesichts der unübersichtlichen politischen Lage des Landes und seiner Institutionen sah sich die Gruppe schnell komplizierten Fragen ausgesetzt:

‘How do we go about collecting people’s testimonies?’ for example. Or, more worrisome, given that we were a government committee: ‘Can we guarantee that the testimonies do not end up falling into the hands of security agencies to be used against the same people who had entrusted us with these potentially self-incriminating testimonies?’¹⁰⁰

Zudem waren grundlegende historische Fachfragen zu klären: wann war die Revolution zu Ende gegangen, wenn sie denn zu diesem Zeitpunkt schon geendet haben sollte? Und noch schwieriger: wann hatte sie begonnen? Verschiedene Zeitspannen bieten sich hier laut Fahmy an: am 25. Januar 2011, dem Tag der ersten großen Proteste auf den Straßen, oder am 14. Januar mit der Flucht des tunesischen Präsidenten Ben-Ali, oder zum Jahreswechsel 2010 als zum ersten Mal Kopten und Muslime gemeinsam auf die Straße gingen, und der Regierung eine Mitwirkung an den Brandanschlägen auf koptische Kirchen vorzuwerfen? Möglicher Anfangspunkt sei ebenso der Polizei-Mord an dem Alexandrinischen Aktivist Khaled Said, dessen entstelltes Gesicht innerhalb kürzester Zeit durch die sozialen Netzwerke verteilt wurde und viel zu der affektiven Ansteckung in der Vorbereitung zu den Aufständen des Arabischen Frühlings beigetragen hatte. Auch 2008 und 2004 seien mögliche Ankerpunkte, die Entstehungsmomente umfassender Arbeiterstreiks in Mahalla und die Geburt der Kefaya!(Genug!)-Bewegung. Doch je länger die

¹⁰⁰ Khaled Fahmy, „How the Egyptian revolution began, and where it might end – Khaled Fahmy | Aeon Essays“, Aeon, zugegriffen 20. Mai 2016, <https://aeon.co/essays/how-the-egyptian-revolution-began-and-where-it-might-end>.

Historiker über ihren Zeitrahmen diskutierten, desto längere Zeitspannen boten sich der historischen Analyse der Jetztzeit an, so zum Beispiel die Revolution des 23. Juli 1952 und deren Nachwirkungen bis heute. Oder auch das Gründungsdatum des modernen ägyptischen Staates, den Mehmed Ali 1805 von einer Provinz des Osmanischen Reiches zu einem halbwegs autonomen Militärstaat erhob.

Fahmys Projekt eines Staatsarchivs zur ägyptischen Revolution von 2011 ist mittlerweile eingestellt, der Historiker lebt seit 2013 in den Vereinigten Staaten. Für das Scheitern der ägyptischen Revolution, „des Arabischen Frühlings in einen arabischen Alptraum aus dem wir nicht zu erwachen scheinen“ sieht er auch historische Gründe:

[T]he tragedy of Egypt's current revolution also lies in our inability to look back to our modern history and choose a moment that we would like to resurrect or emulate. There is no 'reset button' that we can press to jumpstart our history; no one specific dark moment that we can simply wish away; no isolated anomalous period that we would like to suppress; no imagined golden age in which we can claim we shaped our destiny and to which we want to return. In this, Egypt is not unique. The history of postcolonial states has seen few victories of democracy and justice.¹⁰¹

Historische Schlüsse und Bewertungen waren in den letzten Jahren einem kontinuierlichen Wandel ausgesetzt, selbst die Bezeichnung *Revolution* für jenes Ereignis das durch die Straßenproteste und die Abdankung des ehemaligen Präsidenten Husni Mubarak ausgelöst wurde, ist bis heute Thema der öffentlichen Diskussion. Nach wie vor droht die Gefahr, dass die traditionelle Geschichtsschreibung des ägyptischen Regimes das Andenken an die Revolution (und damit das politische Vermächtnis) über ihre Bilder, Slogans und Orte weiter für ihre eigenen ideologischen Zwecke vereinnahmt.

¹⁰¹ Ebd.



Videostill aus einem [Interview mit May Al-Ibrashy](#), Architekturstorikerin und Konservatorin, 11.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

"From the perspective of what I do for a living, I learned a lot about time and the relationship between the city and time during the revolution. But not so much about the past or the future, more about the present. And how the present which is normally so ephemeral was quite present at the time. There was a kind of rejection of heritage as something that should take priority during the revolution. But after on the experience of the revolution, heightened my understanding of why history and heritage. But at the time what was noticeable how heritage was being used, was being politicized, and everybody was using it to advance their own agenda. So if you were a counter-revolutionary, you would argue that the city and the museums or antiquities were being restored, robbed and stolen because of the revolution. If you were a revolutionary, you would argue that Mohamed Mahmoud (Street) is a form of heritage and that its wall (being a street art gallery) should be preserved. There was a kind of naiveté of dealing with heritage before where I chose to think of it as something physical that should be preserved - that understanding is definitely not there anymore. There is a stronger understanding of what is political about heritage, and a lot is... It's obvious that there's an absence downtown, especially for the people who experienced the revolution. But what's interesting are the small presences. The little remnants, that the city gives us as reminders of what happened from 2011 onwards. So what stays and why does it stay? But something always stays and even if the revolution recedes into the virtual it is still physically in the city and it appears in the most unexpected ways."

VON HISTORISCHER ZEIT ZU TECHNOLOGISCHER ECHTZEIT

Die Vorstellung eines entgrenzten Medienraums der simultanen Übertragung beschäftigt uns nicht erst seit seiner Realisierung im digitalen Zeitalter. Zu Beginn der künstlerischen Moderne formulierten bereits die Futuristen ihre Vision von „riesigen Analogienetzen¹⁰²“ die die telegraphisch zu agierenden Dichter über die Welt mit ihren neuartigen „Gesetzen der Geschwindigkeit“ werfen sollten; einer „Art Fusion der neuronalen Netze mit dem globalen technischen Kommunikationsnetz, wodurch das traditionelle Ich ausgelöscht und eine transpersonale ‚drahtlose Phantasie‘ installiert würde.“¹⁰³

Technologie lässt historische Zeit als solche erst aufscheinen, produziert und erneuert sie, schreibt Sven Lüticken in seiner Abhandlung über die Zeit in der Ära der bewegten Bilder, „creating rhythms that synchronize past time and present time, with all the distortions this may engender.“¹⁰⁴ Demzufolge ändert sich die Zeitwahrnehmung, wie stets in der Geschichte der Medienentwicklung, die immer „eine Geschichte wechselnder symbolischer Verfügungen über nicht-anwesende ferne Zeiten und ferne Räume“¹⁰⁵ gewesen ist.

Der Historiker Stephen Kern beschreibt, wie sich die Konzeption von Gegenwart mit der Entwicklung früher elektronischer Kommunikation verändert. Die Möglichkeit auf einmal an zwei Orten zugleich zu sein, machte Wirklichkeit zu einer Erfahrung der Simultaneität verschiedener unabhängiger Ereignisse, die das subjektive *Jetzt* mit anderen Präsenzen in potentieller Verknüpfung erscheinen ließ:

¹⁰² Filippo Tommaso Marinetti: Die befreiten Worte. In: Christa Baumgarth, Hrsg., *Geschichte des Futurismus* (Reinbek 1966), 174 und 170

¹⁰³ Hartmut Böhme: Das Alte im Neuen, in Götz-Lothar Darsow, Hrsg., *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2000), 32.

¹⁰⁴ Sven Lueticken, *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, 2013, 7.

¹⁰⁵ Götz Großklaus, *Medien-Zeit*, in Mike Sandbothe und Walther Ch. Zimmerli, Hrsg., *Zeit - Medien - Wahrnehmung* (Darmstadt: Wiss.Buchges., 1994), 36.

The present was no longer limited to one event in one place, sandwiched tightly between past and future and limited to local surroundings. In the age of intrusive electronic communication 'now' became an extended interval of time that could, indeed must, include events around the world. Telephone switchboards, telephonic broadcasts, daily newspapers, World Standard Time, and the cinema mediated simultaneity through technology.¹⁰⁶

In seiner Studie über die sozialen Bewegungen des Netzwerkzeitalters, beschreibt Manuel Castells anhand der temporären Gemeinschaften am Tahrirplatz und anderen Orten seit 2011, wie sich diese neue aufgespaltene Zeitwahrnehmung entfaltet:

[A] timeless time, a trans-historical form of time, by combining two different types of experience. On the one hand, in the occupied settlements, they live day by day, not knowing when the eviction will come, organizing their living as if this could be the alternative society of their dreams, limitless in their time horizon, and free of the chronological constraints of their previous, disciplined daily lives. On the other hand, in their debates and in their projections they refer to an unlimited horizon of possibilities of new forms of life and community emerging from the practice of the movement. They live in the moment in terms of their experience, and they project their time in the future of history-making in terms of their anticipation. In between these two temporal practices, they refuse the subservient clock time imposed by the chronometers of their existence.¹⁰⁷

Doch neben dieser analogen, „zeitlosen“ Zeit, formt sich eine technologische Zeit: Das im ersten Teil dieser Arbeit beschriebene Feedback zwischen dem Aufzeichnungsort Tahrirplatz und den vor Ort rückgekoppelten wie virtuellen Vervielfältigungen im Netz macht erlebte Zeit vor Ort zur *Echtzeit*,

¹⁰⁶ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 314.

¹⁰⁷ Castells, *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*, 223.

deren *Latenz* im doppelten Sinne der technischen Verzögerung und der Verborgenheit auf das Ereignis einwirkt und demzufolge auch quasi einen *Echtraum*, als Überlagerung von realen und virtuellen Anteilen konstruiert¹⁰⁸. „Ist damit Gegenwart selbst in die Epoche technischer Reproduzierbarkeit getreten, ein Spiegel und eine mise-en-abyme der Zeit selbst“, wie Wolfgang Ernst fragt?¹⁰⁹ Und welche Auswirkungen hätte dies auf unsere Gedächtniskultur? Der Geschwindigkeitskritiker Paul Virilio warnt vor der allgemeinen Amnesie die sich aus der Übermacht des unmittelbaren und unvermittelten Bildes ergibt; einer "Kultur des Vergessens" im Rahmen einer Gesellschaft der *Direktübertragung* (live coverage), die weder Zukunft noch Vergangenheit kennt, da sie weder Weite noch Dauer hat; eine allerorts intensiv gegenwärtige Gesellschaft, mit anderen Worten, *der ganzen Welt telepräsent*.“¹¹⁰

Unabhängig davon, ob man Virilios Kulturpessimismus teilt oder nicht: es scheint naheliegend dass dieses vermutete, grundlegend neuartige Zeitverständnis zwangsläufig Auswirkungen haben wird auf die Art und Weise wie wir Geschichte denken; und somit auch für Geschichte als der wissenschaftlichen Disziplin die die Erkundung von Zeitläufen zu ihrem zentralen Thema macht. Virilio selbst attestiert dem Zeitalter der Übertragungstechniken das Ende der Geschichte "zugunsten eines echtzeitlichen Augenblicks auf den niemand einwirken kann".¹¹¹ Auch Hubertus von Amelunxen und Andrei Ujica konstatieren, in ihrer Rückschau auf die rumänische Revolution von 1989, den Beginn des Endes der Geschichte, zugunsten einer neuen Zeitrechnung, die sich als Loop zwischen Ereignis und Simulation wiederfindet:

Versuchen wir, den „Aufstand“ in Rumänien als das vielleicht schon lange ersehnte mediale Ereignis der Posthistorie zu sehen. Wir sind der

¹⁰⁸ vgl. dazu: Frank Furtwängler, Latenz, in: Kathrin Friedrich, *Bilder in Echtzeit Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes* (Marburg: Schüren, 2012), 87.

¹⁰⁹ Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, 13.

¹¹⁰ Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, 41.

¹¹¹ Ebd., 32.

Bildschirm, der écran, und die Projektion, in die wir uns verfangen, setzt und außerhalb jeglicher Differenz. Wir sind gleichsam Zuschauer und passive Aktanten, ohne eine mögliche Referenz. Wir betrachten das Ereignis nur diesseits des Bildschirms, sind selbst aber vom Bildschirm visionierte Zuschauer. Die Ereignisse, die in Rumänien initiiert wirkten, die wir hier im Fernsehen gesehen haben... ließen bei uns den Gedanken an Geschichtlichkeit, der Teilnahme an einer in der Tat historischen Zeit aufkommen... Geschichte trat noch einmal in einer agonalen Phase auf, um sich im Flimmern der Bildschirmzeilen aufzulösen. Wir nahmen/nehmen an diesem Verschwinden teil und befinden uns mitten in diesem Spannungsfeld des Aufglimmens und Erlöschens historischer Zeit... Die televisuelle Revolution in Rumänien vermochte ihre eigene, ursprungslose Zeit zu generieren: die Fernsehkameras wurden zu Gewehrsalven auf die Turmuhren. Die Zeit der Bilder-Spuren – oder der Spuren-Bilder –, auf den Bildschirmen hier im Westen ist die einer medientechnischen Investition: die Zeit des Zeilensprungs...¹¹²

Von diesen veränderten Zeit- und Raumerfahrungen bleibt unsere Art und Weise zu erinnern, nicht unberührt. Die *Cloud*, die heute an die Stelle der fest verkabelten Speicher getreten ist, ist als Bild im Zusammenhang von gelebter und gespeicherter Wirklichkeit vielsagend: eine anwachsende, sich verändernde, amorphe Struktur die sich von Zeit zu Zeit (bei Bedarf/Nutzung) entlädt – von Informationsflüssen anstelle von Regentropfen – und die gleichzeitig den tatsächlichen Ort dieses virtuellen Informationsaustauschs – der Wolkenmetapher gemäß – verdeckt und verdunkelt, indem sie ihn seiner vormaligen ortsspezifischen Relevanz beraubt.

¹¹² Amelunxen und Ujica, *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes*, 79f.



Videostill aus einem [Interview mit Huda Lutfi](#), Künstlerin, 02.04.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

"I live very close to my studio and every day I walk through these alleyways coming to the Townhouse gallery. I feel like walking through the streets, time intersects, or history intersects. History is made up of the present, past and future. And they all intersect in the mind. As I'm walking I feel like I'm in the present, I have the familiarity of the past, my past experiences. My past knowledge of people, my past relationship with the carpenter, and so on. All of this intersects as one is walking saying hello or goodbye to someone. In the same way, I feel, time and history are a construct, in the sense that... I had that experience of waking up after a very peaceful deep sleep. And I feel like for a moment there is only the sense of presence, and then very slowly, almost immediately, that sense of presence becomes more identified to a place. Where am I? In my bedroom, in my apartment. What's the time? It's morning of Wednesday. And who am I? I'm Huda. All of these are constructs, you know. And then your mind starts constructing...what am I going to do today? And that's the experience of time being constructed all along in life."

ZEITREGIME

Vielleicht drängen sich im digitalen Zeitalter bei genauerem Hinsehen andere Formen für den Umgang mit Ereignis und Erinnerung auf als die der Geschichtsschreibung. Dass der Zeitbegriff der Geschichtswissenschaft ein Kind der Moderne und somit weder unveränderlich noch besonders alt ist, zeigt Aleida Assmann in ihrer genealogischen Studie der wechselseitigen Beziehungen zwischen historischem und zeitlichem Bewusstsein:

Um 1770 ist der neue Begriff 'Geschichte' entstanden, der als ein 'Kollektivsingular' an die Stelle der 'Geschichten' im Plural getreten ist. Um dieselbe Zeit ist der abstrakte Begriff 'Zukunft' entstanden, der den Begriff des 'Zukünftigen' ersetzt hat. Die Abstraktion machte Zeit zu einem Ordnungskonzept und schaffte weiträumige, langfristige Übersichtlichkeit; sie wurde damit zu einem einheitlichen Dispositiv der Weltgeschichte, auf der aller Ereignisse wie auf einer großen Landkarte verzeichnet werden konnten. Vom Kipppunkt der Gegenwart aus gesehen dehnten sich Vergangenheit und Zukunft als unendliche Zeiträume aus, und es bestand die Zuversicht, in beiden Richtungen menschliches Wissen wissenschaftlich abzusichern¹¹³.

Die verschiedenen Entwicklungen die dem heutigen Geschichtsbegriff der Geisteswissenschaften vorangingen beschreibt Francois Hartog als „Ordnungen von Zeit“ und „Regime von Historizität“. So seien Epochen der Babylonier, Meder, Perser und Mazedonier in metallischen Entwicklungsstufen verzeitlicht worden, während in nachchristlicher Zeit unter dem Einfluss St. Augustins im fünften Jahrhundert menschliche Universalgeschichte in sieben Zeitaltern gedacht wurde, beginnend mit dem Adams als dem ersten und der Ära Jesus als dem sechsten, dessen Zeitregime fort dauern würde bis zum Ende aller Zeiten. Mit der Einteilung der Weltgeschichte in Antike, Mittelalter und Moderne im Rahmen der

¹¹³ vgl. dazu Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* (München: Hanser, 2013).

Aufklärung und des Humanismus sei das Konzept der teleologischen Perfektionierung verzeitlicht worden, und langsam habe sich so die Idee von Zukunft und Fortschritt abgekoppelt von einer Vorstellung und eines Versprechens eines Endes der Zeit. Vergangenheit und Gegenwart wurden zunehmend entwertet zugunsten des Zukünftigen, dem die unmittelbare Gegenwart zu opfern sei. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kollabierten dann sämtliche Zeitvorstellung durch neue Funde und Erkenntnisse der Archäologie und Anthropologie, die den Auftritt der ersten Hominiden in einer zunehmend entfernten Vergangenheit datieren, Zeitachsen dehnten sich auf ungeahnte und unvorstellbare Dimensionen, und die bislang universal gedachte Zeit fragmentierte sich:

History itself became a dialectic of *durées*, in which the structures, levels, and registers were carefully differentiated, each with its own temporality. No longer was there a single time, and if time was an agent, it had many and mutable forms, and was anonymous...¹¹⁴

Das Zeitverständnis der Moderne als das dominanteste Regime der Historizität – dessen Beginn Hartog auf 1789 datiert, und dessen Ende auf den Fall der Mauer 1989 – setzte seit Anbeginn auf eine explizite Trennung der Vergangenheit von Zukunft und Gegenwart. Die zeitliche Distanz, die frühe Historiker wie Ranke und Humboldt einfordern um historische Formen und Muster allgemeingültig beschreibbar zu machen, ist Ausdruck dieser distinktiven Separierung des Früher vom Jetzt und Morgen, „this primary experience of *estrangement*, of distance between self and self, to which the categories of past, present, and future give order and meaning, enabling it to be grasped and expressed“¹¹⁵; ebenso wie das ikonoklastische Verhältnis moderner Avantgarden zum kulturellen Erbe Europas und die Zelebrierung technologischer Zukunft.

¹¹⁴ Francois Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time* (New York: Columbia University Press, 2015), 14.

¹¹⁵ Ebd., XVI.

Doch lässt sich diese zeitliche und räumliche Trennung aufrechterhalten im Angesicht der ständigen und stetigen Überlagerung von Zeitebenen mit der der virtuelle Raum unser aktuelles Leben erweitert, und ein immer größeres Archiv vergangener Zeiten zu jeder Zeit und fast überall zugänglich macht? Zumal der Zeitbegriff des Archivs schon immer ein relativer war, wie Knut Ebeling bemerkt:

Mit dem Archiv wurde keine interne, sondern eine externe Zeitlichkeit produziert, eine hergestellte Zeit, die Kants "formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt" veräußerte und verausgabte. Das Denken des Außen vollzieht sich in der Zeit der Gesetze und nicht im Gesetz der Zeit: Es ist die gesetzte Zeit. Es beschäftigt sich eher mit den Maschinen, die die Zeit takten, als mit der Zeit, die Maschinen regelt.¹¹⁶

Begriffe wie Echtzeit, Tiefenzeit¹¹⁷ und Gleichzeitigkeit treten im kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs an die Stelle der historischen Zeit und suggerieren eine fortschreitende Verräumlichung und Differenzierung innerhalb der Wahrnehmung des Zeitlichen nach dem *medial turn*.

Die zeitliche Dreiteilung der Moderne und das historische Denken des frühen 19. Jahrhunderts wurde abgelöst „von einer anderen Zeitkonfiguration, für die wir noch keinen Namen haben“, einem Zeitalter der „breiten Gegenwart“ nach Hans-Ullrich Gumbrecht.¹¹⁸ Eine Gegenwart die schon Henri Bergson als eine „Continuity of Becoming“ beschreibt, in der Zeit erst durch ihre Emergenz konstituiert wird:

What is, for me, the present moment? The essence of time is that it goes by; time already gone by is in the past, and we call the present the instant in which it goes past... No doubt there is an ideal present – a pure conception, the indivisible limit which separates past from future. But

¹¹⁶ Knut Ebeling, Die Asche des Archivs, in: Didi-Huberman und Ebeling, *Das Archiv brennt*, 55.

¹¹⁷ vgl. dazu Siegfried Zielinski und Eckhard Furlus, *Variantologie: zur Tiefenzeit der Beziehungen von Kunst, Wissenschaft & Technik*, 2013.

¹¹⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 14.

the real, concrete, live present – that of which I speak when I speak of my present perception – that present necessarily occupies a duration. Where then is this duration placed? Is it on the nearer or on the further side of the mathematical point which I determine ideally when I think of the present instant? Quite evidently, it is both on this side and on that, and what I call ‚my present‘ has one foot in my past and another in my future. In my past, first, because ‚the moment in which I am speaking is already far from me‘; in my future, next, because this moment is impending over my future; it is to the future that I am tending... The psychical state, then, that I call ‚my present‘, must be both a perception of the immediate past and a determination of the immediate future.¹¹⁹

In den 1980er Jahren entstand, vor allem unter französischen Historikern, der Diskurs um eine „Geschichte der Gegenwart“, die jenes Grundverständnis von zeitlicher Separierung und Distanz – „the optical illusions that spatial and temporal distance can bring with them“¹²⁰ – als Voraussetzung historischer Wissensproduktion in Frage stellte.

Diese Zuwendung zur Gegenwart propagierten schon die Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren Zelebrierung des Zukünftigen vor allem ein Propagieren des Präsens war. Im Futuristischen Manifest von 1909 verkündet Marinetti eine neue Zeitlichkeit, die nichts kennt als eine absolute, beschleunigte Gegenwart:

Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.¹²¹

¹¹⁹ Henri Bergson, *Memory and Matter*, 137

¹²⁰ René Rémond, *Écrire l'histoire du temps présent*. (Paris:CNRS, 1993), 33. Zit. nach Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, 8.

¹²¹ Filippo Tommaso Marinetti: *Manifest des Futurismus*, zugegriffen 20. Mai 2016, <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>.

Hartog stellt heraus, dass die Etymologie des *Praesens* auf „das, was vor mir liegt“ verweist, und damit auf etwas, das immanent und dringlich ist und keinen Aufschub erlaubt, im Sinne der lateinischen Präposition *prae*.¹²² Dieser „Präsentismus“¹²³ des gedehnten und aufgeblähten Jetzt, der kommodifizierten Zeit der Produktivität, Flexibilität und Mobilität, der Echtzeit in Medienkommunikation und Finanzmärkten, komprimiere die Zeit an sich und mache sie zur autoritären Struktur, der sich Individuen unterordnen müssten. „So futurism has sunk below the horizon and presentism has taken its place. We cannot see beyond it. Since it has neither a past nor a future, this present daily fabricates the past and future it requires, while privileging the immediate.“¹²⁴

Vergangenheit, präsent als archivarische Information, fließt mit der Gegenwart in einer Art kybernetischem Kreislauf zusammen, sich gegenseitig im Wechsel generierend um gleichzeitig miteinander zu verschwimmen:

Archivische Datenbanken als die technische Voraussetzung von Erinnerung sind im Zeitalter elektronischer Medien nicht mehr *apart*, ein von der aktuellen Gegenwart gesonderter Gedächtnisraum, sondern der Arbeitsspeicher der Gegenwart selbst, direkt angeschlossen an ihre Schaltkreise, im Verbund einer mit Speicherprothesen als Rückkopplungsinstanz begabten, *supplementierten Präsenz*.¹²⁵

¹²² Hartog, *Regimes of Historicity*, 109.

¹²³ „presentism“ im Original

¹²⁴ Hartog, *Regimes of Historicity*, 113.

¹²⁵ Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, 57.



Videostill aus einem [Interview mit Lara Baladi](#), Künstlerin, 02.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

"I embraced this revolution from that perspective of someone who is almost reliving through my parents' history and my own history now the same kind of politics that took place after Nasser. Maybe that's where my interest in history comes from. Maybe that's my link to understanding the connections and ways in which patterns repeat themselves and in which history repeats itself. The work I'm doing is this archiving project in the digital age. On archiving a revolution when most of the material has been produced digitally and has been uploaded to the internet, which is an archive, but as we know an ephemeral archive. So my interest for it is not so much about telling the story of Tahrir in a particular way, because I know my story of Tahrir is for sure nobody else's story. But I'm much more interested in connecting Tahrir to other civil rights movements, Occupy movements, counter police brutality movements, Mexican protests to Brazilian protests, you name it. It's in that structure of how we experience Tahrir, which is for me...an archetypal protest, and it is perhaps the most documented event in contemporary history...these archetypal moments are beyond culture and specificities and are much more about a kind of deeper necessity that human beings have for a state of freedom..."

So what happened in Tahrir, and why people were shocked was this feeling of "Oh my god, these people know about apps, know about the internet, these people know about communities getting together on Facebook, to create a protest in the street, in a real concrete environment". I think that's still going on and we should be very careful about what is about to happen and I'm very excited to see that this history that we can't see anymore around us, of this 'revolution', how it's going to continue to affect the evolution of this society and others, how it's gonna continue to work underneath our skin, and also down the street, like this young artist who showed me his VR (Virtual Reality) installation in the gallery we just visited. We're dealing with a new generation that's embraced what we've experienced in Tahrir in a way that we don't need a new revolution, it's there already. They are not trying to understand VR, they are VR."

GESCHICHTE ODER ARCHÄOLOGIE?

Bereits 1874 formuliert Friedrich Nietzsche einen anderen Umgang und Nutzen der Geschichte:

Gewiss, wir brauchen die Historie. Aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht, mag derselbe auch vornehm auf unsere derben und anmutlosen Bedürfnisse und Nöte herabsehen. Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat.¹²⁶

Doch lässt sich unter unseren heutigen veränderten Bedingungen der Begriff der Geschichte überhaupt noch aufrechterhalten oder sollten wir ihn gänzlich ersetzen durch den des Archivs, des Kollektiven Gedächtnisses oder zurück in den Plural allgemeiner Erinnerungskulturen?

Das Archiv zeigt an, dass die Geschichte nicht länger der einzige Zugang zur Vergangenheit ist, und bei weitem nicht der privilegierteste. Wo Geschichte war, tut sich plötzlich ein gewaltiger Abgrund auf, in dem der Raum des Vergangenen erscheint.¹²⁷

Dieser Abgrund, der sich aus der Abwendung von den erzählerischen Traditionen der Historiker und der erneuten Zuwendung zu den Materialien, Medien und Orten des Archivs selbst ergibt, birgt gänzlich neue Erzähl- und Rezeptionsweisen, die eng mit den Aufschreibungstechniken und Auslassungsmechanismen des Archivs zusammenhängen. Hätte Sigmund Freud – der Denker par excellence des Gedächtnisses und seinen Prozessen des Einschreibens und Übermittels, des Löschens und Verdrängens – Emails geschrieben, so Jacques Derridas Spekulation zur Entwicklung der Psychoanalyse anhand ihrer medialen Denkbilder, hätte sich die "Geschichte

¹²⁶ Friedrich Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie“, in *Unzeitgemäße Betrachtungen*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 2 (München: Hanser, 1954), Vorwort.

¹²⁷ Knut Ebeling, Die Asche des Archivs, in: Didi-Huberman und Ebeling, *Das Archiv brennt*, 35.

von Grund auf und im anfänglichsten Drinnen ihrer Hervorbringung, schon in ihren Ereignissen verwandelt".¹²⁸

Angesichts der französischen Gerichtsarchive des 18. Jahrhunderts schwärmt Arlette Farge noch vom sinnlichen Charakter, dem „Geschmack des Archivs“, das „einer Entblößung [gleich]: in wenige Linien gedrängt, erscheint nicht allein das Unerreichbare, sondern das Lebende selbst.“ Die materielle, analoge Sammlung aus Gerichtsakten, Briefen und Dokumenten beschreibt Farge bereits 1989, und damit noch vor der globalen Vernetzung durch das Internet, als bedrohliche Naturgewalt:

[E]s ist maßlos, überschäumend wie Springfluten, Lawinen oder Überschwemmungen. Der Vergleich mit natürlichen und unvorhersehbaren Fluten ist keineswegs willkürlich; wer im Archiv arbeitet, ertappt sich oft dabei, wie er diese Reise mit den Begriffen des Tauchgangs, des Eintauchens oder gar des Ertrinkens schildert...man begegnet dem Meer.¹²⁹

Im Zeitalter der zunehmenden Dislokation des Archivs als solchem und der ständigen Verfügbarkeit von archivarischer Information bekommt die Metapher der Überflutung neuen Auftrieb und erzeugt neue, tatsächliche Problematiken:

Digitale Daten verfließen in gewisser Weise; das heißt, sie sind nicht präzise abgegrenzt und in sich stabil; nicht umsonst spricht man gern von Informationsflüssen oder -fluten.... Der Anfang und das Ende einer Webseite sind in vielen Fällen nicht völlig eindeutig, ganz abgesehen davon, dass sich ihre Inhalte von Augenblick zu Augenblick verändern können.¹³⁰

¹²⁸ Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression* (Berlin: Brinkmann+Bose, 1997).

¹²⁹ Arlette Farge, *Der Geschmack des Archivs*, übers. von Alf Lüdtke und Jörn Etzold (Göttingen: Wallstein-Verl., 2011), 8f.

¹³⁰ Dietmar Schenk, „Aufheben, was nicht vergessen werden darf“: *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt* (Stuttgart: Steiner, 2013), 205.

Wie lässt sich der veränderte „Geschmack“ eines amorphen, digitalen Archivs empfinden und beschreiben? Mit einer Gegenwart, die stets von den Spuren vergangener Zeiten überlagert wird, steht der Begriff des Archivs selbst erneut zur Debatte; er ist zum Schlüsselbegriff in Kulturwissenschaften, Künsten und Philosophie geworden und wird abwechselnd synonym benutzt mit Geschichte, kollektivem Gedächtnis, Bibliothek, Museum, digitalen Speicher- und Aufzeichnungsmethoden oder dem Wissensdiskurs als solchem. Es ist schwierig mit einem derart weitgefassten Begriff zu hantieren, Wolfgang Ernst empfiehlt gar „schrittweise den Archivbegriff selbst auf[zulösen und zur Übertragung [zu] führen.“¹³¹ In diesem Sinne werde ich das Archiv hier nicht als Institution oder nach Foucault als „Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht“¹³², begreifen, sondern vielmehr von der Perspektive der Praxis, als konkrete Handlung und Technik.¹³³

Dieser Aspektwechsel vom institutions- oder diskursorientierten Begriffs des Archivs zum Verständnis einer Praxis der Übertragung führt von einem Gegenstand – des Ortes einer Sammlung von Dokumenten und Objekten – hin zu einem Arbeitsprozess oder Betriebsmodus:

Die archivische Operation liegt nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Wirklichkeit schriftlich Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer *überkommenen* Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln. Die Revolutionen der Zukunft dürfen sich nicht einmal mit Trauerarbeit in der Form aufhalten, daß Lebende mit Toten sprechen, ihre Sprache annehmen: Schluss mit der Eloquenz von Grabreden. Es reicht dazu nicht hin, schlicht *das Archiv zu schreiben*, sondern eine *Redistribution des Raums* zu bewirken, die Daten

¹³¹ Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, 16.

¹³² Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 187.

¹³³ Zu einem derart praxisbasierten Verständnis des Archivischen vgl: Markus Friedrich, *Die Geburt des Archivs: eine Wissensgeschichte* (München: Oldenbourg, 2013).

also durch eine Neukonfiguration in einen kybernetisch anderen Zustand zu versetzen.¹³⁴

Und das, was Farge in ihrer Entzückung über die Auferstehung der Lebenden aus dem Archiv nicht berücksichtigt hat – ihre eigene Präsenz innerhalb dessen¹³⁵ – tritt dabei in den Vordergrund: der Modus der Übertragung macht den Betrachter oder User zum Akteur oder Agenten und damit zu einem immanenten Teil des Prozesses jenes aktualisierten Begriffs von *Tradition*.¹³⁶

Doch welcher Umgang bietet sich dem archivarischen Akteur an, wenn die erzählende Geschichte den Anforderungen des Materials und der Zeit nicht (mehr) genügen kann? Der Medientheoretiker Knut Ebeling plädiert für einen *archäologischen* anstelle eines historischen Blicks:

Weil ihr aufgrund ihres narrativen Charakters eine primäre Sichtbarkeit und Materialität fehlt, hat sich neben, unter oder an der Stelle der Geschichte im Laufe der Moderne ein neues Denken der Zeitlichkeit entwickelt: nicht ein historisches, sondern ein archäologisches Denken der Vergangenheit. Wie ein düsterer Schatten begleitet dieser Dämon die Geschichte, um nicht aufzuhören, ihre blinden Flecken notorisch aufzuzeigen. Dieses Sichtbarmachen weicht systematisch ab von offiziellen Geschichtserzählungen, die sich zu den Archäologien verhalten wie Schulbücher zu Geröllhalden.¹³⁷

¹³⁴ Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* (Berlin: Merve Verlag, 2002), 12.

¹³⁵ "Was Farges Hermeneutik des Archivs wie einen blinden Fleck übersehen hat, war ihre eigene Anwesenheit im Archiv - die Tatsache, dass Historikerinnen wie ihr der Zugang zu diesem Ort... erst verhältnismäßig spät zuteil geworden ist: nämlich mit der Französischen Revolution". Didi-Huberman and Ebeling, p. 52.

¹³⁶ vgl. dazu Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, 12.

¹³⁷ Knut Ebeling, *Wilde Archäologien 1. 1.* (Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2012), 9.

GESCHICHTE ALS BILD

Dieser archäologische Blick muss sich Ebeling zufolge keineswegs auf zeitlich weit entfernte Ereignisse oder Materialien beziehen, es ist vielmehr ein Blick der zutiefst in der Gegenwart verankert ist und diesen selbst potentiell zum Thema macht. Er scheint damit nicht weit entfernt von jenem historischen Verständnis Walter Benjamins, der als erster versuchte, einen alternativen Raum des Historischen denkbar zu machen und dessen Konzept als eigenartiger, scheinbar anschlussloser Solitär auf dem Feld der historischen Wissenschaft steht. Laut Susan Buck-Morss ging es Benjamin dabei nicht darum „eine philosophische Theorie der Geschichte aufzustellen, sondern aus der Geschichte heraus eine Philosophie zu konstruieren beziehungsweise (was auf das gleiche hinausläuft) das geschichtliche Material als Philosophie zu rekonstruieren.“¹³⁸

Benjamin begreift Geschichte nicht als Erzählung, als lineare Beschreibung von Ereignissen, sondern als Gedächtnisbild: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“¹³⁹, notiert er im Passagenwerk. Diese Bilder lassen sich als bildgewordene philosophische Ideen begreifen, die in „wechselnde[n] Bedeutungen in ihrerseits diskontinuierlichen historischen Bildern zum Ausdruck gebracht werden“.¹⁴⁰ Eine solche Ideengeschichte lasse sich nicht allein durch Worte beschwören: „Es ist nötig, daß man [sie] aufzeigt.“¹⁴¹ Um diese Bilder aufzuzeigen oder zur Lesbarkeit zu bringen, bedarf es einer Logik die weniger linear als vielmehr visuell ist: „Die Begriffe sind bildhaft aufzubauen, und zwar nach den Erkenntnisprinzipien der Montage.“¹⁴² Dazu müsste der Gegenstand des geschichtlichen Interesse aus dem historischen Kontinuum „herausgesprengt“¹⁴³ werden, also von seinem Kontext befreit,

¹³⁸ Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übers. von Joachim Schulte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 76.

¹³⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V, I*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 596.

¹⁴⁰ Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*, 77.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., 265.

¹⁴³ Benjamin, *Gesammelte Schriften V, I*, 594.

und seine Vor- und Nachgeschichte betrachtet werden, die ähnlich wie Filmbilder durch Montage verbunden sind. Im Lesen der Vorgeschichte eines Objektes kristallisieren sich nach Benjamin dessen Prototypen und Urphänomene, während die Nachgeschichte eines Gegenstandes seine tatsächliche Nutzung, die Spuren seines Verfalls und die Art seiner kulturellen Lesart abzeichnet. Durch diese Gegenüberstellung zeige sich die politische Aktualität eines Gegenstandes in und für die unmittelbare Gegenwart.

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.¹⁴⁴

Diese Montage aus Vergangenen und Gegenwärtigem, die hier blitzhaft im historischen Gegenstand sichtbar werde, ist das *dialektische Bild*, eine „Dialektik im Stillstand“¹⁴⁵ deren Sichtbarmachung das träumende Kollektiv des Bürgertums aufrütteln und zu einem politischen Erwachen führe solle.¹⁴⁶ Somit impliziert Benjamins Vorstellung von Geschichte als einem Vorgang der aktiven und unmittelbaren Wahrnehmung des Vergangenen immer auch eine immanent politische Handlung in der Gegenwart, und hebt damit die von der Moderne proklamierte, vermeintlich so notwendige wie unüberbrückbare konzeptuelle Abspaltung des Vergangenen vom Jetztigen und Zukünftigen auf.

Diese Abgrenzung zur historischen Erzählung und Zuwendung zum Bildlichen, das sich naturgemäß einer eindeutigen und verbindlichen Indexierung und Verschlagwortung entzieht, zu den Monumenten und Ruinen der Vergangenheit und den Blicken der Gegenwart, leitet nach Jacques Rancière den „*archeomodern turn*“¹⁴⁷ ein und findet eine ästhetische Form in der fragmentarischen Collage des Passagenwerks. Ist dies ein

¹⁴⁴ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695.

¹⁴⁵ Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, I, 578.

¹⁴⁶ vgl. ebd., 577.

¹⁴⁷ Jacques Rancière, *The Archeomodern Turn*, in: Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History* (Cornell University Press, 1996).

möglicher Ausweg, die bildhafte Dimension eines Medienereignisses zu begreifen? Eine Dialektik im „rasenden Stillstand“ (Virilio) der digitalen Bilderfluten?

Zwar spricht Benjamin von Historie und versucht diesen Begriff neu zu besetzen, doch er benutzt die Vergangenheit eher wie ein Archäologe als ein Historiker; er sammelt materielle, „fossile“ Spuren, liest und ordnet sie neu, und macht die fragmentarische und zufällige Ordnung selbst zur Form dieser Annäherung: „Im *Passagen-Werk*“, so Knut Ebeling in *Wilde Archäologien*, ging es nicht mehr um die Vergangenheit und deren Aufarbeitung, sondern „um die archäologische Bergung oder Rettung der unmittelbaren Gegenwart“.¹⁴⁸

Für Vilém Flusser stehen Bild und Geschichte in einem antagonistischen Spannungsverhältnis: auf der einen Seite szenische Flächen, auf der anderen lineare Kausalitäten. Daraus ergebe sich: „Formal gesehen können Bilder nicht Geschichten bedeuten.“¹⁴⁹ Flusser sieht das Bildermachen dem magischen Denken verbunden, während Geschichte essentiell ikonoklastisch verfähre, mit dem Ziel „Bilder abzuschaffen, sie zu ‚erklären‘, zu entmagisieren“.¹⁵⁰ Dabei unterscheidet er zwei Bildtypen, traditionelle und technische Bilder, wobei letztere das Ziel hätten, das „auf Bildern beruhende magische Bewusstsein in den Dienst des fortschrittlichen Bewusstseins zu stellen“.¹⁵¹ Mit der Moderne und den technischen Bildern habe sich das Verhältnis zwischen Bild und Geschichte gewandelt, alles strebte von nun an danach Bild zu werden, „die Geschichte begann zu rasen, weil sie ‚dokumentiert‘ werden wollte... Durch diese Umstrukturierung des Verhältnisses ‚Bild-Geschichte‘ gewann die bisher ziellose Geschichte endlich ein Ziel: in ein Bild aufgenommen zu werden, aus dem Werden ins Ewige einzutauchen. Die ganze Geschichte selbst wurde magisch.“¹⁵² Die

¹⁴⁸ Ebeling, *Wilde Archäologien* 1. 1., 363.

¹⁴⁹ Vilém Flusser. Die Macht des Bildes. In: Amelunxen und Ujica, *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes*, 117.

¹⁵⁰ Ebd., 119.

¹⁵¹ Ebd., 120.

¹⁵² Ebd., 122.

televisuelle Revolution in Rumänien 1989 deutet Flusser in diesem Zusammenhang als ein Aufbegehren jenes magischen gegen das zuvor diskursive Denken der Geschichtlichkeit. Mit weitreichenden Konsequenzen: Ob etwas wirklich geschehen sei, sei keine Frage mehr von Relevanz, weil „wirklich ist, was im Bild wirkt“.¹⁵³ Damit bestätigt Flusser unfreiwillig Benjamins Diktum, dass eine historische Wahrheitsfindung an den Bildern ansetzen müsse, dessen dialektische Lesbarkeit sich auch auf die technischen Bilder des digitalen Zeitalters übertragen lässt. Doch wie gestaltet sich die archäologische Spurensuche eines heute stattfindenden Medienereignisses? Wie lässt sich die Wirklichkeitsbehauptung oder die politische Wirkkraft dessen was sich im Bild zeigt freilegen, in seinem Spannungsfeld verschiedener Zeitlichkeiten, seiner Vor- und Nachgeschichte?

¹⁵³ Ebd., 123.

EINE NEUE ARCHIVÄSTHETIK

Was die Medienarchäologie anbietet, ist eine alternative Aktivierung des Archivs, die im Gegensatz zur historischen Erzählung in eben jenen Lücken liest, welche die Historiographie mit narrativem Geschick auszufüllen versucht. Doch in ihrer Emphase des „diskreten Blicks“¹⁵⁴ vernachlässigt sie mögliche Alternativen diesen medialen Ausgrabungen eine Form zu geben; eine Form, die den Anspruch einlöst eine wirklich „andere Datenästhetik“¹⁵⁵ zu formulieren; die den Machtanspruch und die Ordnungsstruktur traditioneller Archivpraxis unterläuft.

Welches aber können mögliche Auswege aus dem Labyrinth von Ordnungen, von Klassifizierungshierarchien, gebauten Flachregalen, Begriffen, Listenwahrheiten, Befehlsstrukturen sein, die der künstlerisch-wissenschaftlich-experimentellen Arbeit fremd sind und notwendig fremd bleiben werden?¹⁵⁶

Hier möchte ich mit meiner Arbeit ansetzen. Der Begriff der „Anarchive“ mag dabei helfen. Siegfried Zielinski versteht diese als

alternative Tätigkeit zum Archiv. Sie existieren nur als *modi operandi*, und ich benutze sie bewusst im Plural, genauso wie Knut Ebeling seine ‚wilden Archäologien‘ in der Mehrzahl formuliert. Anarchive entwickeln sich in der Perspektive einer Logik der Mannigfaltigkeit und des Variantenreichtums. Sie sind besonders dafür geeignet, mit Ereignissen und Bewegungen, also zeitbasierten Sensationen umgehen zu können. Anarchive erheben keinen Anspruch auf Führerschaft. Sie beanspruchen nicht, die Wahrheit darüber zu kennen, wo die Dinge

¹⁵⁴ vgl. dazu Wolfgang Ernst, *Medium Foucault, Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien*, medien 4 (Weimar, 2000), 28ff.

¹⁵⁵ Ebd., 28.

¹⁵⁶ Siegfried Zielinski: AnArchive, in Hans Belting u. a., Hrsg., *AnArchive(s): [eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien] = AnArchive(s): a minimal encyclopedia on archaeology and variantology of the arts and media* (Köln: König, 2014).

herkommen und wie sie hingehen mögen. Der Ursprung ist und bleibt eine Falle.¹⁵⁷

Es geht dabei um nicht weniger, als das Archiv als experimentelle Praxis neu zu denken, und zwar von der medialen Beschaffenheit seiner Objekte her, die aus einem Ereignis überleben. Wesentliche Aspekte der Übertragung, die in einem Medienereignis wirken, müssen hierfür in eine derartige Form des Archivarischen überführt werden: diese reichen von den technischen Voraussetzungen wie dem Verbundensein mit den globalen Netzen und der ständigen Rückkopplung durch *Global Positioning Systems* (GPS); über Raum- und Zeitdimensionen in empfundener Echtzeit die neue Nahverhältnisse erzeugen; Blickregimes, in denen Dinge und Prozesse um Sichtbarkeit ringen; bildhafte Konstellationen, die sich flüchtig, ambivalent und fragmentarisch finden und dabei Raum und Zeit vorübergehend virtuell erweitern; und immanent räumliche, topografische Konfigurationen und Konstellationen.

Es ist dies ein Verständnis von Historie das anstelle einer Ereignisgeschichte eine topographische Spurensuche in der Gegenwart unternimmt, und den Ort damit zu seinem Hauptfixpunkt erklärt. Hier offenbart sich der grundlegende Konflikt zwischen einer Idee von Wissenschaft, die abstrakte Zeit zu ihrem Forschungsgegenstand macht, und einer Wissenschaft, die sich dem Ort zuwendet:

Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the other hand, was richness, fecundity, life, dialectic... The use of spatial terms seems to have the air of anti-history. If one started to talk in terms of space that meant that one was hostile to time. It meant, as the fools say, that one "denied history".... They didn't understand that [these

¹⁵⁷ Ebd.

spatial terms] ... meant the throwing into relief of processes - historical ones, needless to say - of power.¹⁵⁸

In der Auseinandersetzung mit einem konkreten Archiv, jener oben genannten Sammlung von Videos der Gruppe *Mosireen*, und dem Vorschlag einer neuen Anordnung dieses Materials, versuche ich meinem Gedanken einer verräumlichten und bildhaften Geschichte eine Form zu geben. Es ist dies ein Archiv, dass - nach Derrida - „das Kommende“ zu beinhalten gedenkt¹⁵⁹; indem es Jetztzeit und vergangene Zeit ständige neu in Beziehung setzt und als Sammlung nicht abgeschlossen ist. Und damit eine mögliche Antwort auf die Frage gibt: „How to imagine an archive that is somehow immediate, a present that consists of its own memory or its own reproduction?“¹⁶⁰ Neue Medientechnologien bieten hier den Schlüssel, alternative dokumentarische Praktiken zu imaginieren, und damit auch neue Modi von Zukunft zu denken, so die Künstlerin und Autorin Susan Schuppli, die Teil der Forschungsgruppe *Forensic Architecture* am Goldsmith College London ist, auf deren Praxis ich im anschließenden, letzten Teil dieser Arbeit noch näher eingehen werde.

While archives and their associated documentary practices are traditionally oriented towards the past and engage with systems of collecting, classifying, and retrieving historical documents and recordings, forensic futures is an attempt to produce future-oriented archives capable of anticipating incoming events. In many contexts, such as the West Bank in Palestine, the event of violence is a regular occurrence that involves repetitive patterns of behavior, played out by a familiar cast of characters (army and ultraorthodox settlers). Rather than

¹⁵⁸ Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, hg. von Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), 149.

¹⁵⁹ „Ebensosehr und mehr noch als eine Sache der Vergangenheit, ihr vorrangig, müsste das Archiv das Kommen der Zukunft einbeziehen.“ In: Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, 60.

¹⁶⁰ Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature a Conversation on Photography*, hg. von Gerhard Richter, übers. von Jeff Fort (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010), 2, <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=584761>.

engage in a documentary practice that is reactive, albeit activist, which responds to unfolding events on the ground or records the aftermath of such conflicts, forensic futures sets out to document the enabling conditions of violence, and offers an archive that may be called upon to testify in the future.¹⁶¹

Was sich hier offenbart ist eine Erweiterung der Benjaminschen Dialektik – jener Dialektik aus Vor- und Frühgeschichte historischen Materials, die blitzartig in der Gegenwart des Bildes aufleuchtet - um den Aspekt des Zukünftigen, im Sinne einer „präemptiven“ Dimension von Wirklichkeit. In „Der Zeitkomplex Postcontemporary“ beschreiben Armen Avanesian und Suhail Malik eine Gegenwart in der die Zeit – ähnlich wie in Benjamins Geschichtsphilosophie – nonlinear fließt, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: das Zukünftige sei im Gegenwärtigen schon angelegt, ereigne sich gewissermaßen vor der Gegenwart, die dadurch ihren Status als primäre Bewusstseinskategorie verliere. Dies zeige sich in semantischen Phänomenen wie dem präemptiven Militärschlag, der präemptiven Politik oder der präemptiven Polizeiarbeit, in der zukünftige Handlungen oder Charakterprofile vorausgesetzt, provoziert oder produziert werden um in der Gegenwart als handlungsfähig zu erscheinen.

Wenn wir post-zeitgenössisch, postmodern, post-Internet oder post-irgendwas sind - wenn wir also heute post-von-allem sind -, dann deshalb, weil die historisch gegebenen Semantiken nicht mehr funktionieren. So stellt die Gegenwart selbst eine spekulative Beziehung zu einer Vergangenheit dar, die wir bereits hinter uns gelassen haben. Wenn das Spekulative ein Name für das Verhältnis zur Zukunft ist, dann ist das „post-“ eine Weise, in der wir die Gegenwart selbst als spekulativ im Verhältnis zur Vergangenheit erkennen. Wir befinden uns in einer Zukunft, die die Bedingungen und Begrifflichkeiten der

¹⁶¹ Susan Schuppli, *Forensic Architecture Lexicon: Forensic Futures*, <http://www.forensic-architecture.org/lexicon/forensic-futures/>

Vergangenheit überwunden hat. Zusammengekommen ist die Gegenwart also nicht nur die Realisierung der spekulativen Zukunft (das „prä-“), sondern auch eine Zukunft der Vergangenheit, die wir schon hinter uns gelassen haben.¹⁶²

Dieser abschließende Verweis auf die sich weiter wandelnden Konzeptionen von Zeit im „postzeitgenössischen Zeitalter“ unterstreicht die Notwendigkeit, das Archiv und seine medienarchäologische Benutzung, in einer anderen, weniger linearen Form zu denken. Und wenn sich sowohl unser Empfinden des Raums wie auch der Zeit in der digitalen Ära in schwer fassbare Zwischenzustände verflüchtigt haben, braucht es eine dritte Kategorie, innerhalb derer wir die archäologische Spurensuche ansetzen müssen, der sich das letzte Kapitel dieser Arbeit widmen wird.

¹⁶² Armen Avanesian und Suhail Malik, *Der Zeitkomplex Postcontemporary* (Berlin: Merve, 2016), 11 f.

ZWISCHENFAZIT II

Die zunehmende Virtualisierung von Räumen sozialer und politischer Kommunikation und Handlung hat gravierende Auswirkungen auf unser Verständnis von Zeit. Anstelle von ortsgebundenen Momenten tritt die Erfahrung von Simultanität und Echtzeit, die Möglichkeit an verschiedenen Ort zugleich zu sein. Diese Veränderung technologischer Zeit bestimmt und generiert eine neuartige historische Zeit: der Zeitbegriff der Moderne, und die distinkte konzeptuelle Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist durch ein neues Zeitregime abgelöst, einer „breiten Gegenwart“, in der die Vergangenheit als ständig abrufbares Archiv präsent ist; einem kybernetischen Kreislauf von archivarischer Vergangenheit und Gegenwart, ein Zeitalter in dem der Faktor Zeit zur reproduzierbaren Ressource geworden ist, und angesichts von immer höheren Übertragungsgeschwindigkeiten die Latenz, die abzubauenen Verzögerung von Zeit, zu seiner Maßeinheit.

Die politischen Versprechungen die der virtuelle Raum den Aktivisten des arabischen Frühlings und anderer Emanzipationsbewegungen suggerierte – und das Empfinden einer neuartigen, aufgespaltenen, ahistorischen Zeit zwischen utopischem Entwurf von Zukunft und einer radikalen Neubewertung unmittelbarer Gegenwart - sind zum größten Teil virtuell geblieben. Stattdessen wird der Kampf um das Andenken der politischen Umbrüche in den alten Medien ausgetragen, in Monumenten, Schulbüchern, Archiven, die zur Verbreitung des staatlichen Machtnarrativs genutzt werden und von deren aktiver Mitgestaltung jene Aktivisten größtenteils ausgeschlossen bleiben.

Diesen Verlust von Geschichtlichkeit zugunsten einer „Kultur des Vergessens“ und historischer Amnesie haben Theoretiker für Paul Virilio lange vorhergesagt, als dessen Ursprungsereignis Andre Ujica und andere die rumänische Revolution von 1989 ausmachten, mit ihrer kontinuierlichen Telepräsenz im Live-Fernsehen, in der Geschichte ein letztes Mal aufgetreten sei, um sich zugleich „im Flimmern der Bildschirmzeilen“ aufzulösen und

referenzlose und passive Zuschauerakteure vor ihren eigenen Spiegelbildern zurückzulassen. Das digitale Zeitalter hat diese Tendenz eines gefühlten „Loops“ zwischen Ereignis und Simulation nur weiter verstärkt.

Der Verlust von Stimmgewalt, Zeugenschaften und Mitbestimmung an der Weiterverhandlung des Ereignisses und seiner Deutung bildet das Trauma einer gerade erst erwachten Artikulation verschiedenartiger politischer Subjektivitäten. Wie kann sich eine zeitgemäße Geschichtsschreibung artikulieren, die sich der Bewertung dieser Trümmer annehmen und die sich jeglicher Komplizenschaft und Instrumentalisierung durch Staatsnarrative entziehen möchte? Welche Distanz zum Forschungsobjekt, welche zu untersuchenden Zeitspannen, welche Methoden bieten sich an, um kritisch das Vergangene zu reflektieren und archivieren?

Die Geschichtsschreibung und das Archiv haben seit jeher eine externe, gesetzmäßige Zeitlichkeit konstatiert und Regime des Ein- und Ausschlusses generiert, die kontraproduktiv zur Idee eines offenen Umgangs mit Vergangenheit stehen. Diese lässt sich somit nicht jenseits dieser Aufschreibes- und Auslassungstechniken denken, die auf einer Verschriftlichung und Katalogisierung disparaten Materials in Ordnungsstrukturen beruhen, die mit dem Archiv an einen festen Ort gebunden sind. Mit der Auflösung fester Orts- und Materialsbeziehungen im digitalen Zeitalter werden die Spuren historischer Ereignisse mit den bisherigen Instrumentarien der Geschichtswissenschaft kaum mehr zuordenbar. Anstelle der erzählerischen Tradition, mit der sich die Geschichtswissenschaft ihrem Gegenstand nähert, fordern Medienwissenschaftler wie Wolfgang Ernst und Knut Ebeling einen archäologischen Blick, der die Fragmente der Vergangenheit als solche behandelt ohne sie in den Kontext zusammenhängender, kausaler Erzählungen zu binden. Ansätze für eine derartige Praxis bietet die Benjaminsche Philosophie einer bildhaften Geschichte, die sich in dialektischen Bildern offenbare, innerhalb derer Vergangenes in der Gegenwart lesbar werde. Eine solche Idee momenthafter und bildlicher Lesbarkeit erfordert wiederum einen gänzlichen neuen Archivbegriff, der –

mit Ernst - auf die Übertragung anstelle der Speicherung setzen muss, von der End- zur Zwischenlagerung, einer Zwischenlagerung bis zu jenem Moment, in dem der „historische Index“ (Benjamin GS V.I, 577) der Bilder zum Tragen kommt und seine eigentliche politische Wirkkraft entfalten kann.

Für einen zeitgemässen Archivbegriff muss dieses - ebenso wie die in ihm enthaltenen Daten - in einen anderen Zustand versetzt werden, gewissermaßen in einen Begriff von Handlungspraxis, in einen Modus Operandi, der ähnlich operiert wie seine sich immer weiter verflüssigenden Dokumente. Siegfried Zielinski schlägt hier den Begriff der Anarchive vor, zeitbasierter Konstellationen die keinen Anspruch auf ultimative Wahrheitsfindung stellen. Eine praktische Umsetzung bleiben diese medientheoretischen Annäherungen an eine zeitgemäße archäologische Praxis allerdings schuldig. Die Herausforderung für eine praktische Medienarchäologie besteht also nicht nur darin, das Dialektische der Bildkonstellationen freizulegen, in denen sich Ereignisse heute entfalten, sondern ebenso das Zukünftige miteinzubeziehen, die präemptive oder forensische Dimension dessen was sich im Bild zeigt oder noch zeigen wird.

Diesem widmet sich das folgende Kapitel, das die technischen Aspekte der Übertragung, wie Echtzeit, Feedback, Simultaneität in einer neuartigen topographischen Ordnungsstruktur von Quellmaterial umzusetzen versucht.

III THE AUGMENTED ARCHIVE

PROLOG III: KOSMISCHES KINO

Stellen wir uns ein Kino vor, das zugleich ein Archiv ist. Ein unfassbares, gigantisches Archiv, eine Blackbox ohne räumliche Grenzen, eine Projektion aus unendlichen Lichtwellen, die Raum und Zeit durchqueren. Ein kosmisches Kino. Anstelle von 24 Frames die Sekunde die aus einzelnen Bildern die Illusion von Bewegung produzieren, besteht dieses Kino aus 24 Satelliten, die zweimal am Tag die Erde umrunden, mit einer Geschwindigkeit von 2,6 km pro Sekunde, jede einzelne unserer Bewegung aufzeichnend, jederzeit verfügbar und lesbar.

Der erste GPS Satellit gelangt im Februar 1978 in den Orbit. Bis 1993 folgen 23 weitere GPS-Satelliten. Das Smartphone in meiner Hosentasche spricht mit 3 bis 4 Satelliten zugleich, die Latenz dieser Kommunikation sagt mir, und potentiell anderen die zuhören, zusehen, wo ich bin, auf welchem Breiten- und Längengrad, in welcher Höhe und in welche Richtung ich mich wie schnell bewege. Diese Daten sind derart akkurat, dass das US Verteidigungsministerium zu Beginn ein Störsignal namens Selective Availability einbaute, damit feindliche oder terroristische Kräfte die präzisen Ortsangaben nicht in vollem Maße nutzen könnten.

1999 wurde das erste GPS-fähige Mobiltelefon auf den Markt gebracht. Heute ist es der technische Standard. An einem normalen Tag kommuniziert mein Telefon hunderte Male mit den Satelliten im Orbit, ob ich morgens das Wetter checke, meinen *Facebook-Feed* update, ein Foto auf Instagram hochlade, meinen Weg zur Arbeit oder einen Partner fürs Leben oder ein paar Stunden auf Datingapps suche, Essen bestelle oder über Foursquare Empfehlungen für das nächstgelegene Cafe bekomme.

Laut einer Studie des Wall Street Journals von 2010 teilen mehr als die Hälfte der populären Apps die Bewegungsdaten ihrer Nutzer mit Dritten, vor allem für Werbezwecke, aber potentiell in den USA zumindest auch an Kredit- und Versicherungsagenturen und die Regierung. Diese Bewegungsdaten sind unsere wertvollste verwertbare Ressource. In einem Wired Interview mit dem MIT Media Lab professor und Entwickler Alex Pentland lese ich, dass die Daten die wir auf Social Media Plattformen eingeben nicht wirklich wichtig seien. Schließlich präsentieren wir uns hier wie wir uns gerne sehen würden, in den Augen unserer Freunde, eine reine Performance von Wirklichkeit. Wirklich „wahr“ und unverfälschbar seien dagegen unsere GPS Bewegungsdaten. Wo wir uns wann befinden und zu welchem Zweck. „Digitale Brotkrümel“ nennen dies die Entwickler, Marketingfachleute und Analysten; Wegspuren wie im Märchen von Hänsel und Gretel. Und sie erhoffen sich, so sagen sie, hierüber eine bessere Gesellschaft organisieren zu können, Bedürfnisse zu erkennen, über den Aufstieg oder Verfall eines Viertels alarmiert zu werden, Verkehr und Verbrechen effizienter kontrollieren zu können. Bald werden wir von unseren Autos gefahren, per GPS. In Kalifornien wird die Technologie seit 2006 zur Verbrechensbekämpfung eingesetzt, per Dekret des damaligen Gouverneurs Arnold Schwarzenegger. Ausgerechnet Schwarzenegger, der 1991 als T-800 Terminator Android aus der Zukunft kam um den zukünftigen Revolutionsführer John Connor vor dem Technikmonster T-1000 zu beschützen, der im Auftrag einer böartigen Technologiefirma handelte. Ausgewählte Sexualstraftäter und Gangmitglieder werden nun in Kalifornien per GPS-Manschetten auf Schritt und Tritt überwacht. In anderen Bundesstaaten wie Indiana werden GPS Sender bei Autoverfolgungen eingesetzt. Das Polizeiauto feuert eine Patrone mit einem GPS Sender auf das Fluchtfahrzeug, das von nun an seinen Standpunkt funkt. In Ägypten wurden in den letzten Jahren Benutzer schwuler Datingplattformen wie *Grindr* über ihre Geodaten lokalisiert und verhaftet. Entgegen

aller Beschwörungen technologieeuphorischer Entwickler über das emanzipatorische Potential der Technik ist GPS zu einer Waffe von Polizei und Militär geworden, ein sich selbst erweiterndes und aktualisierendes Archiv der Verwaltung und Ordnung, die es von Beginn an gewesen ist.

Die Idee eines kosmischen Kinos und Archivs, einer Karte menschlichen Handelns, aufgezeichnet außerhalb unserer irdischen Existenz und zurück gespiegelt zu uns, geht dabei weit in die Zeit zurück. 1846 schreibt ein Berliner deutsch-jüdischer Richter eine kleine fantastische Schrift, die lange Zeit größtenteils vergessen war. Und doch sollte sie einen immensen Einfluss auf Philosophie, Geschichts- und Bildwissenschaft, Astronomie und Technologieforschung haben und damit auch auf zeitgenössische Technologien wie das Global Positioning System.

Anonym veröffentlicht und in englischer Übersetzung wird *Die Gestirne und die Weltgeschichte* rasch zum Bestseller. Der Autor Felix von Eberty war Hobbyastronom und doch sollten seine Gedanken nachhaltige Wirkung haben auf Wissenschaftler und Philosophen wie Jakob von Uexküll, Christian Doppler, Albert Einstein, Camille Flammarion, Walter Benjamin, Henri Bergson, Ernst Cassirer, Roland Barthes und viele andere; sie legten den Grund für Relativitätstheorie, theoretische Biologie, Vorstellungen relativer Zeitwahrnehmung, bildhafter Geschichte, Film- und Fotografietheorie.

Ebertys Gedankenexperiment berief imaginierte Augenzeugen, die Vergangenheit der Erde von unterschiedlich weit entfernten Fixsternen zu entsprechend verschiedenen Zeiten beobachten zu lassen. Wenn es möglich, das heißt, den Gesetzen des Denkens nicht widersprechend sei, so Eberty, dass Menschen in beliebig kurzer Zeit zu anderen Sternen gelangen könnten, um von dort aus Fernrohre von gewaltiger Leistung auf die Erde zu richten, dann würde es im Prinzip auch möglich sein, „jeden vergangenen Moment aus der Geschichte noch einmal sinnlich und im wahren und treuesten Bilde vor das sinnliche Auge zu rufen.“ So könne durch den Lauf der Jahrhunderte abwärts bis auf die neueste Zeit jeder vergangene Augenblick wieder in die Gegenwart zurückberufen werden.“ „Wie ein ewig unverwüstliches und unbestechliches Archiv, dessen Inhalt lauterste, unmittelbarste Wahrheit ist, umschließt so der Weltenraum die Bilder des Vergangenen—und wie der Schall Welle auf Welle in der Luft sich fortpflanzt[...] so pflanzen sich, unserer Betrachtung zufolge, von jeder Erscheinung die Luft- und Lichtbilder in den fernen Aether auf den Fittichen des Lichtstrahles fort. [...] *Vorhanden ist* also jenes in den Weltenräumen sich weiter und weiter auf den Schwingen des Lichts ausbreitende Archiv, *wirklich* und *wahrhaftig*, und mit Augen, wenn auch mit schärferen als menschlichen zu schauen.“

Bei aller Begeisterung für jene Strahlenarchive des Weltalls war Eberty doch vor allem ein Vertreter der Judikative, und als Richter träumte er von der Aufklärung ungesühnter Verbrechen. „Die Bilder aller geheimen Thaten, die geschahen, leben unauslöschlich und unverilgbar von Ewigkeit zu Ewigkeit und von Sonnenferne zu Sonnenferne weiter.—Nicht nur auf den Dielen des Zimmers lässt die Mordthat ihre unauslöschlichen Blutspuren zurück,—auch in den Räumen des Himmels spiegelt die That sich weiter und weiter.“

Der Blick in den Himmel beflügelte ihn zu der Vorstellung eines imaginierten forensischen Blicks auf die Vergangenheit und deren polizeiliche Aufarbeitung; so sei beispielsweise—durch die Rückkopplung mit unseren himmlischen Bildern—endlich der

ungeklärte Mord an Karl dem XII. von Schweden oder die Verschleppung Kaspar Hausers zu verstehen.

Doch die Idee einer kosmischen Kriminalgeschichte entwickelte in seiner Schrift eine eigene Dynamik und ließ ihn zu neuen Raum- und Zeitvorstellungen gelangen: „Denn: das in der Zeit nacheinander Folgende liegt hier räumlich gleichzeitig neben einander. —Die Wirkung folgt nicht später auf die Ursache, sondern sie liegt räumlich und zeitlich neben ihr, und vor uns hat sich ein Gemälde ausgebreitet, welches Raum und Zeit zugleich umfasst, und beide so im Ganzen und auf Einmal darstellt, dass wir räumliche und zeitliche Ausdehnung gar nicht mehr zu trennen und zu unterscheiden vermögen.“

Die Idee einer Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen im Raum, die Eberty hier imaginiert, hat Wissenschaftler wie Einstein zum Konzept der Relativität von Zeit bewegt und Denker wie Benjamin oder Bergson zu einer anderen Art die Zeit und das Historische zu imaginieren. Für uns, im Zeitalter virtueller Simultaneität, ist dieser Gedanke Alltag, auch wenn wir bis heute versuchen, dieser Vielschichtigkeit von Gegenwarten eine analytische wie ästhetische Form zu geben.

Rund 150 Jahre nach Ebertys kosmischer Fantasie ist die Idee eines allumfassenden Archivs das uns unsere Bewegungen auf der Erde in Realzeit zurückspiegelt, Wirklichkeit geworden. Die konstante Übertragung unserer Präsenz in reelle, virtuelle und imaginierte Realitäten gehört zum Betriebsmodus unserer Zeit. Die Satellitenaufnahme unserer eigenen Existenz und die damit verbundenen Rückkopplungseffekte sind Teil unseres funktionalen Alltags und seiner kommerziell-kontrollbasierten Auswertung. Doch wie können wir diese Technologien nutzen, um selbstbestimmt und medienkritisch zu agieren?

AUSGRABEN UND ERINNERN: THE AUGMENTED ARCHIVE

Im Folgenden werde ich näher auf den praktischen Teil meiner Dissertation eingehen und dabei dessen theoretische Rückbezüge deutlich machen. Dabei tritt nach der Erörterung der ersten beiden Kapitel über die Erfahrungsräume und die Zeitregime die ein Medienereignis ermöglicht beziehungsweise bestimmt, nun ein weiterer Faktor in den Fokus des Geschehens: der Ort.

Nach ersten filmischen Experimenten und erzählerischen Videoarbeiten im Rahmen dieses Projekts hat sich aus meiner thematischen Recherche als notwendige Konsequenz schließlich ein anderes Format für meine praktische Abschlussarbeit ergeben: *The Augmented Archive*, eine topographische Archiv-Applikation für die Mobilplattform *iOS* für Tablets und Smartphones.

Ausgehend vom zur Zeit des Schreibens unzugänglichen Videoarchivs der ägyptischen Aktivistengruppe *Mosireen* (online wieder zugänglich seit dem 19.11.2017) habe ich ein Interface programmiert, das eine Auswahl jener Videos per GPS Technologie zurück an jene Orte bringt, an denen sie ursprünglich aufgenommen wurden. Benutzer der App können so die Schichten vergangener Zeiten im Stadtraum Kairos freilegen und selbst neue Aufnahmen hinzufügen. Wie virtuelle Leinwände werden diese im öffentlichen Raum installiert und können vor Ort in der Überlagerung mit dem jeweiligen Bildraum der Gegenwart betrachtet und kommentiert werden. Dazu erlaubt es die Applikation, eigene Videos vor Ort aufzunehmen und ins Internet hochzuladen und ortsspezifisch zu verlinken.

Das Projekt basiert wesentlich auf jenen technischen Parametern, die ich in den ersten beiden Teilen dieser Arbeit als ontologische Aspekte des Medienereignisses im digitalen Zeitalter beschreibe: der *Videostream* als fließender, anikonischer Bildmodus; die *Echtzeit* als Wahrnehmungsmodus von Simultanität und ahistorischer Temporalität; das *Feedback* – sowohl in Bezug auf die Möglichkeit der individuellen Fortschreibung des Archivs als auch der ständigen Abgleichung und Bewusstmachung der Ortskoordinaten des Users – als bewusstem Einschluss eines aktiven Teilnehmers, im

Gegensatz zur Vorstellung eines zeitlich und räumlich distanzierter Betrachters; und der Technologie der sogenannten *Augmented Reality*, die die Überlagerung verschiedener Zeit-, Informations-, und Bildebenen ermöglicht.

Wie eine theoretische Matrize für dieses Projekt liest sich ein kurzer Text Walter Benjamins aus den frühen 1930er Jahren. In seinem Denkbild „Ausgraben und Erinnern“ beschreibt er in faszinierender Dichte die wesentlichen Aspekte, die meiner Konzeption des *Augmented Archives* zugrunde liegen:

Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung der Vergangenheit ist, vielmehr das *Medium*. Es ist das Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen *verschütteten Vergangenheit* zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt *zurückzukommen* – ihn *auszustreuen* wie man Erde ausstreut, ihn *umzuwühlen*, wie man Erdreich umwühlt. Denn „Sachverhalte“ sind nicht mehr als *Schichten*, die erst der sorgsamsten Durchforstung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die *Bilder* nämlich, welche losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie eines Sammlers – stehen[...] Und der betrügt sich um das beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden *Ort und Stelle* bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als *genau den Ort zu bezeichnen*, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne *episch und rhapsodisch* muß daher wirkliche Erinnerung *ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht* nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen

seine Fundobjekte stammen, sondern jene andere vor allem, *welche vorher zu durchstoßen waren*.¹⁶³

Es gelte, *genau den Ort zu bezeichnen, um wahrhafte Erinnerungen und verschüttete Vergangenheit freizulegen*, formuliert Benjamin die epistemische Notwendigkeit für ein topographisches Arbeiten, für einen archäologischen anstelle eines geschichtlichen Blicks. Die präzise Ortsbestimmung bildet die Basis des archivaren Ansatzes des *Augmented Archive*, einer Abkehr von einer linearen Ereignisgeschichte und einer Rückkopplung mit dem Ort des Geschehens zu verschiedenen Zeiten; Historische *Sachverhalte* werden dabei aufgefächert in *Schichten*, die als Teil des Ereignisses oder eines *Fundobjektes* zu sehen sind und weiter auf dieses einwirken. Wie im Benjaminschen Denkbild offenbaren sich beim Betrachten, jenen *Grabungen an Ort und Stelle*, bewegte *Bilder*, die aus einem historisierenden Zusammenhang gelöst sind, *rhapsodische* und bruchstückhafte *archäologische Berichte*. Diese schließen zugleich Bilder ein, *von dem der sich erinnert*, jenen Benutzern die zugleich als Betrachter und potentielle Produzenten weiterer Bilder – durch das Hochladen (oder *Ausstreuen*) eigenen Materials vor Ort – agieren, und so immer als Fixpunkt des archäologischen Projekts selbst in Erscheinung treten. Schicht um Schicht soll sich dabei im Verlauf der Zeit überlagern, und dazu einladen, *immer wieder zurückzukommen* und *umzuwühlen*. Wer sich durch diese Schichten gräbt oder besser: klickt, erblickt nicht nur das Objekt seines unmittelbaren Interesses – wie den Tahrirplatz an einem bestimmten Datum-, sondern auch jene Schichten, *welche vorher zu durchstoßen waren* – derselbe Ort in anderen Zeiten und Zusammenhängen, scheinbar losgelöst vom ursprünglichen Interesse dessen, *der gräbt*.

Nach den ausführlichen Überlegungen zur Medialität im ersten Kapitel dieser Arbeit, lohnt es sich hier noch einmal auf Benjamins Begriff des *Mediums* zurückzukommen, und der Art des Wissens das es zu produzieren hilft. Die

¹⁶³ Ausgraben und Erinnern. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften IV*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 400 (Hervorhebungen KB).

Metapher des Erdreiches macht dabei deutlich, dass in Benjamins archäologischer Operation (Fund-)Ort und (Träger-)Medium identisch sind - „das Objekt des Wissens ist gleichbedeutend mit seiner Lagerung“¹⁶⁴, und setzt sich demnach aus diesen beiden Faktoren zusammen:

Das Wissen, das vom Erdreich gespeichert wird, ist [...] kein objekthaftes mehr wie die Artefakte, die in ihm gefunden werden. Stattdessen ist es ein Wissen von „Ort und Stelle“, an dem sie sich befinden¹⁶⁵

Angesichts von Benjamins gesamtem Werk kann kein Zweifel daran bestehen, dass das *Medium* und der *Fundort* des Erinnerns von Vergangenheit für ihn das Schreiben ist,¹⁶⁶ wenn auch dieses Schreiben immer das Bildhafte sucht, wie vor allem im Passagenwerk deutlich wird. Seine Technik des Erinnerns ist somit zwischen Bild- und Schriftlichkeit verortet, dessen Medialität die unmittelbare „Gegenwart des Schreibenden“¹⁶⁷ ist, die lesbar wird nur am Ort selbst.¹⁶⁸ In diesem Zusammentreffen eines konkreten Orts und sich überlagernder Zeitlichkeiten, der Rückkopplung zwischen dem Grabenden und dem Grabungsboden, dem Archiv und seiner Analyse, begegnen wir erneut dem medialen Muster der Live-Übertragung, die im ersten Kapitel zentrales Thema war und dessen technologische Entsprechung *The Augmented Archive* in der Praxis sucht.

Doch wird hier deutlich, dass nun ein weiterer Begriff in den Vordergrund tritt, dessen verschwindende Relevanz noch in den Kapiteln zuvor ausführlich beschrieben wurde: das Phänomen des *Ortes*.

The Augmented Archive versucht das Verschwinden des Örtlichen im digitalen Zeitalter hinter einem koordinatenlosen und virtuellen Globalraum

¹⁶⁴ Knut Ebeling, „Ausgraben und Erinnern - Benjamins archäologisches Denkbild“, Vortrag an der Humboldt-Universität Berlin“, 9. Januar 2003, http://www.archive-der-vergangenheit.de/vorlesung/text/denkbild_1024.html.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ so wie nach Benjamin das Medium des Vergangenen das Gedächtnis ist, ist auch das Gedächtnis bedingt durch ein anderes Medium: das der Schrift

¹⁶⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften IV*, 470.

¹⁶⁸ Vgl. Nicolas Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999), 12ff.

umzukehren und die konkrete ortsbezogene Materialität des Ereignisses – verbunden mit konkreten räumlichen Fixpunkten und als hier verankertes Videomaterial - sichtbar zu machen. Doch was kennzeichnet einen Ort im Zeitalter räumlicher Entgrenzungen?



Videostill aus einem [Interview mit Brad Butler](#), Künstler und Filmemacher, 05.04.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

“In my work I have been thinking about how to handle state disappearances, that is when the state removes you, not just as a body, but also how this works on your processes of imagination, your processes of resistance...In the book *Ghostly Matters* by Avery Gordon she starts to think about, what the human right documents can't show... And in the book she says: Hang on, if we handle state disappearances deeply, it is not enough to deal with the processes of evidence. It is not enough to deal with judicial reactions of understanding. It is not enough to deal with witnesses. Those things are absolutely vital and important but they don't get into the actual nature of disappearance itself. The reason why this has become important to me, is because inside the nature of disappearance... Gordon is saying, there is a resistant potential. There's something else. It's complex. Because disappearance is owned by both the oppressive powers and by resistant strategies. So it's a common language in between, there's a battle that she's outlining between the two. It's a battle against patriarchy, it's a battle against the neoliberal project. At the same time it's trying to argue deeply for the idea that disappearance itself isn't death. Disappearance is in the present tense. That has quite wide implications around it. So in order to bring those implications out she starts to look at what the state leaves behind when it disappears someone. She also starts to occupy different forms of knowledge than the most rational and judicial kinds of knowledge...All of this comes back to resistant strategies. Why? Because the present-tenseness of the disappeared means that something is not forgotten. It means that you can't draw a line between what happened and moving forward, through finding the bodies and pulling them out of the earth - Justice is not a bag of bones - but by constantly keeping something in the present tense. Even if you know that this person is no longer around really. She argues for other forms of being in the world. For us, in our progress, in our thinking, this has become our pressure point.”

ORT UND MATERIALITÄT

In der politischen Geographie wird ein *Ort* gewöhnlich über drei Faktoren definiert: 1. Die Lage (*location*), also die konkreten Koordinaten, die einen Ort räumlich begrenzen innerhalb eines urbanen oder landschaftlichen Kontextes. 2. Die Umgebung (*locale*), als materielle Ausformung eines Ortes und seiner architektonischen Struktur. 3. Die Ortsbezüge (*senses of place*), den emotionalen und subjektiven Beziehungen von Menschen zu eben diesen Orten.¹⁶⁹ Diese seien weniger einzeln zu betrachten, sondern wirkten aufeinander wechselseitig als „Dimensionen des Örtlichen“ (Agnew/Duncan 1989).

Die Verbindung zwischen Ort und Erinnerung, die Vorstellung von „Stadt als mnemotechnische[m] Behelf“¹⁷⁰, hat bereits Benjamin im Passagenwerk zu ergründen versucht, auch wenn es erst 1982, 40 Jahre nach seinem Tod, veröffentlicht wurde. Nachfolgende Autoren wie Pierre Nora, Henri Lefebvre oder Doreen Massey haben auf Benjamins ausgelegten Fährten weiter nach der epistemischen Trägerfunktion von Ort und Architektur für Erinnerungsprozesse und Machtstrukturen gesucht. In *Places and Their Past* konstatiert Doreen Massey, dass Orte immer hybride Konstrukte seien, in denen sich Präsenz und Abwesenheit zusammenfinden, ebenso wie vergangene wie gegenwärtige Zeiten:

...[P]laces, in fact, are always constructed out of articulations of social relations (trading connections, the unequal links of colonialism, thoughts of home) which are not only internal to that locale but which link them to elsewhere. Their 'local uniqueness' is always already a product of wider contacts; the local is always already a product in part of 'global' forces, where global in this context refers not necessarily to the

¹⁶⁹ John A. Agnew und Duncan, James S., *The power of place: bringing together geographical and sociological imaginations* (London: Unwin Hyman, 1989), 2.

¹⁷⁰ Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 194.

planetary scale, but to the geographical beyond, the world beyond the place itself.¹⁷¹

Der Ort ist demnach immer ein fluides Wechselspiel aus den sozialen Beziehungen die zu ihm hin- und von ihm wegführen. Seine Gestalt materialisiert sich in verschiedenen Formen; in der konkreten Gestaltung und Architektur des Stadtraums; in Resonanzen und Reminiszenzen wie den Namen für Straßen, Viertel und Gebäude, die auf die Vergangenheit eines Ortes verweisen; und ebenso und vor allem in immaterieller Form, in den narrativen Konstruktionen eines Ortes durch die vielfältigen, ausufernden und konkurrierenden Erinnerungen, Projektionen und Beziehungen seiner Bewohner zu eben diesem Ort. Er ist nach Massey daher weder räumlich noch zeitlich exakt bestimmbar, muss aber in beiden Dimensionen gedacht werden, als zeitlicher und räumlicher Einschnitt (*incision*). Genauer: was einen Ort kennzeichnet sei der kontinuierliche Kampf um die historische oder historisierende Deutungshoheit über diesen, nicht als einen geographischen Koordinatenpunkt sondern ein „envelope of space-time“, als räumlich und zeitlich kohärenten Identifikationsraum. Der Ort zeichnet sich demnach weniger als materiell fassbar aus, sondern als wandelnder Nexus, als Fixpunkt und Bindeglied sozialer Beziehungen und Erzählungen durch die Zeit. Ähnlich beschreibt Maurice Halbwachs die Relation zwischen Erinnerungskultur und umgebender (Stadt-)Landschaft:

So gibt es kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt. Der Raum indessen ist eine Realität, die andauert: unsere Eindrücke jagen einander, nichts bleibt in unserem Geist haften und es wäre unverständlich, dass wir die Vergangenheit wiedererfassen können, wenn sie nicht tatsächlich durch das materielle Milieu aufbewahrt würde, das uns umgibt.¹⁷²

¹⁷¹ Doreen Massey, „Places and Their Past“, *History Workshop Journal* 39 (1995): 183.

¹⁷² Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*. (Stuttgart: F. Enke, 1967), 142.

Ob als Fixpunkt, Inventar oder äußerer Rahmen: was sich in diesen Deutungen offenbart, ist die angenommene Stabilität einer äußerlichen Materialität eines Ortes gegenüber sich ständig wandelnder sozialer Relationen zu eben diesem. Doch was geschieht mit der Wechselwirkung zwischen Materialität und Erinnerung, wenn, wie in der autoritär organisierten Umgestaltung der postrevolutionären Innenstadt Kairos, die konkreten Fixpunkte und Spuren jüngster Vergangenheit gezielt beseitigt werden? Oder, wieder mit Halbwachs gesprochen: „Wenn wir Materialität als Trägerin von Erinnerungen definieren, impliziert dies folgende Frage: Wenn der materielle Rahmen nicht stabil bleibt, sich transformiert oder gar verschwindet, welche Auswirkungen hat dies auf die Rekonstruktion von Vergangenheit?“¹⁷³

Wie eine solche materielle Instabilität aussehen kann, lässt sich auf und um Kairos Tahrirplatz herum erkunden: hier hatte die ägyptische Regierung im November 2013 quasi über Nacht ein Monument in Form eines Steinpodests errichtet das den Märtyrern der Revolution gewidmet war und umgehend eine erhitzte Debatte entfachte. Aktivisten warfen der Regierung vor, mit dem Monument die Geschichte der Revolution umzuschreiben und dessen Andenken an sich zu reißen, schließlich seien die Mörder der als Märtyrer gestorbenen Demonstranten eben jene, die das Monument aufgestellt hatten.¹⁷⁴ Innerhalb von 24 Stunden wurde das Monument beschädigt, bis es im Januar 2015 endgültig abgerissen und durch eine 20 Meter hohe Fahnenstange ersetzt wurde. Zur gleichen Zeit eröffnete am Tahrirplatz ein vierstöckiges, unterirdisches 20.000 qm großes Parkdeck, gefolgt von der Vertreibung und Umsiedlung von Kairos Straßenhändlern und einem grundsätzlichen Parkverbot in weiten Teilen der Innenstadt. Im September

¹⁷³ Julia Binder, *Stadt als Palimpsest - Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis* (Berlin: Neofelis Verlag, 2015), 29.

¹⁷⁴ Patrick Kingsley, „Tahrir Square Memorial Is Attempt to Co-Opt Revolution, Say Egypt Activists“, *The Guardian*, 18. November 2013, Abschn. World news, <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/18/tahrir-square-memorial-co-opt-egypt-revolution>.

2015 ließ die Stadtverwaltung Gebäude und Mauern in der anliegenden Mohamed-Mahmud-Straße abreißen, die seit den ersten Tagen der ägyptischen Revolution als Freiluftgalerie für regierungskritische Graffiti genutzt worden war. Die Fassaden fast aller Gebäude um den Tahrirplatz waren in den Monaten zuvor bereits hastig und in derselben Farbe gestrichen worden. Laut Kairos Gouverneur Galal Mustafa Said seien all diese Maßnahmen dazu gedacht, das Stadtzentrum zu re-zivilisieren.¹⁷⁵



Teile der für Street-Art genutzten Mauer in der Mohamed-Mahmoud-Straße im Zentrum Kairos werden abgerissen (18.09.2015, Zeinab Mohamed)

Für kritische Beobachter wie den Architekten und Herausgeber der Architekturzeitschrift *Cairoobserver*, Mohamed El-Shahed, sind diese Maßnahmen dagegen eher ein Zeichen für den andauernden Konflikt um die symbolische Deutungshoheit. „Angesichts des Kontextes ist der Fahnenmast ein relativ neutrales Symbol. Es zeigt, dass die Regierung nicht, zumindest

¹⁷⁵ „The battle for Tahrir - Features - Egypt - Ahram Online“, 16. Dezember 2015, <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/151/173646/Egypt/Features/The-battle-for-Tahrir.aspx>.

noch nicht, ihre Version darüber was auf dem Tahrirplatz passiert ist, durchsetzen kann.“¹⁷⁶



Fahnenstange am Tahrirplatz, installiert am 8.Februar 2015 (Foto: Asmaa Waguih)

Die Institutionalisierung von Gedenken an symbolischen Orten ist das Thema von Pierre Noras Begriff des *lieu de mémoire*, mit dem er politisierte und bedeutungsentleerte Gedächtnisorte bezeichnet, die er bedingt sieht durch den allgemeinen Verlust von eindeutigem Ortsbezug und gelebter Erinnerung: „Nur deshalb spricht man so viel vom Gedächtnis, weil es keines mehr gibt... Es gibt *lieux de mémoire*, weil es keine *milieux de mémoire* mehr gibt.“¹⁷⁷ Diese Gedächtnisorte sind räumliche und soziale Konstrukte, die sowohl konkrete wie imaginierte Orte umfassen können, Nationalfeiertage, -hymnen oder -verfassungen beispielsweise. Überreste einer entritualisierten Welt, „entspringen und leben [sie] aus dem Gefühl, daß es kein spontanes Gedächtnis gibt... Gerettete Orte eines Gedächtnisses, die wir nicht mehr bevölkern, halboffizielle und institutionelle, halbaffektive und sentimentale Orte; Orte der Eintracht, in denen doch kein Gemeinsinn mehr lebt, Orte die weder politische Überzeugung noch leidenschaftliche Teilnahme mehr

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1990), 11.

ausdrücken und in denen gleichwohl noch etwas von symbolischem Leben pocht.“¹⁷⁸

Die verstärkte Aufmerksamkeit für den Faktor Ort in den Forschungen und Betrachtungen der Kultur- und Sozialwissenschaften seit den 1980er Jahren¹⁷⁹ ging seit Beginn einher mit der Klage nach dem zunehmenden Verlust von eindeutigen Ortsbezügen, für deren Verlust bestimmte Kräfte der Globalisierung verantwortlich gemacht werden, die lokale Kulturen erodieren ließen und durch globale, homogenisierte, ‚unauthentische‘ Nichtorte ersetzt würden:

An inauthentic attitude towards places is transmitted through a number of processes, or perhaps more accurately 'media', which directly or indirectly encourage 'placelessness', that is, a weakening of the identity of places to the point where they not only look alike and feel alike and offer the same bland possibilities for experience...[These media] are distinguishable cores which interlink, combine, and compliment each other both in creating landscapes which are visually and experientially similar, and in destroying existing places.¹⁸⁰

Diese *Medien* beschreibt Edward Relph bereits Mitte der 1970er Jahre als eine Kombination von Einflüssen von Kapitalgewalt und Politik, Massenmedien und Populärkultur, erhöhter globaler Mobilität und einem Anwachsen der Konsumgesellschaft. Das Resultat seien Orte die einander zum Verwechseln ähnlich sehen, riechen und klingen: Shopping Malls, Flughäfen, Hotels und Fußgängerzonen, mehr und mehr entwurzelt von ihrer lokalen Umgebung und dabei eindeutige Bedeutungs- und Bezugsebenen verblassen lassend, zugunsten eines diffusen Gefühls von allgemeiner und zunehmender *Orts- und Geschichtslosigkeit*.

¹⁷⁸ Ebd., 20-21.

¹⁷⁹ vgl. Agnew und Duncan, James S., *The power of place: bringing together geographical and sociological imaginations*, 1ff.

¹⁸⁰ Edward Relph, *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976), 90.

Was sowohl Nora als auch Relph, Agnew und Duncan in ihren durchaus unterschiedlichen Argumentationen beschreiben, ist eine forcierte Rematerialisierung einer Erinnerungskultur, die ihren originären materiellen Grund verloren hat oder bereit ist, aufzugeben. Dabei beinhalten jene Medien, die Relph für den Verlust einer eindeutig verortbaren Authentizität von Erinnerungskultur verantwortlich macht, noch nicht jene entmaterialisierten medialen Anordnungen die im digitalen Zeitalter die Koordinaten und Grenzen noch weiter verschwimmen lassen:

[R]emarkably little attention has been paid to the millions of lines of code that have come to run cities as computing power has increased and as many former bodily practices have been written in to code. The modern city exists as a haze of software instructions. Nearly every urban practice is becoming mediated by code.¹⁸¹

Dieses virtuelle Sediment des sogenannten realen, materiellen Lebens ist nicht disparat voneinander oder in binärer Opposition: „Far from being separated domains, [...] the coded worlds of the ‘virtual’ actually work to continually constitute, structure and facilitate the place-based practices of the material world.“¹⁸² Die Verknüpfungen und Verschaltungen computerisierter Orte, Systeme und Technologien blenden mehr und mehr ineinander und produzieren dabei neuartige und schwer einsehbare Rechte, Privilegien oder Beschränkungen von Mobilität, Zugängen und sozialer Bewertungen.

Die mehr oder weniger markierbare *location* ist in der Netzwerk-Ära so der unsichtbaren Schnittstelle gewichen, und anstelle eines räumlich-rituellen *Eingedenkens* werden örtliche Erinnerungsbezüge zunehmend über Wifi-Access-Points, GPS und Geotagging organisiert, wie im ersten Kapitel beschrieben. Zu beobachten ist dabei nicht mehr nur die zunehmende Ähnlichkeit öffentlicher Architektur, sondern die ständige Überlagerung von

¹⁸¹ Ash Amin und Nigel Thrift, *Cities. Reimagining the Urban* (Cambridge: Polity Press, 2002), 125.

¹⁸² Stephen D.N. Graham, „Software-sorted Geographies“, in *The people, place, and space reader*, hg. von Jen Jack Gieseeking und William Mangold (New York: Routledge, 2014), 133.

heterotopen Orten in virtuellen und ephemeren Konstellationen, die auch jedes Verständnis von *locale* und *sense of place* verschwimmen lassen.



Videostill aus einem [Interview mit Sharif Abdelkoudous](#), Journalist und Mitglied von Mosireen, 10.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

"We're standing downtown, not far from Tahrir. Life is continuing in a normal way. But this is a place and a space that was kind of the epicenter of the struggle for justice and for the revolution, here. There is a very concerted effort to erase what happened, even physically. A lot of the convergent spaces, a lot of the Ahwas, the Cafes are gone. The graffiti that memorialized all the martyrs from Mohamed Mahmoud Street is gone. There is a massive, ugly structure in the middle of Tahrir, that's commemorating patriotism in Egypt. And even the building that stood as the symbol of the regime, that was burned out and hollowed and that was an everlasting symbol of the victory, that we had temporarily, has been demolished. There is a concerted effort to erase the memory of the revolution and what happened here and all around the country. And that's why it's very important to have documentation of what actually did happen. And having an archive of it. Looking at these videos you can see what these streets once looked like. They were not controlled by the state, they were controlled by people, by the revolution. They were part of convergence, they were points of dissent, they were points of violence, both revolutionary violence, and – to a much higher degree – violence by the state against the revolution. And so it's very easy to forget, even if you know what happened and if you took part in the revolution, what it was like. It's easy to forget how many people were involved, how many different kinds of people were involved, the energy they had, the conviction they had, it's easy to forget the amount of violence that was perpetrated against the revolution, how people's bodies were dragged in the streets, corpses filling the morgue. And also it's a source of inspiration, not just to remember the fallen but also how we rose up. I watch these videos once in a while. It never fails to move me. Apart from the facts, the feeling and hearing all these different voices is an important part of history, not only to preserve memory but to revive memory. That's very important because that's what gives us agency now.... One of the movements during the revolution was to bring justice to the martyrs, from the very first days we had our dead. The image of Khaled Said, of his brutally beaten face was a big spark, he was an icon of the revolution. And we don't have memorials on the streets for them. If you go to other cities in the world, they have marked out where people were killed, they have build monuments for them or

TOPOGRAPHISCHE ERINNERUNG UND EINSCHREIBUNG

Wenn sich, wie oben beschrieben, lokale Fixpunkte für gelebte Erinnerung durch neuartige technologisch-fundierte Nah- und Fernverhältnisse immer weniger lokalisieren lassen, und - wie am Beispiel des postrevolutionären Ägyptens verdeutlicht - staatlich verordnete ‚Gedächtnisorte‘ an die Stelle konkreter Spuren und Erfahrungen von Ereignissen setzen, braucht es neue Ansätze für eine kritische, ortsbasierte Erinnerungskultur im postdigitalen Zeitalter.

Anstatt wie Virilio et al. die technologisch bedingte Orts- Geschichts- und Bezugslosigkeit zu beklagen, gilt es, die digitalen, ortsbasierten Technologien für eine kritische Lesart von Geschichte an ihren Ereignisorten zu nutzen und diese *an Ort und Stelle* zu re-materialisieren. Hier bieten Benjamins Ideen eines archäologischen Umgangs mit der Vergangenheit einen ersten theoretischen Ansatzpunkt. Oder, um Foucaults Aufforderung nach einem kritischen Geschichtsbild zu benutzen: Es muss darum gehen, „unter dem Geordneten, wie es angeordnet ist, unter dem Institutionellen, wie es installiert ist, die vergessene Vergangenheit der wirklichen Kämpfe, der tatsächlichen Siege und Niederlagen aufzudecken, die vielleicht verschleiert worden sind, die aber tief eingeschrieben bleiben“.¹⁸³

In der konkreten Praxis des *Augmented Archive* Projektes kann sich diese Operation allerdings nicht mit der Aufdeckung des tief Eingeschriebenen beschränken. Vielmehr erfordert es eine *umgekehrte Archäologie*, in der sich das Einschreiben *vor* das Aufdecken drängt. Der Stadtraum wird somit zur medialen Palimpseststruktur, die nicht nur topographisch und „mnemotechnisch“ lesbar, sondern – durch *Videographie* – auch direkt beschreibbar wird. Die Mnemotechnik, die Benjamin metaphorisch heranzieht, oder „Mnemographie“ in der Auslegung Nicolas Pethes¹⁸⁴, ist hier als Denkmodell durchaus interessant, da sie eine Konstruktion beschreibt, in

¹⁸³ Foucault, *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte [Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976 am Collège de France in Paris]*, 19.

¹⁸⁴ Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*.

der eine Erweiterung von Erinnerungsfunktion durch bildhafte und topographische Übersetzungen versucht wird. Pethes zitiert hier den Rückbezug antiker Rhetoriklehrbücher auf die mythologischen Ursprünge der Mnemotechnik, wonach der antike Dichter Simonides nach dem Einsturz einer Festhalle die Leichen der Gäste anhand deren Sitzordnung rekonstruiert, nachdem er selbst durch eine kurze Abwesenheit der Katastrophe entgangen war:

Das Gedächtnis ist in dieser ersten Annäherung ein technisches Instrument mit optimierbaren Speicherkapazitäten. Wie Simonides möge der Redner in einer räumlichen Struktur (die Ordnung der Sitze) visuelle Bilder (die Gesichter der Gäste) verteilen, um dann das Memorieren als fingiertes Abgehen der virtuellen Räume inszenieren zu können. Erinnerung ist dann ein Wiedererkennen dieser imaginierten Bilder beim geistigen Abgehen der ebenso imaginären Räume.¹⁸⁵

Da im digitalen Zeitalter die Techniken zur Erweiterung unserer Erinnerungsfähigkeit längst zu großen Teilen in externe Speicherprothesen ausgelagert werden, scheint es naheliegend den Begriff der Mnemotechnik auf die technischen Speicher umzudeuten und hier insbesondere auf bildhafte und topographische Archivordnungen. Pethes weitere Auslegung der antiken Ursprünge der Mnemotechnik liest sich im Kontext des scheinbaren Scheiterns von Ereignissen wie dem des Arabischen Frühlings, und der Dringlichkeit einer emanzipierten Erinnerung an diese, hochaktuell:

Dreierlei scheint diese Urszene einer *téchne* für ein Modell der *memoria* zu implizieren: Erstens ist die Erinnerungstechnik gefordert im Moment der Katastrophe [...] Zweitens ist Erinnerung durch das Moment der Visualität gebunden an Sinnlichkeit. Zu Erinnerndes wird in Bilder übersetzt und verweist in diesem Code auf die Körpergebundenheit des Gedächtnisses. Drittens konstituiert die Erinnerung eine Topographie.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ebd., 48.

¹⁸⁶ Ebd., 49.

Der Verweis auf eine physiognomische und sinnliche Dimension der Erinnerung lässt sich nur schwer mit der Tradition abendländischer Philosophie vereinen, die - von wenigen Ausnahmen wie Nietzsche und Bergson abgesehen - das Denken von Gedächtnis fast vollständig auf geistige Prozesse limitiert.¹⁸⁷ Die immanente Körper- und Ortsgebundenheit von Erinnerung erscheint aber gerade dann relevant, wenn die wichtigsten Zeitzeugen, die nötig sind um Erinnerung zu verorten, abwesend sind: im postrevolutionären Ägypten etwa durch die Verfolgung und Haft von und dem Mord an Aktivisten, Journalisten und Politikern; sowie der gezielten Tilgung von Spuren an den Orten politischen Geschehens.

Die Überlagerung von Erinnerungspraxis, Körperlichkeit und dem Kampf um historische Deutungshoheit zeigt eindrucksvoll das Beispiel der Symbolik um das Ereignis vom Rābi'a-al-'Adawiyya-Platz, in Kairos Bezirk Nasr City. Hier versammelten sich nach dem Militärcoup im Juni 2013 die Anhänger Präsident Morsis vom 28. Juni bis zur gewaltsamen Auflösung der Besetzung des Platzes durch das Militär am 14. August. Laut Human Rights Watch wurden im Juli und August 2013 in diesem Zusammenhang mehr als 1000 Zivilisten getötet.¹⁸⁸ Als Protestsymbol sowohl vor als auch nach der gewaltsamen Räumung setzte sich das Rābi'a- Handzeichen durch, vier in die Höhe gereckte Finger (der Name Rābi'a verweist auf die Zahl vier im Arabischen), ein Zeichen das schon lange vor der Revolution vor allem von Mikrobushaltern als Symbol für den Platz benutzt worden war. Seit der offiziellen Einstufung der Muslimbruderschaft als Terrororganisation durch die ägyptische Militärregierung am 25. Dezember 2013 ist die Verwendung des Vier-Finger-Zeichens in Ägypten allerdings unter Strafe gestellt.¹⁸⁹ Hier

¹⁸⁷ vgl. ebd., 54.

¹⁸⁸ *All According to Plan - The Rab'a Massacre and Mass Killings of Protesters in Egypt* Human Rights Watch, 12. August 2014, http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/egypt0814_ForUpload_0_0.pdf

¹⁸⁹ Als Strafmaß für die Verwendung des Symbols in sozialen Medien wurden am 27. Dezember 2013 fünf Jahre Haft verkündet. Vgl: Karoline Krause, „Wir sind jetzt offiziell Terroristen: Die Jagd auf die Muslimbrüder“, 28. Dezember 2013, <https://kurier.at/politik/ausland/wir-sind-jetzt-offiziell-terroristen-die-jagd-auf-die-muslimbrueder/42.876.782>.

zeigt sich der Kampf um Erinnerung direkt an der staatlichen Reglementierung des Körpers; mit einem unverarbeiteten Trauma, das buchstäblich in die Hände eines jeden ägyptischen Bürgers eingeschrieben ist und auf seine potentielle (Re-)Aktivierung wartet.



Protest in Solidarität mit den Opfern des Massakers auf dem Rābi'a oder Rabaa' Platz in Kairo (23.August 2013, H. Elrasam)

Hinter der Angst der Militärregierung vor der Lesbarkeit des Körpers als symbolisches Potential und historisches Moment des Aufbegehrens steckt die Einsicht, dass jede Erinnerung einer Verkörperung und Verortung bedarf, um gelesen und erinnert werden zu können. Doch wie – um auf meine ursprüngliche Frage zurückzukommen – lassen sich historische Sachverhalte verorten und verkörpern in Zeiten der zunehmenden Entgrenzungen, die die Virtualität verursacht; mit ihrer Flüchtigkeit von Dokumenten und der unzugänglichen Blackboxes der Codes und technischen Zwischenspeicher?



Videostill aus einem [Interview mit Salma Shamel](#), Aktivistin, 10.07.2017, Teil von augmented[archive] Cairo Edition

I'm standing here, trying to reflect on this space where I have experienced some kind of traumatic event, that left with me a lot of complexities and unresolved things. I'm trying to see what is it that is unresolved. Is there something I can point to, that is really pointing to that past, or to that event or that incident that happened? I'm looking around and nothing looked like this, and I'm asking myself, is it making me remember this kind of traumatic experience? But in fact it's not and I'm completely detached from that memory of that incident and from being here in the space. I know I am in that moment where I was attacked by tens of men while being a volunteer for the Operation Anti-Sexual Harrassment group....

I'm not feeling what I thought I would feel by coming here. If I look at this street and if I try to remember how different groups worked their way, all the bodies that pushed each other to get closer, to get further, the dynamic that people were pushing towards the wall, fireworks, people lit fireworks, people got into the Pizza Hut restaurant to save one of the girls who got attacked, but now I'm just dealing with the logistics of letting people pass. It's actually in a way not allowed to remember, it's not given a space. It feels inappropriate to remember. I don't know. It feels not the right time. To unresolve. Or to deal with these events or with this past. There is so much happening in the present that it's distracting. It would be a very hard thing to stop this presence, to stop what's happening, to stop paying attention to what this man is doing, and to actually recall the past in that sense. And I don't know what that means. Where can you remember it then? Or where can you actually go back to it? If you're really not finding that space. Most likely that space would only exist within you or within your group or within the people that have experienced it with you. If this place would be completely abandoned would I be allowed to mourn that incident, to think of anger? I don't think so, I think it has just changed in a way. That police man is our savior, he allowed us to shoot a video here, that's exactly it, you know. That's what we're allowed to do, to take an image, a video of something unresolved. You're allowed to take an image, but that image means absolutely nothing, I don't know. I'm trying to see how things were back then, but this all doesn't exist anymore. These policemen exist. And they're here. And that's what's

AUGMENTED REALITY

Hier bietet sich als mögliche Antwort die weiter oben bereits genannte (Re-) Lokalisierung von Material und Nutzer an, also die archivarische Einbeziehung der Geo- und Bewegungsdaten, die vielen Dokumenten heute bereits ab dem Moment ihrer Produktion eingeschrieben sind. Ein Smartphone beispielsweise speichert neben den GPS Koordinaten (Longitude/Lattitude) auch die Kompassdaten des Geräts, also die Blickrichtung der Kamera. Diese Bewegungsdaten sind längst zur wertvollen ökonomischen Ressource geworden, da sie exakt darüber Auskunft geben, wo sich ein Nutzer zu welcher Zeit aufhält und wohin ihn sein Weg anschließend führt. Auch wenn die Kommunikation zwischen Satellit und Endgerät dezentral verläuft und nicht über eine allgemeine Vermittlungsinstanz, speichern eine Vielzahl von Apps mit *location-based services* eben diese Nutzerdaten um sie kommerziell zu verwerten. Um möglichst exakt¹⁹⁰ die Lokation einer Person zu ermitteln, werden zudem mittlerweile *hybrid positioning systems* verwendet, also eine Kombination aus dem Abgleich von „kosmischen“ und lokalen Daten: Die Satellitenkommunikation wird dabei mit den Wifi-Netzwerken in der unmittelbaren Umgebung des Nutzers abgeglichen. Auch das *Augmented Archive* bedient sich dieser Technologien. Nachfolgend hierzu eine kurze Begriffserklärung, die wesentlich ist für ein Verständnis von Bild und Subjekt innerhalb dieses neuartigen Medienraums:

Ortsbasierte *Augmented Reality* (AR) Systeme überlagern physische Umgebungen mit zusätzlichen, erweiterten (*augmented*) Schichten von Bildern oder grafischen Interfaces. Diese Erweiterungen können nur durch den Bildschirm eines Smartphones, Tablets oder Computer sichtbar gemacht werden, in Zeiten ununterbrochener und ubiquitärer Konnektivität fast überall und in Echtzeit. Die Überlagerungen sind verankert an realen Orten,

¹⁹⁰ *Skyhook Precision Location* beispielsweise verspricht eine Exaktheit der Standortermittlung bis auf 10m, siehe:
<http://www.skyhookwireless.com/products/precision-location>

über drei mögliche, voneinander verschiedene Technologien: Die sogenannten *fiduciary* oder *fiducial markers*, in denen grafisch codierte Marker vor Ort eingescannt werden und so verlinkte Informationen aufzeigen; *digital compass tracking systems*, die Geodaten, Kompass und Beschleunigungssensor eines Smartphones oder eines anderen Gerätes nutzen, um so die für diesen Ort relevanten Daten abzurufen; und drittens sogenannte *natural feature tracking* oder *image recognition systems*, die auf der visuellen Korrelation zwischen dem Bild der physischen Umwelt und entsprechenden, archivierten Bildern in einer digitalen Datenbank beruhen.¹⁹¹ *The Augmented Archive* bedient sich der zweiten Variante, bedarf also weder physischer Marker vor Ort (die einen erhöhten Aufwand darstellen würden und einfach zu entfernen wären) noch dem Abgleich mit Bilddatenbanken (die nur unter idealen Lichtverhältnissen und Aufnahmewinkeln präzise funktionieren).

Wie William Oricchio in seinem Aufsatz „The Algorithmic Turn“ darlegt, ermöglichen die ortsbasierten Technologien nach dem *digital turn* neuartige, innovative Bildverfahren und eröffnen somit grundsätzliche Fragen über den Status und Wert von Bildern. Basierend auf Algorithmen redefinieren sie die Beziehungen zwischen einem Subjekt und seiner Sicht auf die Welt, „offering robust alternatives to the visual economies of the past“:¹⁹² dazu gehören kollaborative Autorenschaft, neuartige Subjekt-Objektbeziehungen und synästhetische Kopplungen, die die Grundsätze des visuellen Regimes der Moderne in Frage stellen.

The handheld device, our interface to the world, is both the agency of that tracking and the means of the augmented world's appearance. Point of view is embodied, constant, and synonymous with the viewing subject. Rather than wandering through a virtual image-space made up of many different points of view, we bridge the physical world with a

¹⁹¹ vgl. William Oricchio, „The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image“, *Visual Studies* Vol.26, Nr. 1 (März 2011): 31.

¹⁹² Ebd., 25.

virtual image-space that embodies one point of view: the algorithmically modulated viewing subject.¹⁹³

Diese entstehende „metaphorische Alternative“¹⁹⁴ zu bisherigen Sichtweisen auf Raum und Authentizität sieht Designtheoretiker Benjamin H. Bratton als potentielle Gefahr für eine ideologische Durchdringung des Raumes, und einen Souveränitätsverlust des Users:

Seeing the world through such an apparatus, can the primate brain manage to keep the critical space of doctrinal metaphor open against absolutism? Does it want to? Are the *User's* cognitive abilities extended by this reality, or are they amputated?¹⁹⁵

Mit dem Begriff des „Age of Access“ spezifiziert Jeremy Rifkin diese Kritik, wonach individuelle und kollektive Formen von Lebensentfaltung zunehmend durch computerbasierte, und speziell zugeschnittene Servicebereiche determiniert und eingeschränkt werden, die wiederum automatisiert werden durch Konsumkriterien sowie Ein- und Ausschlussmechanismen von Usern, die innerhalb dieses Systems als entweder wertvoll, wertlos oder gar riskant eingestuft werden.¹⁹⁶ Stephen D.N. Graham beschreibt die Funktionsweise dieser „critical landscape of power“ als „Software-sorting“, durch die diese sozialen oder geographischen Zugangsebenen zu Dienstleistungen, Lebensformen, Mobilitätschancen organisiert werden. Dabei ginge deren Inanspruchnahme meist zu Lasten anderer, weniger privilegierten – Jenen ohne oder mit dem falschen Zugang:

Such processes operate through a vast universe of ‘obligatory passage points’. These are particular topological spaces within sociotechnical systems through which actors have to ‘pass’ in order that the system

¹⁹³ Ebd., 32.

¹⁹⁴ Ebd., 25.

¹⁹⁵ Benjamin H. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty* (Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2015), 236 f.

¹⁹⁶ Jeremy Rifkin, *The age of access: the new culture of hypercapitalism where all of life is a paid-for experience*. (New York: Penguin, 2001).

actually functions in the way that dominant actors desire. The obligatory passage points within software-sorting systems involve a burgeoning array of subscriptions, passwords, service entitlements, physical and virtual access control points, electronically surveilled passage points and transaction systems, automated, biometric judgements, and normative data-bases – all of which are continuously enacted and sustained through code and computerized systems based on machine-readable inputs.¹⁹⁷

Uricchio führt dagegen Beispiele eines durchaus kritischen Umgangs mit *location-based* und AR Technologien an, wie das Projekt *The Artvertiser*¹⁹⁸ (2008) von Julian Oliver, das Werbeflächen in der Stadt mit potentiell subversiven Mitteilungen virtuell überdeckt. Dennoch: „Through the lens of the AR-activated device, there is no such thing as an innocent gaze.“ Das so vermittelte Sehen werde transformiert durch einen Prozess der Signifikation, indem Bilder stets eine bestimmte Bedeutung mit sich tragen, ähnlich wie in Virilios Charakterisierung von sichtaktivierter Raketenführung, in der Sicht synonym sei mit dem Zielen und Abschuss des Projektils.¹⁹⁹

Anders als in *Virtual Reality* Umgebungen oder gewöhnlichen Computer-Interfaces sind User in AR-Szenarios allerdings „gezwungen“, sich im Realraum frei zu bewegen um diese Signifikationsschichten, die die Algorithmen anbieten, aufzudecken. Die Vorstellung eines bildschirmlosen, unvermittelten und ideologiefreien Blicks auf die Vergangenheit sei, so Uricchio, eine Illusion. Die Neuordnung von Subjekt-Objekt-Beziehungen innerhalb der medialen Umgebungen der AR dagegen schließe weder eine menschliche Handlungskapazität noch eine kritische Sicht auf unsere Umwelt aus. „Rather, it resituates them, defining their parameters and enabling their interactions [...] We might also say that it constitutes a site as a sight,

¹⁹⁷ Graham, „Software-sorted Geographies“, 134.

¹⁹⁸ <http://theartvertiser.com>

¹⁹⁹ Paul Virilio, *War and Cinema: the logistics of perception* (London: Verso, 1989) zit. nach Uricchio, 32.

transforming space into place.”²⁰⁰ Zudem eröffnen die ortsbasierten Technologien potentiell einen Blick auf jene unsichtbaren Schichten des digital durchwebten Stadtraums, die Bratton als *Stack* bezeichnet: also das Geflecht von Meta- und Bewegungsdaten, Transportverbindungen, W-Lan Netzwerken, Läden oder Regierungsgebäuden in der unmittelbaren Umgebung.

Das algorithmisch basierte Wechselspiel zwischen dem User, seiner Bewegung im Raum, dem Ort selbst und den virtuellen Informationsschichten ist demzufolge transformativ: eine archäologische Operation medialen Grabens und Erinnerns, die die Bedeutungen von Orten und Ereignissen stets aufs Neue sortiert und hier alternative Handlungsformen ermöglichen kann. In Kontexten wie denen des postrevolutionären Kairos, in denen individuelle oder kollektive Erinnerung an traumatische Ereignisse im physischen Raum durch staatliche Akteure gezielt ausradiert oder überschrieben wird, zeigt sich hier ein noch ungenutztes Potential: der virtuelle, erweiterte Raum der *Augmented Reality* lässt eine Vielzahl paralleler Deutungen und Herangehensweisen an einen Ort zu, die sich der direkten staatlichen Kontrolle und ihrer Narrative entziehen.

Auch dieser Raum ist natürlich kein unangefochtenes Gelände: das Internet wird in Ägypten staatlich kontrolliert, und fast die gesamte Telekommunikationsinfrastruktur wird vom staatlichen Betrieb Telecom Egypt verwaltet. Dies macht es dem Staat leicht das fast gesamte Netz beispielsweise zu verlangsamen oder ganz auszusetzen, wie während der 18tägigen Besetzung des Tahrirplatzes geschehen (wie weiter oben beschrieben). Seit 2014 hat das Innenministerium angeblich auch verstärkt in Technologien zur Überwachung des Cyberspace investiert.²⁰¹ Die Gefahr einer staatlichen Überwachung von Usern der App umgeht das *Augmented*

²⁰⁰ Uricchio, 33.

²⁰¹ Ahmed Ezzat, „‘You are being watched!’ Egypt’s mass Internet surveillance“, *Mada Masr*, 29. September 2014, <http://www.madamasr.com/en/2014/09/29/opinion/u/you-are-being-watched-egypts-mass-internet-surveillance/>.

Archive Projekt mithilfe von sogenannter *end-to-end encryption* zumindest teilweise, so dass die Kommunikation zwischen dem Gerät des Users und den Videoseverern auf denen das Archivmaterial lagert, verschlüsselt abläuft.

FORENSISCHE ÄSTHETIK

Ein weiteres Projekt das sich der explizit kritischen Nutzung und Auslegung von Datenlandschaften und location-based services widmet und hier neue Zugänge zu erschließen sucht ist *Forensic Architecture*, ein an der Goldsmith Universität London angesiedeltes Forschungsprojekt um den israelischen Architekten Eyal Weizman, das umstrittene Ereignisse topographisch zu erforschen sucht. Laut Selbstbeschreibung sammelt die Gruppe dazu räumliche Analysen und präsentiert diese in juristischen und politischen Foren.²⁰²

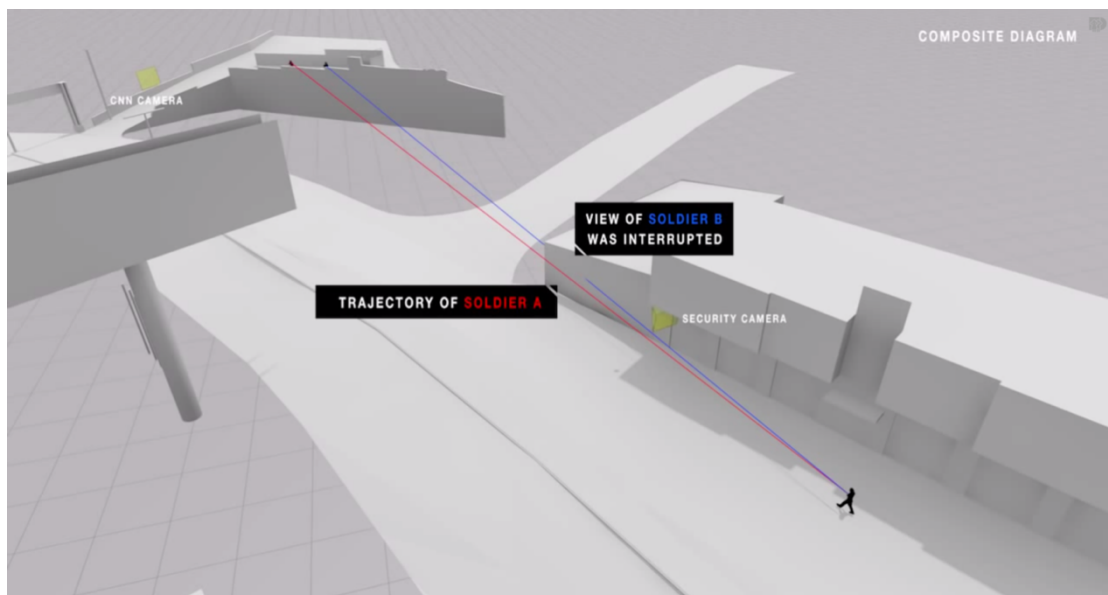
Mithilfe des Abgleichs verschiedenster Daten hat das Team um Forensic Architecture in den vergangenen Jahren verschiedene Ereignisse forensisch rekonstruieren können. Im Zusammenhang mit den sogenannten „Nakba Day Killings“ vom 15. Mai 2014 hat es beispielsweise die Darstellungsweise der israelischen Armee im Mordfall der beiden palästinensischen Teenager Nadeem Nawara, 17, und Mohammad Mahmoud Odeh Abu Daher, 16 widerlegen können, und sowohl Schussrichtung als auch Schützen durch die forensische Rekonstruktion des Vorfalls durch den Abgleich von Video- und Audiodokumenten mit 3D-Daten bestimmen können. Das Militär musste daraufhin seine anfängliche Zurückweisung jeder Schuld zurücknehmen und den Täter, einen israelischen Grenzsoldaten, zur Verantwortung ziehen.²⁰³ Angesichts der Vielzahl von zumindest potentiell auch visualisierbaren Metadaten spricht Eyal Weizman von einer „forensischen Ästhetik“, die Ereignissen heute immanent ist und die er und sein Team sichtbar zu machen versuchen:

Forensic science has signified a shift in the communicative capacity and agency of things. This material approach is evident through the ubiquitous role technologies now play in determining contemporary

²⁰² „Forensic Architecture is a research agency based at Goldsmiths, University of London. It includes a team of architects, scholars, filmmakers, designers, lawyers and scientists to undertake research that gathers and presents spatial analysis in legal and political forums“ <http://www.forensic-architecture.org/>

²⁰³ <http://www.forensic-architecture.org/case/nakba-day-killings/>

ways of seeing and knowing. Today's legal and political decisions are often based upon the capacity to read and present DNA samples, 3-D scans, nanotechnology, and the enhanced vision of electromagnetic microscopes and satellite surveillance, which extends from the topography of the seabed to the remnants of destroyed or bombed-out buildings. This is not just science, but rhetoric carrying considerable geopolitical, socioeconomic, environmental, scientific, and cultural implications. Forensic aesthetics is thus the mode of appearance of things in forums – the gestures, techniques, and technologies of demonstration, methods of theatricality, narrative, and dramatization; image enhancements and technologies of projection; the creation and demolition of reputation, credibility, and competence.²⁰⁴



Forensic Architecture: 3D Rendering of Nakba Day Killings Case (www.forensic-architecture.org/case/nakba-day-killings/)

Die forensische Ästhetik, in der Deutung einer etymologischen und konzeptuellen Ableitung vom lateinischen *forum*, ist keine Analyse von Wissenschaftlichkeit, sondern die einer Präsentation von Wissenschaftlichkeiten in öffentlichen Foren. Diese sind die Techniken der

²⁰⁴ Eyal Weizman, *Forensic Architecture Lexicon: Forensic Aesthetic*, <http://www.forensic-architecture.org/lexicon/forensic-aesthetics/>

Überzeugung, Repräsentation und Macht – nicht von Wahrheit, sondern der Konstruktion von Wahrheit.²⁰⁵

The forum provides the technology with which such claims and counterclaims on behalf of objects can be presented and contested. It includes the arena, the protocols of appearance and evaluation, and the experts. The forum is not a given space, but it is produced through a series of entangled performances. Indeed, it does not always exist prior to the presentation of the evidence within it. Forums are gathered precisely *around* disputed things-because they are disputed.²⁰⁶

In diesem Sinne umfasst eine forensische Ästhetik sämtliche Metainformationen, Formen und Ablagerungen (oder versucht zumindest diese als intrinsische Objekteigenschaften zu legitimieren), in denen sich etwas öffentlich präsentiert: optische und chemische Aspekte, ebenso wie juristische, wissenschaftliche oder politische Perspektiven darauf, oder ihre rhetorische Einbettung in andere Zusammenhänge. Dynamisch und zufällig, diffus und temporär, werden sie von neuen Technologien und Medien vermittelt und überschneiden sich potentiell mit anderen Foren. So wird jeder Ort zum potentiellen Tatort, jedes Bild zum Gebilde, zum Fixpunkt rhetorischer und diskursiver Praktiken. In Bezug auf die forensischen Untersuchungen um die Authentizität des angeblichen Schädels Joseph Mengeles in den 1980er Jahren sehen Thomas Keenan und Eyal Weizman in ihrer Studie *Mengele's Skull* ein Zeitalter juristischer Prozesse angebrochen, in dem neben das Dokument und die Zeugenaussage das Objekt als wichtiges, drittes Beweismittel tritt²⁰⁷, das wiederum eine Vielzahl weiterer Dimensionen eröffnet:

Forensics is not about the single object in isolation, but rather about the chains of associations that emanate from it and connect it to people,

²⁰⁵ Thomas Keenan und Eyal Weizman, *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics* (Berlin / Frankfurt am Main: Sternberg Press / Portikus, 2012), 67.

²⁰⁶ Ebd., 29.

²⁰⁷ Ebd., 12.

technologies, methods and ideas – the flexible network between people and things, humans and non-humans, be they documents, images, weapons, skulls, or ruins.²⁰⁸

Die der Forensik zugrunde liegende ‚Dingsprache‘ beruht auf der antiken rhetorischen Figur der *Prosopopöie*, einer anthropomorphen Personifikation durch die ein Sprecher unbeseelten Objekten eine Stimme zu geben vorgibt, deren Technik der Rhetoriker Quintilian so beschreibt: „We are even allowed in this form of speech to bring down the gods from heaven and raise the dead, while cities also and peoples may find a voice.“²⁰⁹

Während sich Keenan und Weizman in ihrer Definition einer forensischen Ästhetik vor allem auf materielle Objekte beziehen und deren Präsentation in politischen und juristischen Kontexten, bringt der Rückverweis auf die *Prosopopöie* uns von Knochen weiter zu Städten und Orten. Wie sieht demnach die forensische Dimension eines Ortes aus? Wenn das *Augmented Archive* das Bild eines Ortes durch stratigraphisch angelegte Videofiles von diesem erweitern, werden die einzelnen Dateien vom Dokument zum Objekt, zum Ding. Anstelle ihres Bildwertes, dessen was in diesen Videos zu sehen ist, tritt ihre forensische Dimension in den Vordergrund – ihre Metainformationen, ihre Präsentation im öffentlichen Raum an Ort und Stelle der Aufnahme, ihre Verbindung zueinander, trotz zeitlicher Trennung, und ihre potentielle Erweiterung und Fortschreibung durch schriftliche oder audiovisuelle Kommentare in neuen, verknüpften Dokumenten.

Der Begriff der forensischen Ästhetik hilft uns demnach, eine Medienarchäologie auch praktisch zu denken, als „archeology of the very recent past“ und als “projective practice engaged in inventing and constructing new forums to come”.²¹⁰

²⁰⁸ Ebd., 65.

²⁰⁹ Quintilian, *Institutio Oratoria* 9.2, zitiert nach: Ebd., 28.

²¹⁰ Ebd., 29.

SCHLUSSFAZIT: SEEING HISTORY – THE AUGMENTED ARCHIVE

Ein Ereignis entfaltet sich heute anders als noch im vordigitalen Zeitalter. Die Anteile seiner Medialisierung und Vermittlung überwiegen das unmittelbare Erleben des Geschehens vor Ort. Akteure, Zeugen und Zuschauer sind vernetzt, verschaltet und in ihren Rollen nur mehr schwer voneinander zu unterscheiden; verbunden durch Kameras und Übermittlungsmedien die rund um die Uhr aufnehmen und senden.

Ein Ereignis findet statt, wird wahr, wenn es übertragen wird, wenn sich die Dinge ins Bild setzen lassen. *Broadcast yourself* – fordert das Youtube-Zeitalter, und die Übertragung – rund um die Uhr und in Echtzeit – eröffnet überwältigende mediale Räume, in denen der bestimmende Akteur aber nicht notwendigerweise ein Mensch sein muss: Bilder verselbständigen sich, entwickeln eine operative Kraft die sich in ihrem Lauf durch die Netzwerke und Assoziationsketten nicht mehr kontrollieren lassen; semantische Beziehungen sind fragil und veränderlich, die Bildträger wechseln ihre Inhalte fortwährend. So sind die Ikonen des digitalen Zeitalters fließende Bilder; synästhetische Räume in denen sich polyphone Töne, multiple Browserfenster, Bots und Tweets, Projektionen und Algorithmen, Realräume und virtuelle Echokammern überlagern. Wir senden unsere Nachrichten, Fotos und Videos in die Netzwerke und empfangen sie - gefiltert, getaggt, verknüpft, kommentiert - am selben Ort mit kaum messbarer Latenz.

Wie bei lebenden Organismen ist nun die Rede von viralen Ansteckungen von einer Bildwelt auf die folgende, von einem Bedeutungskontext zum nächsten. Referenzen verdichten sich hier, spalten sich dort wieder auf, und treten schließlich wieder zu neuen Gebilden zusammen. Traditionelle Grenzziehungen zwischen Subjekten und Objekten erleben eine dramatische Neuordnung, und die Differenzierung zwischen Virtualität und sogenannter Realwelt fallen zunehmend schwerer oder werden gar obsolet. Wie in der Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild ist das direkte Abbild im Übertragungsraum sekundär, und die Erweiterung des Blicks, die Virtualität

die die Reflektion ermöglicht - auf, neben und hinter sich selbst - wird zum wahren Handlungsfeld des Sehens.

Dies birgt - wie jeder neuartige Medien-und Erfahrungsraum - vielfältige Potentiale, die sich im Verlauf des Arabischen Frühlings kurzzeitig entfalten konnten: ästhetische, soziale und politische Neuordnungen schienen plötzlich möglich: Räume, in denen Gesellschaft für kurze Zeit zum Experiment wurde, in denen das Kontinuum historischer Zeit aufgebrochen schien, in der neue Zeitrechnungen proklamiert wurden. Eigene Meinungen artikulieren, neue Lebensformen entwerfen, mit anderen Menschen, Bewegungen und Orten vernetzt und in Sicherheit gewogen durch die 24/7 Aufmerksamkeit „planetarischer Zeugenschaft“: alles schien plötzlich möglich. Doch dieser „space of flows“, jener heterotope Raum außerhalb chronologischer Zeit, in dem sich die Aktivisten in ihren Camps wiederfanden, lässt auch den Raum zur durchlässigen Kategorie mutieren. In dem Moment, in dem ein Ort wie der Kairoer Tahrirplatz sich von seinem unmittelbaren Umfeld herauslöst und zur Projektion, zum Symbol und zum verbildlichten Ausnahmezustand wird, verliert sich der konkrete Bezug zu den realpolitischen Problemstellungen potentiell. Das Ereignis und seine Simulation stehen sich spiegelbildlich gegenüber, und nähren sich gegenseitig in einer ewigen Feedbackschleife; und bei aller Verführungskraft die diese medialen Spiegelkabinette entwickeln, scheint es schwierig sich aus diesem Loop des geschlossenen Kreislaufs zu lösen.

Hier zeigt sich die Schwierigkeit, Handlung in den realvirtuellen Bildräumen zu denken und zu organisieren: ein Virus hat eine begrenzte Inkubationszeit, und virale Bilder eine befristete Wirkungskraft bevor es zu einer „Immunsierung“ der Öffentlichkeit, einer Abnahme des Interesses und der Durchsetzungskraft kommt. Die virale Dynamik verlangt nach kompatiblen Trägern der Weiterleitung und Ansteckung; und diese blieben zumeist im virtuellen Raum verhaftet.

Die verhoffte digitale Emanzipation hat sich letztendlich nicht verwirklichen können. Das Aufbegehren gegen reale staatliche Willkür, und für Demokratie

und Verteilungsgerechtigkeit verhalten größtenteils in den virtuellen Echokammern. Die Akteure von damals stehen heute den Scherben des einstmals so mächtig erscheinenden Spiegelbildes omnipotenter Medienmacht gegenüber. Sechs Jahre nach den ersten Auftritten jener globalen Bewegungen, die mit dem Arabischen Frühling im Januar 2011 ihren Anfang nahmen, blicken wir heute auf die Trümmer der anfänglichen Zerrbilder; die Netzwerke haben ihre projizierte Unschuld verloren, sind (erneut) von kommerziellen Interessen dominiert und Spielplatz verstärkter Cyber-Überwachung. Die Repression und die Vereinnahmung des Andenkens an das Erbe dieser Bewegungen wird dagegen vor allem im „Realraum“ ausgetragen: in den traditionellen Medien, dem Staatsfernsehen, den Schulbüchern und in Monumenten, Museen und Archiven, die die Ideologien erfolgreich zu festigen suchen.

So sehr unsere Wahrnehmung im Moment des Geschehens eines realdigitalen Ereignisses von diesen neuen Dynamiken überfordert scheint - und unsere Kriterien dafür was wahr und wirklich ist - so scheint es für die spätere Rückschau. Die traditionelle Geschichtsschreibung vermag es kaum, dieser neuartigen Komplexität Herr zu werden und jene realdigitalen Kommunikationsformen als Quellmaterial oder als grundlegende Medialität eines Ereignisses zu verarbeiten. In einer autoritär organisierten Gesellschaft wie der Ägyptens wird die Historiographie zum Herrschaftsinstrument, die am besten in der Lage scheint, ein dominierendes Narrativ zu institutionalisieren; gegenläufige Erfahrungen und Auslegungen der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart sind größtenteils marginalisiert oder kriminalisiert, viele der frühen Initiativen archivarischer Rückschau auf die ägyptische Revolution sind gescheitert.

Welche Instrumentarien und Strategien bieten sich einer kritischen Position? Kann unter diesen Umständen die Distanz in Form von zeitlichem Abstand und politischer Haltung, die die Historie einfordert, noch eingehalten werden? Wenn die Geschichtswissenschaft und ihre Idee von Zeitlichkeit ein Kind der Moderne ist, muss in der „breiten Gegenwart“, in der die Erfahrung

von Synchronität an die Stelle chronologischen Bewusstseins tritt und die Idee der Zeitgenossenschaft neu verhandelt wird, auch Historie neu gedacht werden?

Anstelle einer distanzierten und entkörperlichten Wissenschaft von Zeitverläufen, bieten sich in einer ersten Bestandsaufnahme durchaus alternative Zugänge an die Vergangenheit an: Walter Benjamins materialistische Geschichtsschreibung sucht historische Wahrheit in dialektischen Bildern, in konkreten Spuren, und Gegenständen des Alltags; sowie in Lesarten und Blickkonstellationen, die er in der kinematografischen Montagetechnik verortet. Vergangenheit verstehen heißt hier, ihre Relevanz für die Gegenwart momenthaft freizulegen. Folgt man diesem Denkbild wird das Archiv zur Handlungsform, zur Blickrichtung, zur Archäologie; zu Anarchiven, die so flexibel und fluide agieren wie die neuartigen Bildkonstellationen des digitalen Zeitalters.

Geschichte muss demnach im Benjaminschen Sinne als stratigraphisches Gebilde von Schichtungen verstanden werden, die durch selbstreflexive und behutsame „Grabungen“ und Ortsbestimmungen freizulegen sind. Diese theoretische Praxis, in dem Medium und Fundort als synonym beschrieben werden, hat viel mit der Medialität der Live-Berichterstattung gemein: *the medium is the location*; das vermittelte Wissen ist ein Wissen der Vermittlung, dessen Fixpunkt Ort und Autor sind.

Doch auch die Ortsbestimmung eines historischen Geschehens gestaltet sich in der Ära analog-digitaler Verschränkungen und der lokal-globalen Schnittstellen allerdings zunehmend schwerer. Klassische geographische und soziologische Kriterien, die die Dimensionen des Örtlichen zu bestimmen versuchen, geben nur unzureichende Hinweise auf die heutigen Tiefenschichten globaler und virtueller Netzwerke, mit denen Menschen an konkreten Orten fast ununterbrochen in Verbindung stehen. Begriffe wie jener der *envelopes of space-time* (Massey), also hybrider Konstrukte aus An- und Abwesenheiten, deren Wesen es ist, immer wieder aufs Neue konstruiert zu werden, helfen diese besser zu greifen. In diesen Konstruktionen

konkurrieren gelebte Erinnerung und materielle Spuren der Vergangenheit mit institutionellen oder ideologischen Formen des Gedenkens, die Nora als „lieu de mémoire“ bezeichnet und die sich in Kontroversen um öffentliche Mahnmale wie am Kairoer Tahrirplatz verdeutlicht.

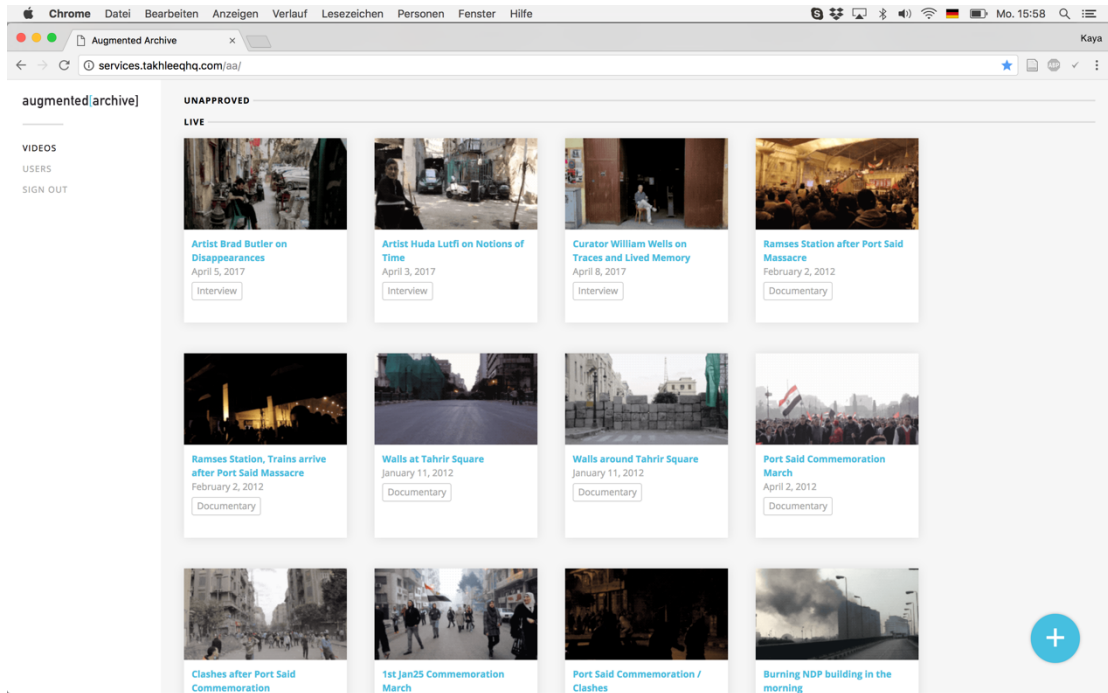
Die Frage nach der Materialität von Erinnerungen unter diesen Prämissen der Instabilität und den Kämpfen um Deutungshoheit erfordert neue Ansätze für eine kritische Erinnerungskultur, die den Ort des Geschehens und das körperliche Erleben wieder in den Vordergrund rücken. Nur hier, am konkreten Körper, und an Ort und Stelle des Geschehens, in der Interaktion mit dem Material der Vergangenheit und in der direkten Rückkopplung des Agierenden in der Gegenwart scheint es möglich, dass sich Aktualität und Virtualität momenthaft vereinen lassen; für eine kritische Bestandsaufnahme des Vergangenen und seiner Bedeutung für das Jetzt.

Die Basis für eine derart rematerialisierte, mnemotechnische und topographisch geordnete Rückschau auf Vergangenes können die Meta- und Geodaten der digitalen Dokumente und Bilder selbst liefern, wie es das *Augmented Archive* Projekt unternimmt. Diese eröffnen die forensische Dimension eines Bildes oder Ereignisses, das den Fokus vom Bild oder Objekt selbst hin zu seiner eigenen Handlungskapazität, seiner Präsentation und Einbettung in andere, erweiterte Felder untersucht – ähnlich wie in der weiter oben erörterten Verlagerung vom Spiegelbild auf das sich verändernde Reiz- und Aktionsfeld, das der Spiegel ermöglicht. Was sich hier, im Begriff der forensischen Ästhetik offenbart, ist eine notwendige Ergänzung zu den anfänglich diskutierten Bildverständnissen des ‚Metabilds‘ (Mitchell) und des ‚floating image‘ (Khatib). Während diese vor allem die grundsätzliche, potentielle Veränderbarkeit und abstrakte Handlungskapazität des Bildlichen konstatieren, bietet eine „forensische Optik“ die Möglichkeit, die Gesamtheit der rhetorischen und ästhetischen Kapazitäten und Potentiale eines jeden Ereignisses oder anderer ‚Metabilder‘ zu greifen; und ein Archivverständnis zu formulieren, dass sich nicht bloß in der vermeintlichen Rekonstruktion

von Vergangenheit aufhält, sondern einen Raum schafft, das Zukünftige zu artikulieren.

Abschließend bleibt nur noch einmal die Motivation ebenso wie die Grenzen der vorliegenden Arbeit herauszustellen: *Seeing History – The Augmented Archive* versucht, ein öffentliches Ereignis des digitalen Zeitalters in seiner Medialität zu begreifen, einen zeitgemäßen Bildbegriff zu formulieren und Methoden einer kritischen Rückschau zu diskutieren – in der Theorie und einer konkreten praktischen Anwendung. Welche veränderten Erzählweisen die fragmentarische und topographische Ordnung des *Augmented Archive* produzieren wird, bleibt abzuwarten – erst nach Veröffentlichung und längerfristiger Nutzung durch User der App wird sichtbar werden, ob ein solches Archiv und die ihm zugrundeliegende praktizierte Medienarchäologie das kritische Potenzial neuer Medientechnologien tatsächlich einlösen kann.

IV ANNEX



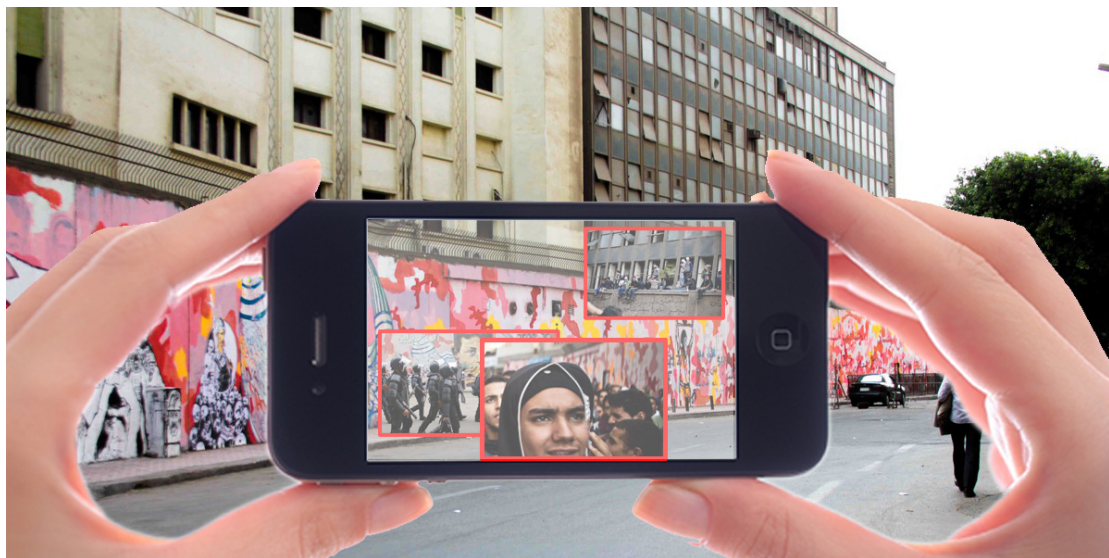
Screenshots des Admin User Interface von *Augmented Archive*

EPILOG: THE UPSIDE-DOWN

Berlin, November 2017

Je mehr ich lese und schreibe, um meine Gedanken zu sortieren und Material für den vorliegenden Text zusammenzutragen, desto mehr entferne ich mich von meinem ursprünglichen Vorhaben. Mittlerweile sind mehr als fünf Jahre vergangen, seit ich das erste Exposé für mein Promotionsprojekt formuliert habe. Zu Beginn stand die Idee einer filmischen Installation, die meinem Thema eine Gestalt geben sollte. Doch das Medium des Kinos wirkt fast aus der Zeit gefallen, angesichts jener entgrenzten Medienräume, über die ich zu sprechen versuche. Am Ende steht das Konzept einer App, einer Applikation für Smartphones und Tablets, die Archivmaterial topographisch sortiert.

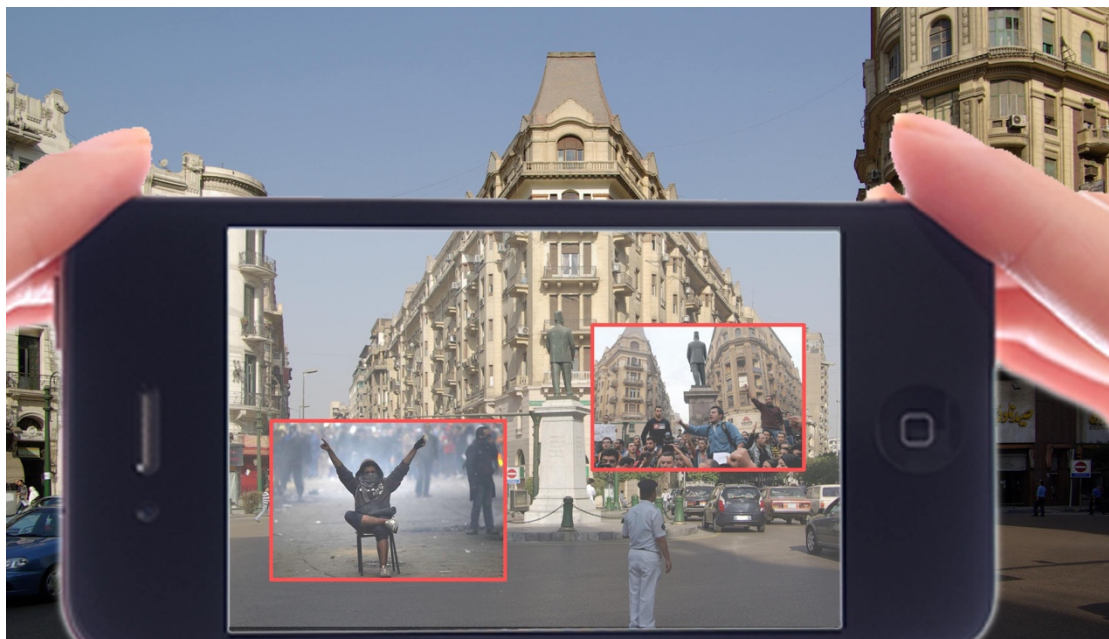
Es ist im Nachhinein nicht ganz einfach, den konzeptuellen Weg zu rekonstruieren, der mich hierhergeführt hat. Auf meiner Festplatte finde ich erste konkrete Skizzen hierzu ab November 2015, kurz nachdem ich nach fünf Jahren in Kairo zurück nach Berlin gezogen bin. Ein wesentlicher Einfluss ist die Begegnung mit den Arbeiten des Projekts *Forensic Architecture* um den Architekten Eyal Weizman (mehr darüber weiter unten im Kapitel „Forensische Ästhetik“). Hier werden Bilder und ihre Metadaten als mehrdimensionale Objekte in Beziehung zueinander gesetzt und topographisch verortet, um vereinzelt, komplexe Sachverhalte zu rekonstruieren. Wie ließe sich ein solches Verfahren auf ganze Archive anwenden? So entsteht die erste Idee zu einem Archiv, das Bilddokumente nicht losgelöst von ihrem unmittelbaren Kontext in einer zentralisierten Datenbank präsentiert, sondern dass sich dreidimensional in den Stadtraum einfügt.



Simulation des App-Interfaces am Beispiel der Kairoer Mohammed Mahmoud Straße, mit Internet-Bildmaterial, November 2015

Da meine eigenen Programmierkenntnisse sich auf *Html* beschränken, versuche ich in der Folge Mitstreiter für meine Projektidee zu finden. Fest steht, ich betrete mit dieser Arbeitsweise und diesem Medium ein für mich gänzlich neues Terrain, sowohl in der technischen Umsetzung als auch in der Erzählweise die damit einhergeht. Und ich bin mir zu diesem Zeitpunkt nicht sicher, ob mein Vorhaben gelingen wird. Nach ersten Versuchen, studentische Programmierer der Technischen Universität Berlin für das Projekt zu gewinnen, lande ich im Herbst 2016 bei einem pakistanischen Informatiker,

Farhan Khalid, der die Revolution in Kairo selbst miterlebt hat, als Mitarbeiter einer ägyptischen Softwarefirma, und so eine große Sensibilität und Interesse für das Thema mitbringt. Heute arbeitet er von Istanbul aus an verschiedenen digitalen Projekten, gemeinsam mit zwei weiteren Programmieren in Pakistan. So sind die ersten Videos die wir auf die Plattform zu Testzwecken hochladen in Berlin, Istanbul und Lahore zu finden, per GPS Koordinaten auf einer Googlemaps-Ansicht markiert. Sie zeigen Eindrücke aus meinem Kreuzberger Wohnzimmer, Farhans Büro am Taksimplatz und einem Industrieviertel der zweitgrößten pakistanischen Metropole. So ist *The Augmented Archive* am Ende ein Projekt, dass sich zwar auf Kairos jüngste Vergangenheit konzentriert und hier seinen Anfang nimmt, und dennoch etliche weitere Bezugspunkte, Geo- und Biographien in sich vereint.



Simulation des App-Interfaces am Beispiel des Kairoer Talaat Harb Platzes, mit Internet-Bildmaterial, November 2015

Im August 2016 gelingt es mir, das Goethe-Institut Kairo für das Projekt zu gewinnen und so die grundlegenden Kosten für die Programmierung zu decken. So können wir mit der technischen Umsetzung im November 2016 beginnen. Die Programmierung dauert fast exakt ein Jahr: am 24. November 2017 wird das „Augmented Archive“ im Goethe-Institut Kairo der Öffentlichkeit präsentiert und auf den Plattformen *Google Play* und *Apple App Store* für *Android* und *iOS* zum Download freigeschaltet. Dazwischen gibt es unzählige Releases und Testversionen in denen wir verschiedene Herangehensweisen ausprobieren: wir experimentieren mit *Image Recognition*, 3D-Datenbanken und testen frei verfügbare *Open Source Libraries*. Am Ende entscheiden wir uns für eine rein GPS-basierte Technologie, bei der die Videos an bestimmten Koordinaten liegen und nicht, wie ursprünglich geplant, für ein Arbeiten mit der technisch sehr viel aufwändigeren und fehleranfälligen *Image Recognition*, bei der ein Algorithmus das Kamerabild ständig mit einer Datenbank von Stadtbildern abgleicht, um so den genauen Standort zu ermitteln.

Daneben beginne ich mich durch die fast 100 Stunden Material des Videoarchivs der Gruppe Mosireen zu arbeiten. Mittlerweile habe ich eine Kopie des Archivs, das zu dieser Zeit auf diversen Festplatten in London und Kairo liegt, zur Verfügung gestellt bekommen. Ich suche nach Aufnahmen, die mindestens 30 Sekunden lang sind und mit relativ ruhiger Kameraführung aufgenommen wurden und die Veränderung des

Stadtraums zeigen: darunter das in Flammen aufgehende Gebäude der Regierungspartei NDP im Januar 2011, Banner die an verschiedenen Orten in der Stadt aufgehängt wurden und längst entfernt wurden, oder die Überreste nächtlicher Straßenschlachten zwischen Polizei und Demonstranten am Tag danach.

Parallel beginne ich, Interviews im öffentlichen Raum aufzunehmen, die das ausgesuchte Material kontextualisieren sollen. Ich spreche mit Journalisten über die Relevanz dieser Videos in der heutigen politischen Lage; mit Architekten und Stadtplanern über die Umgestaltung der Stadt und jene wenigen Spuren die bis heute an den Fassaden der Innenstadt sichtbar sind; mit Aktivisten über erlebte Traumata an bestimmten Orten; mit Künstlern über die Bilder die geblieben sind aus jener Zeit. Auszüge aus diesen Interviews finden sich an verschiedenen Stellen dieses Textes.

Mit fortschreitender Programmierung der „Augmented Archive“ App pflege ich über die nächsten Monate die Videos in das System ein – ein aufwändiger Prozess, schließlich muss immer der genaue Standort der Kamera ermittelt werden, um dann per *Google Maps* die Geodaten zu generieren. Da ich selbst mehrere Jahre unweit vom Tahrirplatz gewohnt habe, finde ich die meisten Aufnahmeorte jedoch ohne Probleme, manchmal helfen Freunde vor Ort. Dennoch muss ich später die Koordinaten aller Videos bei längeren Rechercheisen im Sommer 2017 überprüfen und anpassen – das heisst mit der App durch die Stadt laufen und jeden einzelnen Standort kontrollieren. Nur wenn Aufnahmeort und die GPS-Markierung in der App exakt übereinstimmen, funktioniert die direkte Überlagerung aus Bildern von Vergangenheit und Gegenwart desselben Ortes und damit die intendierte Erfahrung eines zeitlichen Zwischenraums für den User.

Im Sommer 2017 bildet sich allmählich eine lose Erzählung durch das ausgesuchte und selbst produzierte Material heraus. Und damit eröffnen sich erste praktische Probleme: Das dokumentarische Material zeigt zwar blitzhaft vereinzelte Ausschnitte aus der Biographie eines Ortes, komplexere Zusammenhänge vermitteln sich dagegen kaum. Die Auslöser für bestimmte Proteste, die Gründe für gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten lassen sich beispielsweise über die topographische Sortierung und die Beschränkung auf Videomaterial nur schwer vermitteln. Allerdings können sie wie „Stolpersteine“ fungieren, die Risse im momentanen Erscheinungsbild eines Ortes eröffnen und dazu einladen sich weitere Informationen einzuholen, um komplexere Zusammenhänge zu erinnern oder zu verstehen.

Die später aufgezeichneten Interviews vermögen es hier teilweise, zusätzliche Informationen zu vermitteln und neue Verbindungen herzustellen. Dazu öffnen sie das Archiv in Bezug auf den Zeitraum und die Materialität von Erinnerung: die in ihnen präsenten Erzählungen beschränken sich nicht unbedingt auf ein bestimmtes Ereignis und die Faktizität von Videomaterial. Hier finden sich Dinge die sich nicht abbilden lassen und dennoch Teil des Ereignisses sind: Emotionen, Traumata, lückenhafte Erinnerungen, persönliche Verbindungen zum Ort des Geschehens.

Und dennoch – beim Ablaufen der Erinnerungsorte des *Augmented Archive* merke ich, dass ein wichtiger Aspekt des Erinnerungskomplexes fehlt: es ist der Körper selbst. Zwar bin ich als User des *Augmented Archive* ständig meiner körperlichen Präsenz bewusst – ich bewege mich zu Fuß zu den Archivobjekten, taste den öffentlichen Raum ab mit meinem Telefon und rotiere dabei meinen Körper auf ungewohnte Weise – doch fehlt diese Reflektion der Verkörperlichung von Erinnerung und Archivarbeit bislang völlig in der Erzählung des Archivmaterials selbst.

Im Oktober 2017 veranstaltete ich deshalb einen einwöchigen Workshop mit jungen Tänzern und Performancekünstlern am Cairo Contemporary Dance Center. Nach der Auseinandersetzung mit den bislang ausgesuchten Videos und verschiedenen Texten (Details weiter unten) innerhalb der Gruppe, entstanden so verschiedene kurze Performancevideos an ausgesuchten Orten der Kairoer Innenstadt.



App im Einsatz in der Mohamed Mahmoud Straße in Kairo. Im Video ist eine Performance im öffentlichen Raum zu sehen, im Hintergrund derselbe Ort, die Street Art mittlerweile übermalt (26.12.2017)

So basiert die *Cairo Edition* des *Augmented Archive* auf drei Erzählebenen: DOCUMENTARY (dokumentarisch, ereignisbasiert); TESTIMONY (persönliche Aussagen zu Ereignissen); und BODY (körperbasierte, nichtdiskursive Herangehensweisen an ein Ereignis).

Am 24. November 2017 präsentierte ich das Projekt im Goethe-Institut zum ersten Mal der Kairoer Öffentlichkeit mit folgendem Vortrag:

THE UPSIDE DOWN

Recently I have started to watch the Netflix series *Stranger Things*. *Stranger Things* is a mystery series set in the 1980ies about a group of teenagers that are encountering strange things, namely a parallel universe that suddenly becomes accessible through scientific experiments gone wrong. This universe is slowly seeping into this side of the world, by opening sudden gateways between here and there.

Some of the protagonists become drawn abducted into the so-called upside down, stay there, die there or eventually resurface in the real world, in which time flows in our traditional linear, chronological understanding.

The upside down on the other hand is a space that closely resembles the architectural surface of our world, yet it is a ghostly landscape in which all times and potential events seem compressed into a dystopian version of the Platonic ideal of our world, a time outside of time, a meta-layer or substructure.

Some protagonists acquire psychic powers to see this co-presence in our world, or they switch suddenly and unwillingly from one to another as if seeing the other side was a technic to be learned, a sci-fi body extension, or a pair of google glasses designed by Stephen King. Others travel from one world to the other through digging through surfaces, through layers of organic material and mucus-like substances, like archaeologists that open up the ground beneath their feet to bring to the present other presents, or other layers of time. [Slide] Although this upside down looks like a terrifying horror landscape I would argue that it does not stand for the idea of the evil counter-side of the world. Rather it is a mirrored space that coexists at the very same coordinates, just in a different time zone. Other presences, other present tenses that are tied to the same place. This allegory offers many interpretations. The upside down could of course also be seen as the deep state that swallows people for no particular reason into a dark prison complex one can hardly escape and that exist outside of a transparent system of law. But the interpretation that I am interested in here and in relation to my project is that of a perception of a place that can suddenly open other present tenses like worm holes, different yet very similar to our immediate now.

The upside down to me relates to this side of our world like an archive of all possible pasts and futures, condensed into one image. A terrifying for sure, but also one that lets us look at our present differently. The upside down is a change of perception. A look at our immediate surrounding as a potential ruin. And the ruin is an interesting mode of temporality. It is the not anymore and the not yet. The Nevertheless and the albeit. The disaster of collapse and the potential to rebuilt.

Let me jump through one of these wormholes for a moment to just tell you why I am here today, as I see this could be relevant for our discussion here today. I will come back to *stranger things* later.

It starts with me being late. It is somewhat due to a matter of coincidences that I am in Cairo today, where I have lived on and off for the last 6 years. I arrived in Cairo on the 12th of February 2011, one day after the stepping down of then president Hosni Mubarak. I arrived on the 19th day, the day after the 18 days, the day after the party. And this belatedness, the fact of being too late to witness firsthand what had happened became the lens through which I was trying to understand what was going on around me. Some of the people who had demonstrated in the days before had immediately started cleaning up. Walls and banisters were being painted, walls cleaned from graffiti, stones were being put back into the pavement. Citizens covered the absence of police officers by posing as an impromptu civilian traffic police force. "The new always first comes in the shape of the old, before realizing its true revolutionary potential"; that is - in my own words - what Walter Benjamin wrote, whose books have been my constant companion in these days. So my clumsy attempts of understanding of what had happened were countered by gestures of cleaning and erasing traces; and of time just moving on without waiting for me or anyone else. The 18 days were over, but the event continued unfolding in different ways and paths, spaces and time zones, and one could say that it keeps doing that until today.

I found a press photo online that was taken on the night of the 11th February and to me it became an important illustration of a point I will be trying to make. It shows a man on Tahrir square in a celebratory gesture, holding his laptop like a trophy or a piece of evidence – at least that's how I interpret it - and if we look closely we can see that the laptop has a USB-stick for wireless internet and an image of what is most probably the live streaming of a certain TV channel from that very place that this man is standing on.

It is an image of an image, or a *mise en abyme* in art historical terminology. I don't want to bring back the discussion around terms like the *Facebook Revolution*. But what we see is a mode of transmission, of broadcasting of things happening at one place to other places that were seemingly disconnected from it, that has been an important factor for this event and any public event that happened after. At the same time, I started writing a PhD dissertation that explores this question further and tries to sketch out what I call the aesthetics of transmission, or simply what this constant live transmission and feedback means both for the event and the images, the virtual feeds and connections the event produces and the sense of chronological time and physical space that is being replaced by a more technologically grounded experience of real-time and hyperspace. And what happens if this liveness is not live anymore? When a once urgent live feed streamed in real-time becomes a dead file in a database? Back then I became interested in the work of the group *Mosireen*, who had recorded and collected an abundance of videos, but also started thinking about how to disperse them outside of online networks. I assume they will be talking about projects like *Tahrir Cinema* and *Kazeboon* later, which I read as early hands-on propositions to the question of how to deal with these new senses of time and space, feedback and transmission.

Out of these observations became, over time, a Phd dissertation and the project I will show you now. It is an app for smartphones and tablets. Anyone can download and use it, not only in Cairo but anywhere in the world where you have a stable internet connection or GPS reception. It is an app that, for reasons of illustration and simplicity, I could describe as a sort of alternative Youtube-platform, where the videos cannot be watched at home on your computer, and that are instead spread out in urban space. So you have to walk in order to watch. The app is available for download through the Apple store and Android platforms, free of charge. It is still in beta mode so we will continue working on it continuously, also to create more features.

The basic functionality is relatively simple. You open the app, create a user account, provide your email address and a user ID. Then you'll see a screen that shows you if there is any immediate information around you. That means if there are any videos placed somewhere close, in a radius of 20 meter. You can start by creating a video yourself and upload it, so that it will remain here until the end of the internet as we know it. Or you can look at the map and see what else is around you. When you click on these markers you will see a gif that shows you an excerpt of what to expect in the footage. Plus, the title, date and category of the file. I could show you the video files here and now of course, but the point of this application is to only make these videos available where they were recorded, so you must walk to unlock the material.

The idea to create an app out of my research came maybe only two years ago. At the beginning was the desire to not only talk critically about the hierarchies and remoteness of archives - and the archive has been topic of countless conferences and papers and books and exhibitions since at least the early 1990s - but to propose a different kind of use of it. In relation to Egypt's or more specifically Cairo's recent history. Less in the sense of a distant database or a place that holds information, but more in the sense of a practiced form of archiving, or media archaeology. An archaeology that takes into account the technical aspects of an event, the simultaneity, the synchronicity, the conflation of many presents, the feedback, the new experiences of place and time. An archive where the one accessing it is never under the impression that he or she is a distant observer. Where you have to position yourself to the material, embody and relive, be close to it. And by putting it into the public space I understand it as a counter-

measure to attempts to erase visible traces and silence testimonies. Here you become aware of your position, you have to move, the engagement with other time zones is a performative act, an act where you bring into contact different worlds.

To see if this approach to a dispersed archive could work I started to work with the vast video archive of Mosireen, which at that point was not available to the public anymore. I chose video documents that were taken from the 18 days until 2013, trying to bring back this material into a state of liveness.

As another layer, you will find short videos of young actors and dancers that were produced in a workshop that I led with Salma Abdel Salam and Karima Mansour at CCDC. Here we were trying to approach the topic of the archival, of things that disappear out of sight and memory with nothing but our bodies and movement in urban space.

In addition, earlier this year I started recording Interviews in public space. These interviews take place in coffee shops, at street corners, in passage ways. They feature a variety of thinkers, artists, activists. I understand this as an attempt of bringing together some of the people that work with archival practice in some form. It also shows that archival practices are continuing in this city, and in many ways, not only concentrating on the obviously political. Some are talking about their own archival work, others talk about the videos from that time and their relevance today. Others again are recounting traumatic experiences at specific places, in Mohammed Mahmoud Street, in Bab El Louk, or at the Egyptian Museum during its darkest days.

In the end, I realized that this archive I am building, this augmented archive, is an archive of trauma. That does not mean that it only contains traumatic accounts and documents of violence. I understand trauma not only as a psychological condition but more generally as an incision into the perception of a linear flow of time. In this linear flow of time we experience things, and then sort them into our system of beliefs and values, rationalize our immediate sensations and emotions into feelings and memories. Trauma resists. It resists being easily incorporated. It resists linear time. It is a hiccup in time. A loop that keeps reappearing suddenly, again and again. Like the gif files that I have been showing to you and that you see as preview images to the videos in the augmented archive.

And here it is where the allegory of the upside down of the TV-show *Stranger Things* comes back into play. What many of the protagonists in *Stranger Things* share is an experience of trauma. Some of them have been mistreated and misused by a government agency that are the only figures representing pure evil in this series. Others have experienced encounters with unleashed demons in that upside-down world that they have difficulties to come to terms with. Trauma keeps seeping in, through the gates to the upside down that suddenly re-appears before your eyes, triggered through mundane experiences. And when those that have been there are trying to share this experience, others around them declare them crazy, so they keep it to themselves. Some, like the good-hearted sheriff know about its existence but keep it a secret, which is a pact they have made with the evil engineers, threatened that this technology, this knowledge of a different here and now, could fall into the hands of foreign powers. So again, the Upside down in this allegory is not the past, it is more of an archaeological strata, a ruin, the backside or rear side of a mirror, that makes our current present appear normal.

I will not tell you, in case you haven't watched it yet, how this dilemma is solved in *Stranger Things*. But here and now, outside of Hollywood fiction I want to propose experimenting with tools like the *Augmented Archive*, with revisiting the material of *Mosireen* in their archive *858, An Archive or Resistance*, and with engaging with projects like *Filming Revolution* by Alisa Lebow. All of these, I believe, are trying to open up again a space in which the traces of different times can be revisited, where trauma can be confronted. Not in the form of therapy but as a realization that this place, and any place, has seen different times, and can again see different times. That they are ruins, in a constant state of transition. Not a fetish of nostalgia, but a constant construction site. Revisiting these cracks between different heres and nows can be painful. But unless we share our experiences, turn them from individual to communal and collective, the unleashed demons lingering in the upside down will keep sucking us into its abyss, again and again, and outside of our control.

Thank you for your attention.

THE AUGMENTED ARCHIVE

PROPOSAL FOR WORKSHOP AT THE CAIRO CONTEMPORARY DANCE CENTER

5 day workshop in studio and public space, involving video. Outcome will be part of the multimedia project „The Augmented Archive – Cairo Edition.“ With Karima Mansour, Salma Abdel Salam, Kaya Behkalam Cairo Contemporary Dance Center CCDC, October 15-19, 2017

About the project: “The Augmented Archive” is an experimental multimedia project for iOS and Android, that utilizes the city as an open (video) archive, adding virtual layers to the urban fabric via GPS, *Augmented Reality* and video streaming technologies. It allows users to record video and upload it at the exact site of recording, where it will be available as a virtual screen for others to watch or interact with.

About the workshop: In the 5-day-workshop we will use the “Augmented Archive” app and explore – in theory and practice – the potential of utilizing our bodies as analytic tools, to examine notions of history and trauma in relation to urban space.

The recent years in Cairo have not only seen the public space turn into a political battle field but with it the body too; new forms of being together and articulating dissent out in the open were soon followed by increased surveillance, dominance and control, and the immanent physical perils of political and sexual violence. The changes and political developments of recent history can still partly be seen on the facades and in the streets of Cairo. Yet, the incisions and traumata many bodies and minds have endured remain mostly invisible. The archival fever of the immediate post-revolutionary years has been followed by a collective amnesia. With more and more traces being erased, and the urban space getting increasingly redesigned, we run the risk of losing our memories attached to it, may they be promising or painful.

In this workshop we will probe Cairo’s public space with our bodies, using them as speculative archeological instruments, constructing and deconstructing momentary monuments. We will explore how to use our presence and our movements to uncover seemingly absent past and potential experiences and events. The video and audio recordings of our interactions will remain there in the streets, alleyways and squares as virtual footnotes, to be discovered and read later as a fragmentary narrative.

Required reading material:

- Diane Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke UP, 2003), Chapter “The Archive and the Repertoire”,
- Andre Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or the task of the dancer*, TDR: Vol. 57/4, (Cambridge: MIT Press 2013), pp. 13-27
- Salma Abdel Salam, *Un/Interrupted Formations, Choreographing Spaces of Gesticulation*, Ibraaz, 30.03.2016, <http://www.ibraaz.org/essays/145>

Recommended reading material:

- Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, (Cambridge/London: Harvard UP 2015), chapter 2: Bodies in Alliance and the Politics of the Street



Stills von Videos junger Performancekünstler im öffentlichen Raum, entstanden im Rahmen eines Workshops und Teil von Augmented Archive Cairo Edition

AUGMENTED ARCHIVE - A MOBILE SITE-SPECIFIC VIDEO ARCHIVE FOR PUBLIC SPACE

Internationale Pressemitteilung, 10.November 2017:

augmented[archive] is a digital art project, an iOS and Android app; a growing, expanding archive, a topography of the possible, a map of fragments from a city's manifold presents. The project takes the form of a spatial narrative, functioning like a speculative archaeological tool, leading you through real and virtual ruins of past, present and future of the city and its imaginary expansions. Its framework is a media architecture, a GPS-based archive that can be read and rewritten, open for your thoughts and interaction. A guide that speaks of the various contestations of the city and your personal encounters with and within them.



App in use at the former site of the NDP building

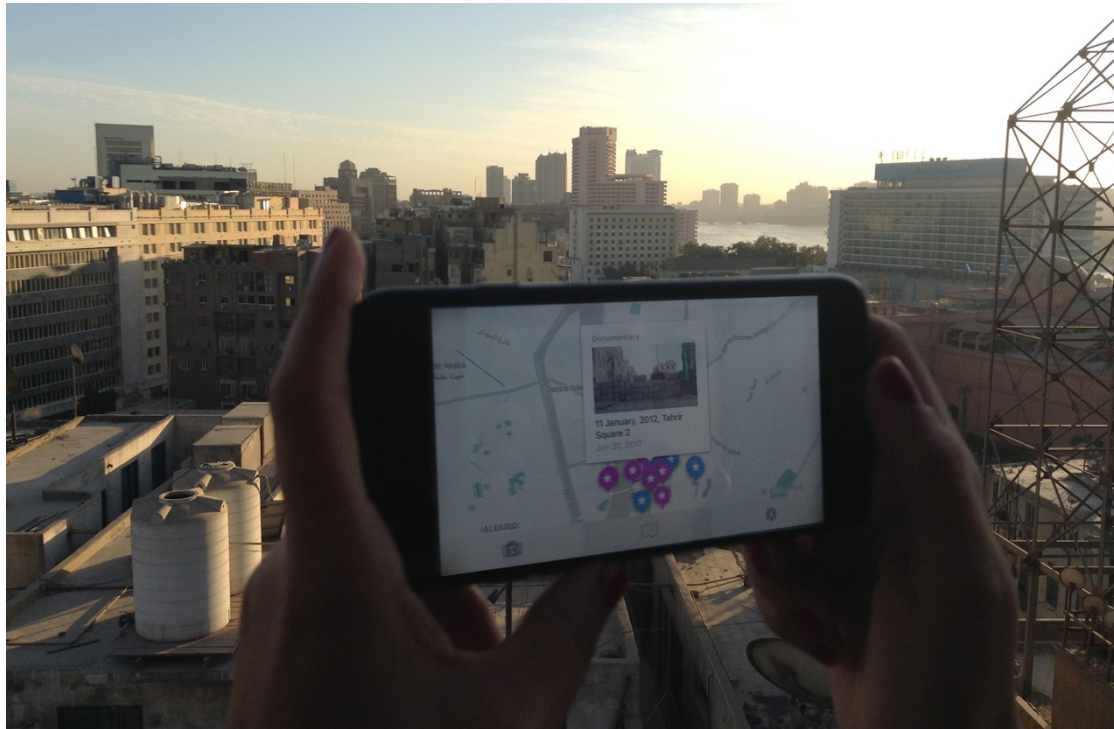
You will have to use a device to enter this virtual palimpsest, a smartphone, or a tablet and your imagination. Think of Walter Benjamin's *Arcade Project* in the digital age of transmission and real-time; a fragmentary poem guiding you through actual and potential disasters and desires; spaces and times of here and now. While walking with this device you will experience video documents—recorded at the same place at other times; performances—absent yet present; associative story-telling—dreamlike yet hyper-real; suggestive instructions—asking for your own contribution and continuation of a story that is as conflicted, disjointed and elusive, as yourself and the city around you.



App in use at the former site of the NDP building

The *augmented[archive]* explores the changing medialities of the archival in its transition from a mode of recording and storing to a means of *transmission*. It is built as an iOS/Android app, employing GPS data, *Augmented Reality* and video streaming technology. It makes the various layers of a story, a city available site-specifically, i.e. at the location of their initial recording via GPS and mobile devices. Users of the app can thus explore the urban space through various layers, juxtaposing different layers of time onto a specific site as they are passing through it. Its media framework is conceived as an expanding, interactive platform enabling its users to contribute to this archive, by recording and uploading videos and other contributions to the narrative architecture themselves, giving form to the idea of a collection of speculative thought.

We are used to navigate through our present via GPS and mobile devices, always aware of our real-time coordinates in actual and virtual worlds. Yet how can we employ these technologies critically? How can we navigate our multi-layered past bringing it into our immediate present? In the age of constant connectivity traditional forms of historiography fail to reflect our shifting sense of time and space, of a present that is enmeshed in the vast, instantly available repositories of our past-future. The *augmented[archive]* is an attempt to give form to this complex condition and generate possible archeologies of our present.



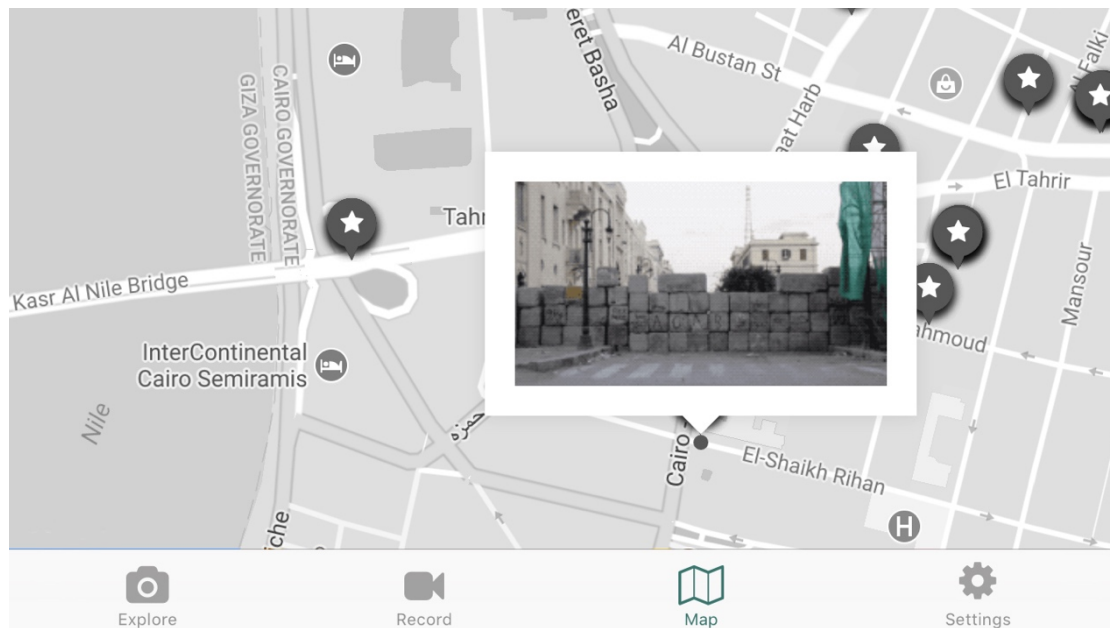
App in use in Cairo

Augmented Archive – Cairo Edition

The augmented[archive] app will launch in November 2017 with its first public project: the Cairo edition, a video walk through Downtown Cairo in English and Arabic.

The project consists of a few dozen videos spread all over the inner city of the Egyptian capital, documenting events of recent history at the site of their recording, in addition to a series of short related interviews and performative interactions. The videos are partly taken from the video archive 858 of Mosireen, a group of media activists that has produced and compiled one of the largest video archives related to the political and urban changes in Cairo from 2011-2013.

These video documents are accompanied by newly produced material — interviews and performances produced by the artist in collaboration with a variety of thinkers and artists — contextualizing the archival material and taking users on a multi-layered tour through actual and potential layers of the urban fabric.

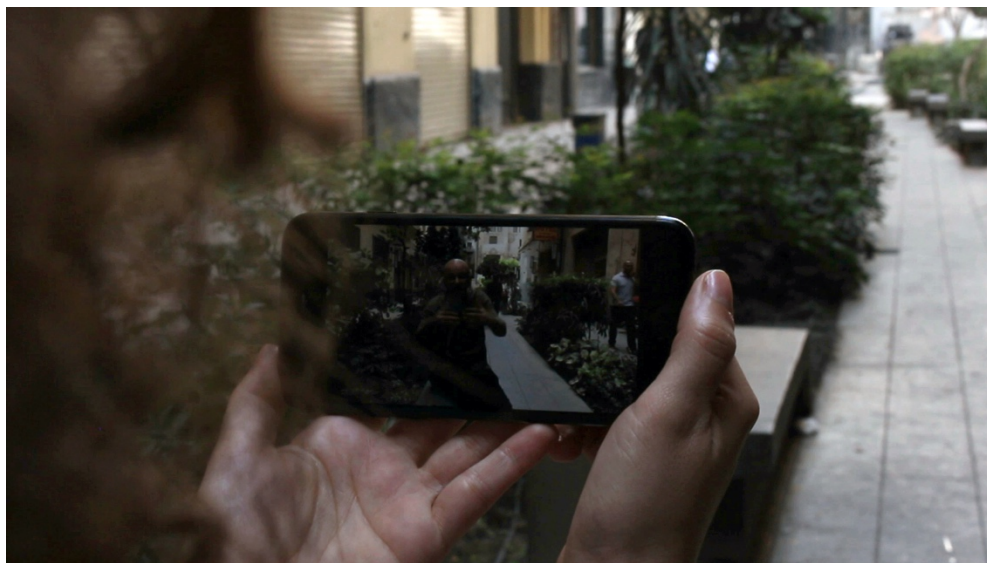
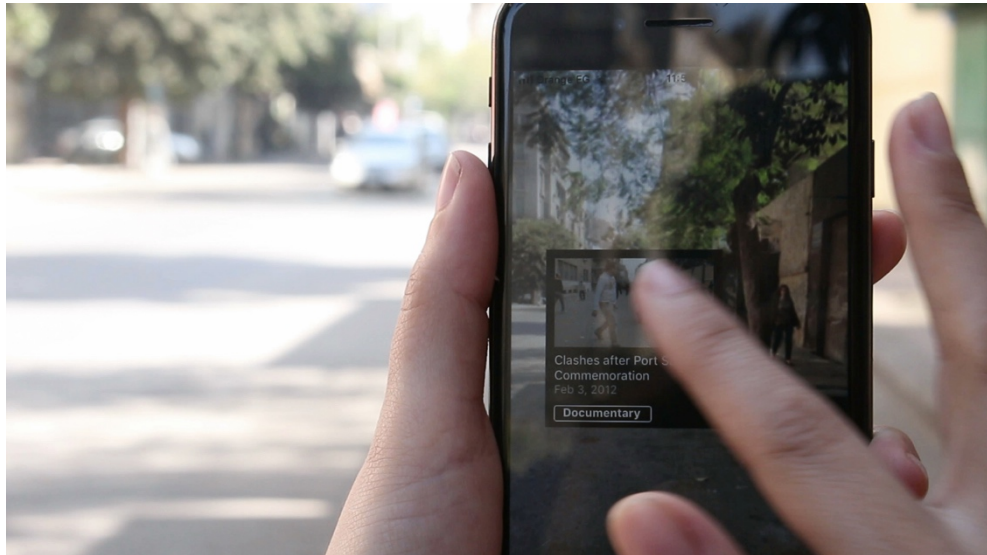


Screenshot from Map view

While the app's menu offers a digital map marking all locations of video fragments produced as parts of this project, the user has to physically visit those sites in order to access the material. Users' own contributions can be added at any point, uploaded and included into the media architecture.

The project features interviews with Reem Maged, Salma Said, Omar Nagati, May Al-Ibrashy, Youssef Rakha, Salma Shamel, Sharif Abdel Kouddous, Maha Maamoun, Lina Attalah, Huda Lutfi, Amgad El Said Nagib, Brad Butler, William Wells, Dalia Abdelhamid, Aly Sobhi, Sondos Shabayek, Lara Baladi, Samir El Kordi, among others.

It also features contributions by full-time students of Karima Mansour's Cairo Contemporary Dance Center, part of a Workshop with Salma Abdel Salam.



App in use at Mohammed Mahmoud Street and Kodak Passage

SYMPOSIUM: AUGMENTED ARCHIVES – HISTORY IN REAL-TIME

Pressemitteilung vom 15.11.2017:

AUGMENTED ARCHIVES – HISTORY IN REAL-TIME

Project Launch of *augmented[archive]* – Cairo Edition and Symposium on Digital Archival Practices

Goethe Institute Cairo (Dokki), Nov 24-25, 2017

A project by Kaya Behkalam (Berlin/Cairo). With Mosireen (Cairo), Alisa Lebow (Sussex), Knut Ebeling (Berlin), moderated by Lina Attalah (Mada Masr)



Symposium am 24.11.2017 im Goethe-Institut Kairo (Foto: Roger Anis)

When in the winter of 2011 protestors in Cairo and other cities started documenting events with their hand cameras and mobile phones and TV stations broadcasted live video feeds 24/7, new forms of political participation and subjectivity came into being on- and offline; seemingly immediate, contagious, unstoppable. Video became a key “witness” of violence and formerly unheard voices of dissent and as such one of the driving forces of the political struggles on the ground and of globally shared dreams of emancipation. The continuous transmission of networked video feeds with ever shorter delays and latencies seemed to confuse notions of chronological time, of confined understandings of identity, place and linear narrative. Instead we witnessed an overwhelming and exhilarating experience of real-

time, of simultaneity and of a limitless architecture of seemingly self-governed streets and squares under virtual clouds. Real and virtual spaces conflated, and with it were birthed different *heres* and *nows*.



Symposium am 24.11.2017 im Goethe-Institut Kairo (Foto: Roger Anis)

Yet what was *live* then is not *live* anymore. How do we now deal with the abundance of digital traces of a once urgent *now*? What to do with the hasty, breathless testimonies articulating new visions of being together or recounting immediate injustice? What is the relevance of the countless shaky video images of a time when there was no time to lose? What happens to those newly articulated subjectivities once they enter the all-objectifying realm of the archival? How to keep this contested past relevant and accessible in the present given the continuous and targeted attempts to either erase or appropriate these documents of a once emancipatory sense of presentness? Is all that is left for us a sense of trauma lived as a painful re-enactment of the past in the present? Have these "live-streams of consciousness" turned into databases of defeat, archives of amnesia?

This symposium looks at the legacies of vernacular video produced in times of urgency and distress. It brings together various projects that seek answers to these questions in various forms of experimental archival and historiographical practice and theory. Kaya Behkalam will give an introduction and walking tours of his newly developed web application *augmented[archive]*, which turns downtown Cairo into an interactive, site-specific

archive. The media collective Mosireen will speak about their online archive 858, probably the largest collection dedicated to vernacular videos on the Egyptian uprising, which has just been launched online. The film maker and scholar Alisa Lebow will present her online documentary *Filming Revolution*, a meta-narrative about video practices during and about the Egyptian revolution; and Knut Ebeling, philosopher of media theory at the Berlin art academy KHB, who has written extensively on archival theory, will turn our attention to how to approach the present through the lens of (media) archaeology.



Symposium am 24.11.2017 im Goethe-Institut Kairo (Foto: Roger Anis)

PROGRAM

Nov 24, 2017

5:00 pm Introduction by Lina Attalah

5:15 pm Kaya Behkalam: augmented[archive]

The Augmented Archive explores the changing medialities of the archival in its transition from a mode of recording and storing to a means of *transmission*. It is built as an iOS/Android app, employing GPS data, *Augmented Reality* and video streaming technology. It makes the various layers of a story, a city available site-specifically, i.e. at the location of their initial recording via GPS and mobile devices. Users of the app can thus explore the urban space through various layers, juxtaposing different layers of time onto a specific site as they are passing through it. Its media framework is conceived as an expanding, interactive platform enabling its users to contribute to this archive, by recording and uploading videos and other contributions to the narrative architecture themselves.

5:45 pm Knut Ebeling: From *Seeing History* to the Archive of Trauma

How can we revive the past – of site specific political actions and uprisings? How can we write a history that has lost its temporal and spatial index? And how can we transform the written documents of the past into a vivid testimonial of traumatic experiences? Starting from a historical epistemology between *seeing* and *reading* history, the lecture rotates around the question of what it means to establish an archive of past political actions and traumatic experiences. It will concentrate on the relation of archives and sites, of trauma and its site-specificity. It adapts concepts of archive and »speculative archaeology« (Behkalam), site and witness to the practices of the Egyptian activists during the 2011 uprisings and their 2017 followers.

6:30 pm Break

7:00 pm Mosireen: 858, An Archive Of Resistance

858 is an initiative to make public all the footage gathered by the Mosireen Collective since 2011. Some of the footage has been seen before, in videos we edited and uploaded to YouTube. But much of it is being made publicly accessible for the first time – this is the raw, unedited footage shot and gathered over the years. Throughout our journey working to build the 858 archive, we wrestled with questions related to security, timing and ownership; we found ourselves battling nostalgia, trying to make sense of an event we had lived through while watching it from a distance; we searched for ways to keep this massive trove of

material alive, to counter the state's narrative and preserve our collective memory. On launching, the archive has 858 hours of indexed, time-stamped video material along with thousands of photographs and documents. All together they present thousands of histories of revolt told from hundreds of perspectives.

7:30 pm Alisa Lebow: Filming Revolution

Filming Revolution is an interactive data-base project about independent and documentary filmmaking in Egypt since the revolution. Practicing a new type of film studies, and serving simultaneously as an archive and an interactive research tool, the project brings together the collective wisdom and creative strategies of media-makers in Egypt, before during and after the revolution. The website consists of 30 interviews with Egyptian filmmakers, artists, activists and archivists, discussing their work and their ideas about how (and whether) to make films in the time of revolution. The video interviews with the activist-practitioners were conducted in Egypt between 2013-2014. To prepare the material for this project, Lebow edited all of the video interviews into short thematic segments and has worked with a programmer to devise an original platform whereby algorithms link the material by theme, person, or project.

8.00 pm Roundtable discussion

Nov 25, 2017

Tours with the augmented[archive] app through Downtown Cairo with Kaya Behkalam at 11:00 and 13:00. Number of participants is limited, so please register in advance by sending an email to PrakProg02@Cairo.goethe.org, stating your full name, phone number and preferred time slot.

DOKUMENTATION DER GEFÜHRTEN TOUREN MIT DER APP

Fotos: Salma Said, 25.11.2017









V BIBLIOGRAPHIE

- Agnew, John A., und Duncan, James S. *The power of place: bringing together geographical and sociological imaginations*. London: Unwin Hyman, 1989.
- Amelunxen, Hubertus von, und Ujica, Hrsg. *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes*. Marburg: Jonas Verlag, 1990.
- Amin, Ash, und Nigel Thrift. *Cities. Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Assmann, Aleida. *Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser, 2013.
- Auslander, Philip. „Live from cyberspace: Or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot.“ *PAJ: A journal of performance and art*, Nr. 24.1 (2002): 16–21.
- Avanessian, Armen, und Suhail Malik. *Der Zeitkomplex Postcontemporary*. Berlin: Merve, 2016.
- Azoulay, Ariella. „What is a photograph? What is photography?“ *Philosophy of Photography / Intellect Limited 1*, Nr. 1 (2010).
- Behkalam, Kaya, und Anneka Lenssen. *Malak Helmy. Lost Referents of Some Attraction*. Berlin: Revolver Publishing, 2015.
- Belting, Hans, Eckhard Furlus, Claudia Giannetti, und Siegfried Zielinski, Hrsg. *AnArchive(s): [eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien] = AnArchive(s) : a minimal encyclopedia on archaeology and variantology of the arts and media*. Köln: König, 2014.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften III*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Gesammelte Schriften IV*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Gesammelte Schriften V, I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . „Über den Begriff der Geschichte“. In *Gesammelte Schriften, I.2*, 691–704. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Binder, Julia. *Stadt als Palimpsest - Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis*. Berlin: Neofelis Verlag, 2015.
- Bratton, Benjamin H. *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Buck-Morss, Susan. *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Burckhardt, Martin. „Unter Strom. Der Autor und die elektromagnetische Schrift“. In *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, herausgegeben von Sybille Krämer. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2015.
- Castells, Manuel. *Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Darsow, Götz-Lothar, Hrsg. *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2000.
- Dayan, Daniel, und Elihu Katz. *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1994.

- Debray, Régis. *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Rodenbach: Avinus Verlag, 1999.
- Derrida, Jacques. *Copy, Archive, Signature a Conversation on Photography*. Herausgegeben von Gerhard Richter. Übersetzt von Jeff Fort. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=584761>.
- . *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann+Bose, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, und Knut Ebeling. *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, 2007.
- Ebeling, Knut. *Ausgraben und Erinnern - Benjamins archäologisches Denkbild*, Vortrag an der Humboldt-Universität Berlin, 9. Januar 2003. http://www.archive-der-vergangenheit.de/vorlesung/text/denkbild_1024.html.
- . *Wilde Archäologien I. I.* Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2012.
- Ernst, Wolfgang. *Das Gesetz des Gedächtnisses: Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.
- . *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve Verlag, 2002.
- . *M.edium Foucault, Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien*. medien 4. Weimar, 2000.
- Farge, Arlette. *Der Geschmack des Archivs*. Übersetzt von Alf Lüdtkke und Jörn Etzold. Göttingen: Wallstein-Verl., 2011.
- „Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus“. Zugegriffen 20. Mai 2016. <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>.
- Filk, Christian, Michael Lommel, und Mike Sandbothe, Hrsg. *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Köln: Herbert von Halem, 2004.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1992.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Herausgegeben von Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
- . *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte [Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976 am Collège de France in Paris]*. Herausgegeben von Walter Seitter. Berlin: Merve Verlag, 1986.
- Friedrich, Kathrin. *Bilder in Echtzeit Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg: Schüren, 2012.
- Friedrich, Markus. *Die Geburt des Archivs: eine Wissensgeschichte*. München: Oldenbourg, 2013.
- Gethmann, Daniel, und Florian Sprenger. *Die Enden des Kabels. Kleine Mediengeschichte der Übertragung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014.
- Graham, Stephen D.N. „Software-sorted Geographies“. In *The people, place, and space reader*, herausgegeben von Jen Jack Giesecking und William Mangold, 133–38. New York: Routledge, 2014.
- Gruber, Christiane, und Sune Haugbolle, Hrsg. *Visual Culture in the Modern Middle East*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2013.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Unsere breite Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: F. Enke, 1967.
- Hanafi, Sari. „The Arab revolutions; the emergence of a new political subjectivity“. *Contemporary Arab Affairs* 5, Nr. 2 (1. April 2012): 198–213. doi:10.1080/17550912.2012.668303.

- Hartmann, Frank. *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*. Wien: WUV, 2006.
- Hartog, Francois. *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Hickethier, Knut. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Joffé, George. *North Africa's Arab Spring*. New York: Routledge, 2013.
- Johach, Eva [Hrsg.], und Diethard [Hrsg.] Sawicki, Hrsg. *Übertragungsräume : Medialität und Raum in der Moderne*. Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften. Wiesbaden: Reichert, 2013.
- Kacunko, Slavko. *Spiegel-Medium-Kunst, Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. Paderborn: W. Fink, 2010.
- Keenan, Thomas, und Eyal Weizman. *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*. Berlin / Frankfurt am Main: Sternberg Press / Portikus, 2012.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Khatib, Lina. *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle*. London; New York: I.B. Tauris, 2013.
- Krämer, Sybille. *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Luetticken, Sven. *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, 2013.
- Marriott, Stephanie. *Live Television. Time, Space and the Broadcast Event*. Los Angeles, London: Sage, 2007.
- Massey, Doreen. „Places and Their Past“. *History Workshop Journal* 39 (1995): 182–92.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1975.
- Mehrez, Samia, Hrsg. *Translating Egypt's Revolution. The Language of Tahrir*. Cairo/New York: AUC Press, 2012.
- Mitchell, W.J.T. „What do pictures want?“. Zugegriffen 22. April 2016. <http://visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.
- Nietzsche, Friedrich. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie“. In *Unzeitgemäße Betrachtungen*, herausgegeben von Karl Schlechta, Bd. 2. München: Hanser, 1954.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1990.
- Pethes, Nicolas. *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999.
- Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.
- Rifkin, Jeremy. *The age of access: the new culture of hypercapitalism where all of life is a paid-for experience*. New York: Penguin, 2001.
- Sandbothe, Mike, und Walther Ch. Zimmerli, Hrsg. *Zeit - Medien - Wahrnehmung*. Darmstadt: Wiss.Buchges., 1994.
- Schaub, Miriam, Nicola Suthor, und Erika Fischer-Lichte, Hrsg. *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

- Schenk, Dietmar. „*Aufheben, was nicht vergessen werden darf*“: *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt*. Stuttgart: Steiner, 2013.
- Schneiders, Thorsten Gerald. *Der Arabische Frühling - Hintergründe und Analysen*. Springer, 2013.
- Snowdon, Peter. „The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring“. *Culture Unbound, Journal of Current Cultural Research*, Nr. 6 (2014): 401–29.
- Steinberg, Michael P. *Walter Benjamin and the Demands of History*. Cornell University Press, 1996.
- Uricchio, William. „The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image“. *Visual Studies* Vol.26, Nr. 1 (März 2011): 25–35.
- Virilio, Paul. *Fluchtgeschwindigkeit*. Frankfurt a.M: Fischer, 2001.
- Westmoreland, Mark R., und Diana K. Allan. „Visual Revolutions in the Middle East“. *Visual Anthropology* 29, Nr. 3 (26. Mai 2016): 205–10. doi:10.1080/08949468.2016.1154414.
- Zielinski, Siegfried, und Eckhard Füllus. *Variantologie: zur Tiefenzeit der Beziehungen von Kunst, Wissenschaft & Technik*, 2013.
- Žižek, Slavoj. *The Year of Dreaming Dangerously*. London; New York: Verso, 2012.

ZEITUNGSARTIKEL

- Badiou, Alain. „Tunisia, Egypt: When an east wind sweeps away the arrogance of the West“. *Le Monde*, 18. Februar 2011. <http://bat020.com/2011/03/11/badiou-on-the-revolutions-in-egypt-and-tunisia/>.
- „Egypt revamps history textbooks“. Zugegriffen 10. März 2016. <http://gulfnnews.com/news/mena/egypt/egypt-revamps-history-textbooks-1.1678020>.
- Ezzat, Ahmed. „„You are being watched!“ Egypt’s mass Internet surveillance“. *Mada Masr*, 29. September 2014. <http://www.madamasr.com/en/2014/09/29/opinion/u/you-are-being-watched-egypts-mass-internet-surveillance/>.
- Fahmy, Khaled. „How the Egyptian revolution began, and where it might end – Khaled Fahmy | Aeon Essays“. *Aeon*. Zugegriffen 20. Mai 2016. <https://aeon.co/essays/how-the-egyptian-revolution-began-and-where-it-might-end>.
- Khanfar, Wadah. *A historic moment in the Arab world*. Zugegriffen 12. März 2016. https://www.ted.com/talks/wadah_khanfar_a_historic_moment_in_the_arab_world?language=en.
- Kingsley, Patrick. „Tahrir Square Memorial Is Attempt to Co-Opt Revolution, Say Egypt Activists“. *The Guardian*, 18. November 2013, Abschn. World news. <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/18/tahrir-square-memorial-co-opt-egypt-revolution>.
- Krause, Karoline. „„Wir sind jetzt offiziell Terroristen“: Die Jagd auf die Muslimbrüder“, 28. Dezember 2013. <https://kurier.at/politik/ausland/wir-sind-jetzt-offiziell-terroristen-die-jagd-auf-die-muslimbrueder/42.876.782>.
- „New Historical Materialisms - Frontpage - e-flux conversations“. Zugegriffen 3. Februar 2016. <http://conversations.e-flux.com/t/new-historical-materialisms/1022/7>.
- Pintak, Lawrence. „The Al Jazeera Revolution“. *Foreign Policy*, 2. Februar 2011. <https://foreignpolicy.com/2011/02/02/the-al-jazeera-revolution/>.
- Saeed, Osama. „What Went Wrong with Al-Jazeera – and How Can It Be Fixed?“. *The Guardian*, 8. Februar 2016, Abschn. Media. <http://www.theguardian.com/media/2016/feb/08/what-went-wrong-with-al-jazeera-and-how-can-it-be-fixed?>

Talbot, David. „Inside Egypt’s ‚Facebook Revolution‘“. *MIT Technology Review*. Zugegriffen 2. Februar 2016. <https://www.technologyreview.com/s/423884/inside-egypts-facebook-revolution/>.

„The battle for Tahrir - Features - Egypt - Ahram Online“, 16. Dezember 2015. <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/151/173646/Egypt/Features/The-battle-for-Tahrir.aspx>.

„Why Egypt’s ‚Twitter revolution‘ was a western myth - Opinion - Ahram Online“. Zugegriffen 2. Februar 2016. <http://english.ahram.org.eg/News/63253.aspx>.

„Why Is The Egypt Revolution Special? Start of a New Era Post 9/11?“ *Business Insider*, 13. Februar 2011. <http://www.businessinsider.com/egypt-211-start-of-a-new-era-post-911-2011-2>.

