



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Performativität anti-demokratischen Protests –
Eine Analyse der Ereignisse in Washington DC im
Jänner 2021“

verfasst von / submitted by

Antonia Seierl, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Politikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Priv.Do. Mag. Dr. Karin Liebhart

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. Einleitung	6
2. State of the Art	10
2.1. Die US-Politik unter Donald Trump	11
2.1.1. <i>Die Alt-Right in USA</i>	15
2.2. Protest im Bild	21
2.3. Architektur als politisches Symbol	27
2.3.1. <i>Das US-Capitol</i>	29
3. Theoretischer Rahmen	32
3.1. Die Performative Theorie der Versammlung	32
3.1.1. <i>Performativität</i>	34
3.1.2. <i>Protest im Kontext moderner Demokratien</i>	38
3.2. Die Theorie der subalternen Gegenöffentlichkeit	40
3.2.1. <i>Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit</i>	42
3.2.2. <i>US-Politik, Protest und liberale Demokratie</i>	45
3.3. Die Performativität anti-demokratischen Protests	46
4. Methode	50
4.1. Bildtheorie: was ist ein politisches Bild?	50
4.1.1. <i>Ikonographie und Ikonologie</i>	53
4.1.2. <i>Was wollen Bilder?</i>	54
4.2. Bildproduktion und -rezeption	56
4.3. <i>Context matters</i> : die visuelle Kontextanalyse	58
5. Analyse	62
5.1. Materialauswahl	62
5.2. Ikonographisch-Ikonologische Analyse	65
5.3. Kontextanalyse	89
5.4. Interpretation	94
6. Conclusio	101
7. Anhang	107
7.1. Literaturverzeichnis	107
7.2. Abbildungsverzeichnis	119
7.3. Abstract DE/ENG	122

Es ist spannend, dass, obwohl die politische Lage im eigenen Land – in meinem Fall Österreich – genügend Ansatzpunkte zur Forschung bietet, das Interesse für die US-Politik am Ende des Tages dennoch überwiegt. Als Anfang November 2020 die US-Wahl stattfand, hatte es am Tag zuvor einen Terroranschlag in meinem Wohnort Wien gegeben, was Grund für eine schlaflose Nacht war. Aber ich habe diese Woche nicht nur aufgrund dieser Gräueltat in meiner Stadt in Erinnerung, sondern vor allem, da ich in dieser Woche wegen der US-Wahl täglich bis 6 Uhr früh wach blieb. Zu diesem Zeitpunkt stellte sich nicht die Frage nach einem Sturm auf das Capitol, ein derartiges Ereignis existierte *de facto* nicht in der eigenen Vorstellungskraft, aber das Hoffen auf einen Paradigmenwechsel in der US-Politik durch Joe Biden fesselte mich nächtelang an die Berichterstattung des US-amerikanischen Fernsehsenders *CNN*. Bis heute schwirrt hin und wieder ein verlorenes „KEY RACE ALERT“¹ durch meinen Kopf, dieser Satz hat eine derartige Meme-Qualität für mich bekommen, dass es zur Selbstunterhaltung reicht. Die Freude war groß, als das Ergebnis verkündet wurde: Joe Biden und Kamala Harris haben die US-Wahl 2020 gewonnen. Als österreichische Staatsbürgerin hat die US-Politik natürlich relativ wenig mit meinem alltäglichen Leben zu tun, aber als Politikwissenschaft-Studentin, deren Studium mit dem Wahlsieg Donald Trumps 2016 begann, spürte ich fast wieder etwas der Obama'schen „*Change*“-Energie in der Luft hängen. Obwohl mir in diesem Moment hätte bewusst sein sollen, dass Donald Trump das Amt des Präsidenten nicht so einfach aufgeben würde und auch seine Anhänger:innen das Ergebnis nicht gutheißen würden, war für mich die Welt einen kurzen Augenblick wieder im Lot. Natürlich erst bis ich *Twitter* öffnete und Donald Trumps Tweets las. Was zwischen dem Wahltag und Jänner 2021 gesellschaftspolitisch in USA vor sich ging ist entblößend für den Zustand der US-amerikanischen Demokratie. Dennoch: Ich war mir sicher, dass es nicht zur Eskalation kommen würde.

¹ Der Satz „Key Race Alert“ wird in der Live-Übertragung im Sender *CNN* verwendet wenn es einen neuen Auszählungsstand zu verkünden gibt – legendär war 2020 dabei der *CNN*-Journalist Wolf Blitzer, der mit seinem Auftritt als Moderator des Wahltages auf *Twitter* Gegenstand zahlreicher Memes wurde (vgl. Downs 2020).

Am 6. Jänner 2021 war ich im Inbegriff das Haus für einen Abendspaziergang zu verlassen, als ich eine Push-Benachrichtigung der *New York Times*-App bekam, dass Pro-Trump-Protestierende soeben das Capitol gestürmt hatten. An einen Spaziergang war ab hier nicht mehr zu denken, natürlich verbrachte ich die halbe Nacht vor *CNN* und beobachtete die bizarren Bilder, die aus dem US-Capitol übertragen wurden. Gleichzeitig wechselte ich immer wieder auf die Streaming-Plattform *Twitch*, wo der Streamer und politische Kommentator Hasan Piker im Livestream das Geschehen im Capitol kommentierte. Piker ist bekennender Kommunist, studierter Politikwissenschaftler und einer der bekanntesten Streamer der USA, was seine Kommentare für mich immer wieder erhellend macht. In diesem Stream ging er auf ein Thema ein, das ich einige Wochen zuvor in einem Text von Nancy Fraser gelesen hatte:

“Of course people are gonna (...) feel a sense of closeness, because he’s at least telling it like it is, in their minds, and he’s at least talking for them! He is basically a vector of their anger that they’ve felt for a very long time. And if you can’t redirect that anger on the appropriate, legitimate causes, like economic instability, like economic inequality, of course that dam is gonna break eventually. And here it is: the dam is breaking right in front of our eyes.” (Piker 2021, 00:08:43-00:09:12)

Die Metapher des brechenden Damms schien angesichts der live übertragenen Bilder sehr zutreffend zu sein, aber trotzdem störte mich an der Aussage – wie zuvor auch schon bei Nancy Fraser -, dass ökonomische Benachteiligung bei Rechtsextremen immer und immer wieder als Grund für deren Extremismus angegeben wird, auch wenn rechte Ideologien für meine Position zu viele Ebenen hat, als es irgendwie mit einer ‚Loser‘-Mentalität entschuldbar wäre. Einige Tage nach dem Sturm sah ich auf *Twitter* die Bilder der schlafenden Soldat:innen im Capitol und Bilder vom Sturm selbst – die Politikwissenschaftlerin Petra Bernhardt hatte eines dieser Bilder mit dem Satz retweetet:

„Wie realitätsfern muss man sein, die Bilder aus dem #CapitolBuilding für Protestikonographie zu halten. Es geht um einen Sturm auf Institutionen und ihre Verächtlichmachung, um Machtdemonstration und Einschüchterung. Das ist keine legitime Unmutsäußerung, es ist antidemokratisch“ (vgl. picturingpe 2021)

und obwohl ich ad hoc nicht sagen konnte warum, löste diese Aussage in mir eine Welle an Fragen aus, die ich in dieser Arbeit nun untersuchen möchte. So wurde die Idee für diese Arbeit durch einen Tweet geboren, mit dem ich nicht ganz d'accord ging, aber gleichzeitig mein Interesse geweckt war.

Deswegen möchte ich Petra Bernhardt auch explizit für ihr Engagement und ihre ansteckende Begeisterung für das Forschungsfeld der visuellen Kommunikation danken – meine Faszination für das Feld hat sie großgezogen. Zu danken ist auch Karin Liebhart, der Betreuerin dieser Arbeit, die meine Freude am Fach weiter entfacht hat. **Vielen Dank.**

1. Einleitung

Das Jahr 2020 war in der US-Politik nicht nur pandemiebedingt eine turbulente Zeit, denn mitten in der Covid-19-Pandemie befanden sich die USA im politischen Wettbewerb um das Amt der Präsident:innenschaft. Dieser Wahlkampf weckte nicht zuletzt wegen des polarisierenden US-Präsidenten Donald Trump, der 2016 als republikanischer Kandidat das Rennen gegen seine demokratische Gegnerin Hillary Clinton gewann, nachdem zuvor der Demokrat Barack Obama für 8 Jahre das Amt des Präsidenten innegehabt hatte, weltweite Aufmerksamkeit. Donald Trumps gesamte Amtszeit als US-Präsident war durchzogen von kleinen und großen (medialen) Ereignissen, die für eine:n Amtsträger:in seines Ranges höchst ungewöhnlich sind, beziehungsweise waren. Angefangen mit zahlreichen Vorwürfen der sexuellen Belästigung, oder ein auf Twitter ausgetragener Kampf um militärische Atomaufrüstung gegen den nordkoreanischen Diktator Kim Jong-un, bis hin zu unzähligen Falschaussagen, die er nicht nur auf seinem *Twitter*-Account – der gerne auch als sein Hauptkommunikationsinstrument fungierte – sondern auch in der breiten medialen Öffentlichkeit tätigte. Donald Trump war sicher kein gewöhnlicher Präsident, dennoch genoss beziehungsweise genießt er auch heute noch unter seinen Anhänger:innen großes Ansehen. Es hatten sich in den 4 Amtsjahren innerhalb der ‚MAGA‘-Bewegung² inoffizielle Milizen für Trump gebildet, allen voran die ‚Proud Boys‘, einer rechtsextremen, dezentral organisierten Bewegung³. Im Wahljahr 2020 wurde Joe Biden, der ehemalige Vizepräsident während Barack Obamas zwei Amtsperioden, im August als demokratischer Kandidat gewählt, was den Abschluss der Vorwahlen markierte (Olorunnipa et al. 2020). In den drei Monaten bis zum Wahltag am 3. November wurde weiterhin Wahlkampf geführt. Obwohl es eine Pandemie zu bekämpfen gab, begann Donald Trump bereits vor dem Wahltag Zweifel an der Zuverlässigkeit von Briefwahlen zu schüren (vgl. Main 2020). Der tatsächliche Wahltag wurde dann zum Startpunkt einer Abfolge von politisch und historisch markanten Ereignissen. Schon zu Beginn der Auszählung der Wahlkarten war klar, dass das Ergebnis der

² MAGA ist die Abkürzung für Donald Trumps Wahlspruch während des Wahlkampfs 2016 „Make America Great Again“. Unter Trump-Anhänger:innen hat sich daraus die sogenannte ‚MAGA‘-Bewegung gebildet.

³ Tatsächlich wurden die Proud Boys 2016 gegründet von Gavin McInnes, der für anti-semitisches und islamophobes Gedankengut bekannt ist. In Kanada wurden die Proud Boys 2018 als terroristische Organisation eingestuft (vgl. Kenes 2021)

Wahl wohl erst Tage, wenn nicht Wochen, nach der Wahl vorliegen würde. Dennoch zeichnete sich bereits zu Beginn ein Trend ab, dass Joe Biden die Wahl wohl gewinnen würde (vgl. Coper 2020).

Am 5. November, also zwei Tage nach der Wahl, stieg Druck auf Donald Trump, da mit relativer Sicherheit feststand, dass er die Wahl verloren hatte. Und er tat was er auch die vorhergehenden vier Jahre in Krisensituationen getan hatte: er twitterte. Mit Sätzen wie „*Stop the count!*“ drückten er und seine Anhänger:innen ihren Unmut über eine mögliche Niederlage aus, wobei wiederholt Wahlbetrug unterstellt wurde (Romero et al. 2020). Am 7. November wurde Joe Biden vom ersten Fernsehsender als Gewinner der Wahl benannt, was dazu führte, dass Donald Trump sich mehrfach weigerte die Wahl anzuerkennen und mehrere Klagen wegen Wahlbetrugs einreichte (Glueck 2020). Es wurden darauffolgend in den US-Bundesstaaten Georgia, Wisconsin, Arizona und Pennsylvania Neuauszählungen angeordnet, während Trump immer noch auf *Twitter* seinem Unmut freien Lauf ließ (vgl. Bazelon 2020). Auch Trumps rechte Hand Mike Pompeo äußerte sich zu den Vorwürfen und forderte die Bundesstaaten auf, jede legale Stimme zu zählen (Jakes 2020). Die Verschwörungstheoretiker:innen-Bewegung ‚QAnon‘⁴ unterstützte Donald Trump in seinen größtenteils auf *Twitter* stattfindenden Auslassungen über Wahlbetrug. Ab 13. November kam es dann vermehrt zu „*Stop the steal*“-Rallies, bei denen Trump-Unterstützer:innen gegen den vermeintlichen Wahlbetrug protestierten (vgl. Roose 2020). Zu diesem Zeitpunkt hatte Donald Trump bereits 16 Klageschriften eingereicht und weigerte sich die Amtsübergabe zu veranlassen (vgl. Broadwater 2020).

Auf den immer häufiger stattfindenden Pro-Trump-Protesten in der US-Bundeshauptstadt Washington D.C. kam es zu Zusammenstößen mit Gegenprotesten. Trump begann schließlich Angestellte zu entlassen – ohne Wirkung, denn am 20. November bestätigte der erste Bundesstaat, Georgia, nach einer Neuauszählung das Wahlergebnis zugunsten von Joe Biden (Fausset et al.

⁴ Moskalenko/McCauley (2021) definieren diese Bewegung als eine überwiegend auf Social Media aktive Gruppe an Personen, die an eine Verschwörungstheorie glauben, nach der eine satanistische Formierung von Pädophilen und Kannibalen die Welt kontrolliert – darunter Hillary Clinton, Bill Gates und Lady Gaga. Die *QAnon*-Bewegung bezeichnet sich zudem als Unterstützer von Donald Trump und vertritt die Meinung, dass die US-Wahl 2020 ‚gestohlen‘ war. Trotz des radikalen Gedankenguts, das die Bewegung verbreitet und zuletzt auch in die Tat umsetzte, warnen Moskalenko/McCauley (ebd.) davor, sie als Terror-Gruppe zu bezeichnen, da der Weg und die Art der Radikalisierung nicht dem von bekannten Terror-Organisationen wie ISIS entspricht (vgl. ebd.: 142ff).

2020; Shear 2020). Kurz später bestätigte ein Mitarbeiter aus der Trump-Administration, dass die Amtsübergabe veranlasst würde, immer mehr Personen aus dem politischen Umfeld Trumps entzogen sich den anhaltenden Vorwürfen des noch amtierenden Präsidenten (Shear et al. 2020, Fandos 2020). Am 26. November kürte sich Donald Trump selbst über Twitter als US-Präsident und fing an, die Wahl als „gestohlen“ zu bezeichnen. Aus diesem Grund verhängten Facebook und Twitter ab 5. Dezember Warnvermerke unter den Trumps Tweets, um auf deren fehlenden Wahrheitsgehalt aufmerksam zu machen (Baker 2020; Lyons 2020).

Am 14. Dezember verkündete das Electoral College offiziell den Sieg Bidens, der in Folge die Attacken seines Gegners als „unerhört“ bezeichnete – ohne Auswirkungen, denn Donald Trump pochte weiterhin auf Wahlbetrug. Der Mythos der gestohlenen Wahl verfestigte sich in den Köpfen der Trump-Anhänger:innen, auch wenn die Vorwürfe mehrfach entkräftigt worden waren (vgl. Goldmacher/Nagourney 2020). Selbst Anfang Jänner forderte Trump in einem Telefonat mit Landespolitiker:innen in Georgia diese noch auf, Wahlkarten zu finden und echauffierte sich über die „gestohlene Wahl“ (vgl. Fuchs/Cameron 2021). Trotz der Abwahl Trumps wurden erneut Rufe nach seiner Amtsenthebung laut. Die Bundeshauptstadt rüstete sich angesichts der anhaltenden Proteste gegen heftige Demonstrationen – vor allem nachdem die ‚Proud Boys‘ mehrfach eskalierten und es zur Verhaftung von Enrique Tarrio, einem der Oberhäupter der Bewegung, gekommen war (vgl. Steinhauer et al. 2021). Am 5. Jänner 2021 fanden in Georgia Senat-Wahlen statt, die ebenso von Trumps anhaltenden Anspruchstellungen auf den Wahlsieg geprägt waren (vgl. Astor 2021). In der Nähe des Weißen Hauses protestierten immer mehr Pro-Trump-Anhänger:innen, bis Donald Trump am Tag darauf eine Rally für seine Unterstützer:innen veranstaltete. Und so kam es, dass am 6. Jänner 2021, an jenem Tag, an dem der US-Kongress den Wahlsieg Joe Bidens formalisierte, tausende Trump-Anhänger:innen das US-Capitol stürmten.

Die Geschehnisse an diesem Tag starteten mit Donald Trumps „Save America Rally“, die er bereits im Dezember auf *Twitter* angekündigt hatte und auf die sich seine Anhänger:innen bereits am Tag davor vorbereitet hatten. Um 11 Uhr vormittags begannen die ersten Sprecher:innen auf der Bühne zu reden, unter anderem Donald Trumps Söhne. Um 12:15 forderte Donald Trump in seiner

Ansprache die Anwesenden auf zum Capitol zu gehen, was er am Ende seiner Ansprache um 13:10 wiederholte. Seine Anhänger:innen folgten seinen Worten und begannen sich zur westlichen Seite des Capitols zu bewegen, um 14:11 Uhr durchbrachen sie den polizeilichen Schutz und schlussendlich auch die Türen zum Capitol. Trump twitterte während des Sturms unter anderem über Vizepräsident Mike Pence und forderte seine Anhänger:innen auf, die Polizei zu unterstützen. Unterdessen verteilten sich die Protestierenden im Senat und im Repräsentantenhaus und feuerten Schüsse ab – die anwesenden Abgeordneten wurden evakuiert. Um 15:51 Uhr forderte die Bezirkswache 1.100 Truppen zur Unterstützung der Polizei an, ab diesem Zeitpunkt erfolgte die schrittweise Räumung des Capitols durch hartes Einschreiten der staatlichen Exekutive. Insgesamt wurden 68 Personen verhaftet, fünf Personen starben im Sturm – noch am selben Tag des Sturms wurde Donald Trump von *Twitter* gebannt, da er davon absah seine Anhänger:innen zu deeskalieren (vgl. Petras et al. 2021). Eine Woche später begann das Amtsenthebungsverfahren gegen Donald Trump – bereits das zweite in seiner Zeit als US-Präsident – zwei Wochen später sollte der designierte US-Präsident Joe Biden angelobt werden. Um das Capitol zu schützen, stationierte die US-Exekutive etwa 20.000 Soldat:innen im und um das Gebäude (vgl. Cochrane 2021; Cooper/Goldman 2021).

Diese Zusammenfassung der Ereignisse umreißt, was sich seit der US-Wahl im November in der US-Politik getan hat. Das Ereignis des Sturms auf das Capitol war jedoch nicht nur politisch einschneidend, sondern beschäftigt bis dato auch Gesellschaft und Medien international. Während des Sturms entstanden zahlreiche Fotografien und Videos – produziert von Presseleuten oder den Teilnehmenden selbst – die bereits währenddessen viral⁵ gingen. Diese Bilder und Videos dienen nicht nur als Dokumentation dessen, was sich am Capitol ereignete, sondern helfen auch die Stimmung, die an jenem Tag an diesem Ort geherrscht hat, zu verstehen. Vor allem stellt sich bei der Betrachtung der Fotos und deren Kontext die Frage: kann der Sturm auf das US-Capitol noch als Protest klassifiziert werden? Joe Biden etwa nannte jene Personen, die am 6. Jänner das Capitol stürmten, „*Domestic Terrorists*“ (vgl. Edelman 2021), Journalist:innen sprachen

⁵ Als viral wird jener Online-Content bezeichnet, der, grob gesagt, Empfangende gleichzeitig zu Sendenden macht und dabei wiederholt replikatorisch Verwendung findet (vgl. Bülow/Johann 2019).

von Putsch, Aufstand oder Protest, aber ist das überhaupt so eindeutig identifizierbar? Der im Vorwort zitierte Tweet von Petra Bernhardt weist darauf hin, dass es sich bei den während des Sturms entstandenen Bildern auf keinen Fall um Protestikonografie handeln könne, da der Sturm anti-demokratisch sei, aber ist die Einordnung als Nicht-Protest so klar vorzunehmen? Die vorliegende Arbeit setzt sich damit auseinander, inwiefern der Sturm auf das US-Capitol anti-demokratischen Protest darstellt, welche Positionen sich aus dem visuellen und medialen Kontext identifizieren lassen und wie sich die darin dargestellte Selbstrepräsentation der am Sturm Teilnehmenden von der medialen und ikonographisch-ikonologischen Interpretation unterscheidet. Hierbei wird versucht, das Konzept des anti-demokratischen Protests anhand der Theorien von Judith Butler und Nancy Fraser durch Kombination der beiden Ansätze zu etablieren. Das zentrale Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, wie die Forschungsfragen bereits zu verstehen geben, liegt darin, die Geschehnisse am Capitol anhand der zwei spezifischen Ereignisse – dem Sturm selbst und dem eine Woche später folgenden militärischen Aufgebot im Capitol – einzuordnen und anhand der Wechselwirkung zwischen Ereignis und dessen visueller und medialer Dokumentation zu analysieren. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf anti-demokratischen Bewegungen und Protestikonografie, wobei diese Arbeit als Versuch dient, das Konzept der Protestikonografie auf anti-demokratische Proteste anzuwenden und so den Begriff an sich auszuweiten. Dies scheint vor allem im Kontext des Wandels post-industrieller Demokratien in den letzten 20 Jahren notwendig, da – wie auch diverse Proteste während der Corona-Pandemie zeigen – das Konzept von Demokratie und Protest einem gesellschaftlichen Bedeutungswandel unterzogen wird, was für die politikwissenschaftliche Forschung von hoher Relevanz ist. Im folgenden Text wird zunächst auf den wissenschaftlichen Status Quo der Forschung zu den Grundkonzepten und Begriffen dieser Arbeit eingegangen, sowie die theoretische Grundlage dieser Arbeit erörtert. Anschließend werden der bildtheoretische Zugang und die Methode vorgestellt und nach der Diskussion der Materialauswahl die Analyse durchgeführt. Zuletzt erfolgt eine abschließende Interpretation, die Rückkopplung an die theoretische Grundlage, sowie die Reflexion und ein Ausblick für weitere Forschung im Feld der visuellen Kommunikation.

2. State of the Art

Im folgenden Kapitel wird diese Arbeit in ihren wissenschaftlichen Kontext eingebettet und der politikwissenschaftliche Hintergrund thematisch aufgearbeitet. Um den politischen Ereignissen eine wissenschaftliche Basis zu geben, wird zunächst der Forschungsstand zur US-amerikanischen Politik mit Fokus auf die Alt-Right-Bewegung skizziert. Das beinhaltet nicht nur eine historische Aufarbeitung der Entstehung und (gesellschafts-)politischen Konstituierung dieser Bewegung, sondern auch die Einordnung der von dieser Bewegung verwendeten Symbole in früheren Protesten. Im weiteren Schritt wird dann näher auf Protest an sich eingegangen. Die Grundlage bildet hier der wissenschaftliche Forschungsstand zu Protestikonographie und Protestforschung. Dieses Thema wird darauffolgend noch ausgeweitet auf nicht-demokratische Versammlungsformen, um hier möglichst umfassend verschiedene Formen des Ausdrucks eines politischen Willens abzubilden. Diese breite Ausarbeitung dient auch dazu, das Analysematerial präzise einordnen zu können und Begriffe wissenschaftlich zu fundieren. *Domestic Terrorism*⁶, Putsch und Widerstand – alle diese Begriffe bezeichnen unterschiedliche Formen des Ausdrucks eines politischen Willens, sind aber politikwissenschaftlich nicht nur voneinander, sondern auch vom Begriff des Protests zu unterscheiden. Wie scharf man jedoch tatsächlich zwischen den Begriffen trennen kann und wo die Grenzen verschwimmen wird ebenfalls diskutiert. Zuletzt wird die Politik von beziehungsweise hinter Architektur (kunst-)wissenschaftlich diskutiert und werden Einblicke in die Forschung zu politischen Bauten mit speziellem Fokus auf das US-Capitol in Washington D.C. werden gegeben.

2.1. Die US-Politik unter Donald Trump

Die USA nehmen als Staat in der internationalen Weltordnung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine hegemoniale Stellung ein. Die sogenannte ‚Pax Americana‘⁷ hält augenscheinlich bis dato an, was das Forschungsfeld der US-

⁶ Es wird in dieser Arbeit vorrangig der englische Begriff verwendet, da der deutsche Begriff ‚Inlandsterrorismus‘ recht umständlich ist und seltener verwendet wird.

⁷ Der Begriff bezeichnet die weltpolitische Vormachtstellung der USA seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die auf die ‚Pax Britannica‘, die britische Hegemonialmacht, folgte (vgl. Hippler 1994).

amerikanischen Politik nicht nur national, sondern auch international hochrelevant macht. Das interessante an der US-amerikanischen Gesellschaft und ihrem darin eingebetteten politischen Leben ist das Bestehen von gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Gegenkräften, die „nicht am Gemeinwohl, sondern am Zerstören der Möglichkeiten der Anderen interessiert“ sind (Schissler 2020: 40). Er sieht dies vor allem deswegen als Alleinstellungsmerkmal der USA, da allein das Wahlsystem und die daran hängenden institutionellen Mechanismen verhindern, dass ein Gemeinwohl aufgebaut werden könnte. Selbst wenn Reformversuche passieren, wie etwa unter Franklin D. Roosevelt 1938 während einer der größten Arbeitsmarktkrisen der Geschichte der USA, werden sie in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen, da es nicht dem US-amerikanischen Geist entspricht einen Missstand zuzugeben. Das Mindset dieser Gesellschaft lässt es nicht zu, dass das eigene Land als nicht (erfolg-)reich gesehen wird. So wurde Barack Obama die *ObamaCare* zum Verhängnis, aber nicht, weil die US-Amerikaner:innen keine staatliche Gesundheitsversicherung benötigen, sondern da das Programm öffentlich diskreditiert und alle seine Reformversuche von der Opposition, den Republikaner:innen, in den Institutionen blockiert wurden. Man sieht vor allem daran, dass es möglich ist, dass die Opposition durch ein Veto-Recht jegliche Reformen verhindern und somit den amtierenden Präsidenten als regierungsunfähig darstellen können (vgl. ebd.: 39f). Auch wenn dieses Gegenspiel der Kräfte in anderen postindustriellen Demokratien vorkommen mag, so argumentiert Jakob Schissler (ebd.), dass dieser Hass auf politischer und gesellschaftlicher Ebene, mit dem in den USA in ihrer gesamten Geschichte bereits Politik gemacht wird, ist keineswegs ein natürlicher Vorgang, sondern ein hervorstechendes Element der politischen Kultur der USA.

Entlang dieser Linie verlaufen auch unter anderem Wahlkämpfe in den USA, wie man in der Skizzierung der US-Wahl 2020 in Kapitel 1. hervorragend erkennen kann. Der ehemalige US-Präsident Donald Trump hat der US-amerikanischen Hegemonie eine neue Rolle verschafft, indem er das Medium Macht im internationalen Kontext verstärkte, aber Kooperationen abbrach – was nicht der ursprünglichen Idee der amerikanischen freien Welt entspricht (vgl. ebd.: 211). Lammert et al. (2020) stellen jedoch ein anderes Bild der Trump'schen Politik dar: anstatt wie Jakob Schissler eine bloße Verschiebung des Medien-Fokus von Kooperation auf Macht zu benennen, bezeichnen sie die US-Politik unter Donald

Trump als eine „Krise der Weltmacht und der liberalen Ordnung“ (Lammert et al. 2020: 13). Sie warnen explizit davor, die Neuartigkeit von Trumps Legislaturperiode überzubewerten und ziehen das Fazit, dass die Diskrepanz zwischen dem Ideal des freien Marktes, der freien Gesellschaft und liberaler Politik unter Trump sich durch dessen Politik verstärkt haben (vgl. ebd.: 14). Was in diesem Kontext eine große Rolle spielt, ist Trumps Rhetorik während seines Wahlkampfes 2017. „*Make America Great Again*“ und „*America First*“ waren international viel beachtete Slogans, die bis heute als Parolen der Trump-Anhänger:innenschaft verwendet werden. Trump hat diese Sätze nicht nur als Wahlkampf-Slogans benutzt, sondern sie in seiner Legislaturperiode auch politisch verfolgt – wobei erstgenannter Satz natürlich immer im Kontext einer politischen Gesinnung gesehen werden muss, da sich die Frage stellt was Trump mit „*great*“ und „*again*“ benennen möchte beziehungsweise wie die:der Rezipient:in diese Wörter interpretiert (vgl. Thompson 2018a: 151). Nach John A. Thompson (ebd.) sind diese Slogans Ausdruck einer historisch gewachsenen Rolle der USA, die diese seit dem Zweiten Weltkrieg einnimmt. Er benennt die Auffassung der Stellung der USA im internationalen Kontext als ein Paradox, da sie aufgrund ihrer geographischen Position und militärischen Macht weder auf Kooperationspartner:innen, noch wirtschaftliche Verbündete angewiesen sind. Man könnte also sagen, wie sich die USA bis Trumps Präsidentschaft im internationalen Konstrukt bewegt hat ist mehr Altruismus und Idealismus, als die Notwendigkeit von Bündnissen. Hier wird auch klar, warum Trump mit seiner isolationistischen Strategie wenig Probleme hatte und diese an seiner Wähler:innenschaft hervorragend verkaufen konnte (vgl. ebd.: 152f).⁸

Eine weitere Dimension der US-Politik ist die Geschichte ihrer Protestbewegungen, die unter anderem Auslöser der progressiven Modernität der USA ab 1895 waren, liberale Ideologien in der US-amerikanischen Gesellschaft durch Student:innenbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg verankerten oder

⁸ Hier soll angemerkt werden, dass dieser Zugang zu Trumps internationaler Politik nur den realistischen theoretischen Ansatz zu internationaler Politik wiedergibt. Thompson (2018b) merkt dies auch selbst an: liberale und realistische Theorien würden zwar von grundsätzlich anderen Perspektiven auf historische und aktuelle Entwicklungen blicken, allerdings ist vor allem internationale Politik in den wenigsten Fällen so schwarz/weiß wie die Theorien dazu. Durch die engen internationalen, ökonomischen und politischen Verstrickungen ist die internationale Politik nicht mehr mit einem theoretischen Ansatz alleine erklärbar – er verweist hier auf Mark Mazower (2012).

die liberale Steuerpolitik durch entsprechende Proteste in den 1970er Jahren durchsetzten (vgl. Schissler 2020, Mayer 2020). Die wohl größte Bewegung in der Geschichte der USA war das *Civil Rights Movement* in den 1950er und 1960er Jahren, das über zwei Jahrzehnte das Ende der Segregation für *People Of Color*⁹ erwirkte. Margit Mayer (ebd.) identifiziert drei Charakteristika von US-amerikanischen Bewegungen: die Bewegungen sind im Vergleich zu Europa sehr heterogen und meist auf eine spezielle Thematik fokussiert, was Mayer an der Diskrepanz zwischen einer liberalen Demokratievorstellung und ausgrenzenden Ideologien festmacht, die in den USA koexistieren; ebenso als Charakteristik bezeichnet sie politische Struktur der USA, die durch ihre dezentrale Organisation ein schnelles Erstarken von Bewegungen fördert; zuletzt nennt sie die libertär-individualistische politische Kultur der USA als maßgeblich für Bewegungen, wobei sie jedoch festhält, dass diese nur zulässt, dass Transformation innerhalb des bestehenden Systems gefordert wird und daher Arbeiter:innenbewegungen vergleichsweise wenig Bewegungspotenzial haben.

Proteste, wie man an dieser Übersicht sieht, kamen in den USA aus den verschiedensten politischen Richtungen und können durchwegs als populistisch bezeichnet werden. Michael Oswald (2020) bezeichnet die USA sogar als „Wiege des Populismus“, da die Wurzeln des Populismus in den USA bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen und seitdem fester Bestandteil der politischen Kultur des Landes ist (ebd.: 55, 57ff). In diesem Kontext war Donald Trump ein rhetorisch spannender Präsident – er setzte am berühmten Konzept des ‚*American Dream*‘ an und knüpfte an der populistischen Protestkultur seiner Nation an, indem er sich als Politiker für das Volk verkaufte (vgl. ebd.: 56, 68). In seiner Kommunikation perfektionierte Trump seine Fähigkeit isolationistische und libertäre Politik¹⁰ als Notwendigkeit für ökonomischen Aufschwung und soziale Gleichheit zu vermitteln. Er erreichte damit jene US-Bürger:innen, die seit der Weltwirtschaftskrise 2008 von ökonomischer Unsicherheit geplagt sind. Die *Tea Party* verfolgte in den 1950er Jahren eine ähnliche Strategie, dieselbe Zielgruppe, die durch die politischen

⁹ Der englische Begriff *People Of Color* (POC) wird der deutschen Bezeichnung ‚Afroamerikaner:innen‘ vorgezogen, um eine diskriminierende Sprache zu vermeiden.

¹⁰ Als ‚libertär‘ bezeichnet man Politik beziehungsweise eine politische Einstellung, welche die individuelle Freiheit als fundamentale Basis hat und dafür kämpft, dass diese Freiheit gegenüber jedem anderen Individuum verteidigt werden darf (vgl. Carroll 2021). Ein prominentes Beispiel für libertäre Politik ist etwa das lockere Waffengesetz in den USA, das im zweiten Verfassungszusatz verankert ist.

Tendenzen der *Tea Party* mobilisiert wurden, ist heute Teil der ‚MAGA‘-Bewegung. Es ist also nicht verwunderlich, dass Trumps Rhetorik als rechtspopulistisch einzuordnen ist, denn er ordnete sich seit seinem ersten Wahlkampf in seinen politischen Zielen, seiner Kommunikation und der dazugehörigen Strategie in die Reihe historischer US-amerikanischer Rechtspopulisten ein. Das bedeutet jedoch nicht automatisch, dass alle Trump-Wähler:innen rechten Ideologien anhängen: Donald Trump gelang es, auch außerhalb seiner eingeschworenen Anhänger:innenschaft Hoffnung zu streuen, vor allem bei jenen, die von Trumps Vorgänger Barack Obama enttäuscht waren, oder sich vernachlässigt fühlten (vgl. ebd.: 70ff). Deswegen schaffte Trump es auch, in den USA in seiner Zielgruppe Protest-Stimmung zu entfachen – was am Ende dann im Sturm auf das Capitol eskalierte. Seine Politik polarisierte mitunter so stark, dass landesweit große Protestwellen wie ‚*Black Lives Matter*‘¹¹ entstanden, wobei diese nur beispielhaft für die Vielzahl an Protesten während Trumps Legislaturperiode ist. Nichtsdestotrotz konnte sich Trump durch geschickte Mobilisierung und politische Stimmungsmache einen nicht zu unterschätzenden Pool an Anhänger:innen aufbauen, die Gegenproteste veranstalteten oder selbst Proteste organisierten. Diese Zusammenstöße entblößten in gewisser Weise die Struktur der US-amerikanischen Protestkultur: Proteste in den USA waren stets geprägt von den historisch gewachsenen Spannungen der US-amerikanischen Ideologie des Liberalismus, Marktfreiheit und Individualismus. Auf der einen Seite jene, die soziale Gleichheit und das Ende der Diskriminierung sozialer Minderheiten fordern, auf der anderen Seite die anderen, die Besitzindividualismus und Steuerfreiheit verlangen (vgl. Mayer 2020, Sommer 2018, Ruß-Sattar 2021).

2.1.1. Die Alt-Right in USA

Die US-amerikanische Alt-Right-Bewegung hat ihre Wurzeln im *white supremacist* ‚*National Policy Institute*‘, dessen Direktor 2008 Richard Bertrand Spencer war und der 2010 den *Alternative Right Blog* gründete (vgl. Pollard 2018). Obwohl der

¹¹ Die Proteste unter dem Titel ‚*Black Lives Matter*‘ wurden durch die steigende polizeiliche Gewalt gegen People Of Color in den USA im Jahr 2020 ausgelöst, konkreter Ausgangspunkt der Protestwelle war die Ermordung des US-Amerikaners George Floyd durch einen Polizisten. Die Bewegung ist inzwischen international vertreten und veranstaltet Anti-Rassismus-Demonstrationen.

Begriff durch Spencer populär wurde, war er ursprünglich vom paläokonservativen¹² Wissenschaftler Paul Gottfried inspiriert (vgl. Hawley 2017: 51). Vor der US-Wahl 2016 waren rechtsradikale Gruppierungen in den USA relativ unbekannt, man assoziierte mit der radikalen Rechten eher diverse Parteien und Akteur:innen in Europa – auch in US-Medien (vgl. Mudde 2018). Bis heute sind die Alt-Right eine lose organisierte Bewegung, obwohl man sie nach Xu (2020) als qualifizierbare Gegenöffentlichkeit einstufen kann. Rechte Ideologien und Bewegungen zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie zwar Demokratie befürworten, aber die zentralen Werte liberaler Demokratie ablehnen. Vor allem Xenophobie, Nationalismus, Populismus und Autoritarismus sind grundlegende Identifikationsfaktoren der Neuen Rechten Europas – und genau hier sind Richard Bertrand Spencer und die Alt-Right-Bewegung ebenso einzuordnen (vgl. Mudde 2018: 2).

Es wäre jedoch unpräzise, die Alt-Right-Bewegung, vor allem seit Trumps Wahlkampf 2016, nur an Elementen der Neuen Rechten Europas fest zu machen. Cas Mudde (ebd.) fokussiert sich in seiner Analyse der Alt-Right auf drei Faktoren: Trump, Trumpism und Trumpista. Während diese drei Begriffe im folgenden Absatz genauer erläutert werden, soll zunächst festgehalten werden, dass es keineswegs falsch ist, die Alt-Right mit der europäischen Neuen Rechten zu vergleichen. Man muss den Erfolg Trumps und die Wirkung der Bewegung, die um ihn entstanden beziehungsweise erstarkt ist, nur in ihren nationalen und historischen Kontext einbetten, um ihre Besonderheiten und Spezifika von denen der europäischen Neuen Rechten unterscheiden zu können. Was die USA maßgeblich von Europa unterscheidet, ist ihre Tendenz schwerreichen Unternehmer:innen eine politische Karriere zu ermöglichen. Das liegt daran, dass in Europa Geld nicht annähernd so eine große Rolle spielt wie in den USA – nur selten nehmen in Europa reiche Unternehmer:innen eine aktive politische Rolle ein beziehungsweise benutzen ihren Status als Unternehmer:in um eine politische

¹² Der Begriff ‚Paläokonservatismus‘ bezeichnet eine radikal konservative Ideologie, die in den USA vor allem mit den Alt Right, Trump-Anhänger:innen und der Tea Party assoziiert wird. Seit den 1990er Jahren entwickelt sich in den USA diese Ideologie, damals noch als ‚Neokonservatismus‘ benannt, wobei die Agenda der paläokonservativen Politiker:innen und Zivilpersonen vor allem die Kritik an der liberalen (Welt-)Ordnung, Multikulturalismus, Globalisierung und internationaler Kooperation beinhaltet. Da sich die Ideologie in den letzten Jahren intellektualisiert hat, wäre es verkürzt, in dieser Hinsicht nur von ‚Populismus‘ zu sprechen (vgl. Drolet/Williams 2019).

Karriere zu beginnen, ganz im Gegensatz zu den USA, wo es hierfür zahlreiche Beispiele wie Mitt Romney oder Steve Forbes gibt (ebd.: 31f).

Nun aber zu den Begriffen, die Cas Mudde einführt, um sich mit der Alt-Right auseinanderzusetzen: Während ‚Trump‘ die Person an sich bezeichnet, ist ‚Trumpism‘ ist ein schwer zu fassender Begriff, da Trump keine kohärente Ideologie hat beziehungsweise verfolgt. Seine aus ständigen Meinungswechseln resultierenden, eher moderaten Ansichten in verschiedenen Angelegenheiten sind eher der US-konservativen als der europäischen Neuen Rechten zuzuordnen. ‚Trumpism‘ ist also Trumps Ideologie, die sich aus verschiedenen Ideologien zusammensetzt und sich ständig ändert. ‚Trumpista‘ wiederum bezeichnet die Anhänger:innen von Trump, die demographisch der rechtspopulistischen Wähler:innenschaft Europas sehr ähneln: sie sind überwiegend jung, weiß und männlich (vgl. ebd.: 31ff). Das Paradox zwischen ‚Trumpism‘ und ‚Trumpista‘ ist, dass Trump eher US-konservative Ansichten vertritt, jedoch die Alt-Right den amerikanischen Konservatismus ablehnt, da dieser zu viele Schnittstellen mit den Werten des Liberalismus hat (vgl. Hawley 2017: 91f). Das merkt man unter anderem an der Bezeichnung ‚*cuckservatism*‘, ein Neologismus der sich aus den Wörtern ‚*cuckold*‘¹³ und ‚*conservative*‘ zusammensetzt, der für libertäre beziehungsweise konservativ eingestellte Personen verwendet wird, die sich einer universalistischen Weltsicht unterwerfen, indem sie etwa Donald Trump nicht als Kandidaten für die US-Wahl unterstützen oder sich dem rassistischen Sentiment der Alt Right entgegenstellen (vgl. ebd.: 94, Pollard 2018: 85f).

Transgressionen wie der Begriff ‚*cuckservative*‘ sind typisch für die Alt-Right und erstrecken sich über explizit antisemitisches und rassistisches Vokabular zu stark sexualisierten Terminologien, die häufig der BDSM-Szene entstammen oder sich an De Sade anlehnen (ebd.). Besonders häufig findet man diese Transgressionen in einschlägigen Plattformen wie *Breitbart*, *4Chan* oder *Reddit*. Hier werden auch zahlreiche politische Memes geteilt, welche die Alt-Right-Bewegung wie eine neue Gegenbewegung zum Mainstream erscheinen lassen. Über diese Plattformen wird auch die Meinung verstärkt, Mainstream-Medien würden Falschnachrichten verbreiten, hier muss man explizit das Online-Magazin

¹³ Bei ‚*cuckold*‘ handelt es sich um eine aus der BDSM-Szene stammende sexuelle Praktik, bei der eine Person als Unterworfene:r seine:r Partner:in beim Geschlechtsverkehr mit einer dritten Person zusieht.

Breitbart nennen, das wohl eine der wichtigsten Informationsquellen der Alt-Right darstellt. Donald Trump feuerte den Glauben der politisch beeinflussten Nachrichten mit seinem Frame der ‚Fake News‘ im Wahlkampf 2016 an (vgl. Pollard 2018).

Es war auch Donald Trump, der mit dem Slogan „*Make America Great Again*“ den Wunsch der Alt-Right nach einer Nation mit ‚amerikanischen Werten‘ und einer ethnonormativen¹⁴, weißen Gesellschaft, in einen Satz zusammenfasste. Damit referenzierte er die US-amerikanische Geschichte und den darin verankerten Rassismus und Sexismus. Auch „*America First*“ ist ein historisch besetzter Ausdruck: im 20. Jahrhundert hatten Proto-Faschisten mit der *America First Party* in den USA breite Zustimmung. Auch wenn deren Ideologie damals nicht ident mit dem war, was Trump vertrat, ist die Parallele in der Wortwahl unübersehbar (Mudde 2018). Wie bereits oben erwähnt, ist Donald Trump nicht der Alt-Right-Bewegung zuzuordnen, sie bildet einen Teil seiner Anhänger:innenschaft, aber Trump ist nicht per se *white supremacist* oder Faschist. Er wollte vor allem die US-Politik neugestalten und verursachte von Beginn an Chaos, indem er seine Opponent:innen ins Lächerliche zog und das konservative Monopol auf rechte Politik beendete, indem er sich gegen etablierte Eliten stellte, auch wenn diese seiner eigenen Partei angehörten – was zu seiner Popularität bei der Alt Right maßgeblich beitrug. Er wusste außerdem, wie er diese Wähler:innenschaft erreicht, er spielte mit verschiedenen kommunikativen Strategien und – wohl eines der denkwürdigsten Merkmale seiner Präsidentschaft – war der erste *Twitter*-Präsident. Für die republikanische Elite war Trump ein Schock, da er immer wieder von deren Strategie abging und augenscheinlich tat, was er wollte. So teilte er etwa ein Bild des Twitter-Accounts ‚*White GenocideTM*‘, der sich auf den rechtsextremen Frame des weißen Genozids durch nicht-weiße Migrant:innen bezieht. Dass ein US-Präsident Inhalte eines so eindeutig weiß-nationalistischen Accounts teilt, war höchst ungewöhnlich, brachte die Alt-Right jedoch auf seine Seite (vgl. Hawley 2017: 116ff).

¹⁴ ‚Ethnonormativität‘ bezeichnet ein Regime bei dem kulturelle Differenzen definiert und administriert werden, um eine Grenze zwischen jenen zu ziehen die als ‚ethnisch‘ und jenen die als ‚normal‘ angesehen werden. Auf dieser Basis werden in diesem Regime gesellschaftliche und gesetzliche Regelungen und Privilegien gesetzt (vgl. Calligos 2018).

Über Memes, wie sie unter anderem auch auf Twitter geteilt werden, haben sich über die Zeit Symbole der Alt-Right etabliert. Das wohl bekannteste ist ‚Pepe the frog‘, ein Meme, das seinen Ursprung auf der Plattform *4Chan* hat. Das reine visuelle Erscheinungsbild von Pepe ist ohne das Wissen über seinen politischen Kontext nicht einer rechtsextremen Gruppe zuzuordnen. Es ist, wie Symbole es häufig sind, ein leerer Signifikant, der von der Alt-Right kulturell und politisch aufgeladen wird (vgl. Miller-Idriss 2019). Ursprünglich kommt ‚Pepe the frog‘ aus einem Cartoon des Künstlers Matt Furie und wurde über die Plattform *MySpace* 2005 zuerst bekannt und 2008 auf *4Chan* zu einem Meme. Das in Abbildung 1



Abbildung 1 - Pepe the Frog Meme; BBC 2016



Abbildung 2 - Thor Steinar T-Shirt, thorsteinar.de 2021



Abbildung 3 - BOY London Logo, Parrello 2020

gezeigte Bild ist nur eine Variation von vielen, die es von Pepe gibt, jedes Image Macro zeigt eine andere Emotion. ‚Sad Pepe‘, jenes Image Macro das in Abbildung 1 zu sehen ist, verbreitete sich ab 2008 über diverse Internet-Plattformen wie *Tumblr*, *Twitter* und *Facebook*. Seit 2015 wird das Meme überwiegend von der Alt Right in politischen Kontexten verwendet. Durch die ideologische Nähe zwischen den Inhalten, die über ‚Pepe the frog‘ kommuniziert werden und den Inhalten des Wahlkampfs von Trump 2016 wird es seitdem stark mit Donald Trump assoziiert (vgl. Glitsos/Hall 2020, Pelletier-Gagnon/Pérez Trujillo Diniz 2018). Dieses Meme ist eines der prominentesten Beispiele für die Besetzung popkultureller Inhalte durch rechtsextreme Bewegungen, vor allem da es seit seiner Entstehung einen eindrucksvollen Bedeutungswandel durchgemacht hat – mittlerweile gilt es als Hasssymbol (vgl. Lobinger et al. 2019).

Cynthia Miller-Idriss (2019) identifiziert drei Kategorien von rechtsextremen Symbolen und rechter Ikonographie: Marken, die für oder von Personen, die der Alt-Right nahestehen, kreiert wurden und eindeutig rechtsextreme Ideologien repräsentieren; Marken oder Symbole, die in ihrem

Ursprung keinerlei Verbindung mit der Alt-Right haben, aber von dieser besetzt und instrumentalisiert wurden; Marken oder Produkte, die durch Zufall oder bewusst rechtsextreme Codes enthalten. Jede dieser drei Kategorien bildet die Verbindung zwischen online und offline Interaktion durch die Verbreitung visueller Inhalte. Als erstes Beispiel wurde bereits das ‚Pepe the Frog‘-Meme genannt (s. Abb. 1), weitere Beispiele sind T-Shirts der Marke *Thor Steinar* (s. Abb. 2) und das *BOY London*-Logo (s. Abb. 3). Die Alt-Right ist bekannt dafür, popkulturelle Elemente zu instrumentalisieren, (gesellschafts-)politische Ereignisse zu



Abbildung 4 - Boogaloo Boys © Mike Dunn 2021

memetisieren und damit Aufmerksamkeit zu generieren. Diese popkulturellen Transfers machen es einfach, mehr Menschen für die Inhalte zu interessieren, mediale Aufmerksamkeit zu erlangen und die Symboliken von on- zu offline zu bringen.

Dabei passieren diese Transfers nicht zufällig, die bewusste Verwendung von popkulturellen Inhalten ist eine Instrumentalisierung, um sich Gehör zu verschaffen. Neben konstruierten Symbolen, verwendet die Alt-Right unter anderem auch die Konföderationsflagge, die explizit auf den zweiten US-Bürgerkrieg anspielt. Aufgrund dieses unübersichtlichen Pools an historischen, popkulturellen und politischen Symbolen, Codes und transgressiven Inhalten fällt es oft schwer die Ikonographie der Alt-Right zu fassen. Das häufig fast absurd wirkende Auftreten der Bewegung ist die hochgradige Inszenierung und Memetisierung ihres politischen Wirkens, etwa durch die Verwendung des ‚Pepe the Frog‘ Memes oder das kombinierte Tragen von Hawaii-Hemden und Waffen bei Rallies, sowie der aktiven Verwendung von Bürgerkriegssymbolik (vgl. Wiggins 2021, vgl. Abb. 4). Sie übertreten freiwillig und bewusst on- wie offline jede moralische Grenze und das mit jedem ihnen zur Verfügung stehenden Instrument (vgl. Lamerichs et al., 2018; Atkinson, 2018; Kelly, 2017; Miller-Idriss, 2019).

2.2. Protest im Bild



Abbildung 5 - "Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden" von Eugène Delacroix, kunst-gemalde.com 2021



Abbildung 6 - Wahlplakat der KPD zur Reichstagswahl 1920, wahlplakate-archiv.de 2021

In der Geschichte der Demokratie war beziehungsweise ist Protest ein zentrales Element. Die Entwicklungsgeschichte der westlichen Demokratien ist geprägt von Protesten, Revolutionen und Widerständen, die zum Ziel hatten, eine politische Veränderung herbeizuführen. Dabei stehen Proteste einer Macht gegenüber, die es zu korrigieren oder sogar zu stürzen gilt. Dieses Spannungsfeld lässt sich auch auf der visuellen Ebene beobachten: sowohl Herrschende, als auch Protestierende nutz(t)en visuelle Propaganda¹⁵, um Ideen, Ideologien oder Präsenz zu kommunizieren (vgl. Burke 2019: 67f). Typische Herrschaftsmetaphern in Bildern sind etwa Ross und Reiter, das Staatsschiff oder der thronende Herrscher (vgl. Münkler 1995). Dem gegenüber stehen Metaphern aus der Mythologie, die etwa auch zur Visualisierung der Ideen der Französischen Revolution eingesetzt wurden, wohl das bekannteste darunter ist das Gemälde „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ von Eugène Delacroix (vgl. Burke 2019: 70, s. Abb. 5). „Das Volk“ ist hierbei ein gutes Stichwort, denn dieses wird häufig durch den Einsatz von Elementen aus der Arbeiter:innenklasse, sowie Details in der Bekleidung und einschlägige Freiheitssymbolik wie die Fackel dargestellt. Das wohl berühmteste Freiheitszeichen der Populärkultur, auch wenn die Statue an sich historisch ist, ist die *Statue Of Liberty* in den USA. Auch sie streckt ihren rechten Arm in die Höhe, der eine Fackel hält. Sie gilt als Göttin der Demokratie, deren Symbolkraft etwa auch bei Student:innenprotesten in Peking 1989 öffentlichkeitswirksam eingesetzt wurde (vgl. ebd.: 71f). Um auf den Begriff der

¹⁵ Der Begriff wird hier benutzt, da es sich bei den von Herrschenden oder Protestierenden benutzten Bildern um Darstellungen von einer Ideologie beziehungsweise einer Meinung handelt, die zum Ziel hat(te), die angesprochene Zielgruppe zu beeinflussen oder ein Image aufrecht zu erhalten. Historiker bezweifeln allerdings ob der Begriff präzise auf Herrscher- und Protestikonografie passt (vgl. Burke 2019: 68).

Bild-Propaganda der Herrschenden und Protestierenden zurückzukommen, ist die hochgereckte Hand historischer Protestierender eine gute Überleitung. Denn, obwohl Bildpropaganda ein schier unerschöpfliches Repertoire an Symbolen und Metaphern hat, weiß man bei einer erhobenen Faust meist sofort was gemeint ist. Die Faust hat historisch gesehen mehrere Bedeutungen, was auch stark von ihrer Ausrichtung im Bild abhängt. Die offizielle deutsche Weltkriegspropaganda während und nach dem ersten Weltkrieg verwendete die Faust als Symbol für Stärke und Wehrhaftigkeit. Die Faust war dabei jedoch nicht in die Luft gereckt, sondern kam vom oberen Bildrand nach unten. Die sogenannte ‚deutsche Faust‘ zertrümmert auf einem Plakat des Spartakusbundes (KPD) 1920 die Präsidiumsbank des Reichstags und kommuniziert so eindeutig den Kampf gegen das Weimarer System. Ähnlich gestalteten sich auch Wahlplakate der *NSDAP* 1930 (vgl. Abb. 6). Eine gänzlich andere Faust ist die der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung 1934, die nämlich nicht zerschmettert, sondern nach oben gestreckt ist (vgl. Abb. 7, S. 19). Beide Arten von Fäusten stellen ein Symbol zur politischen Aktivierung dar, drücken auf verschiedene Art Widerstand aus und werden bis heute in verschiedener Weise eingesetzt, um dies visuell zu kommunizieren (vgl. Sauer 2009: 206ff).

Nun lässt sich Protestikonografie jedoch nicht nur über verschiedene bekannte Symbole identifizieren, denn diese werden meist von Menschen getragen, die dadurch ebenso zu einem essenziellen Teil protestikonografischer

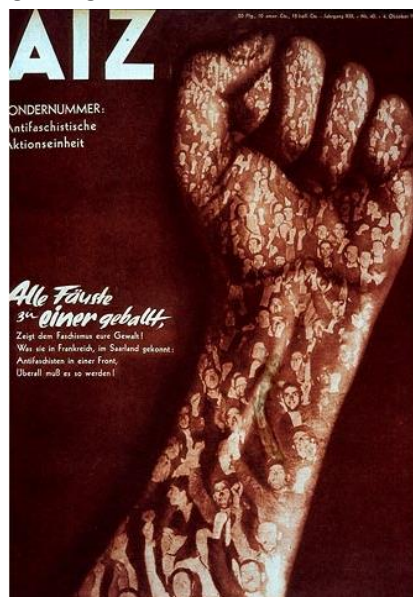


Abbildung 7 - Cover der Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ) 1934, Pinterest 2021

Elemente werden. Burke (2019) unterscheidet grob zwischen Bildern von Ideen, von Individuen und subversiven Bildern. In erstere Kategorie fallen jene Bilder, die eine Idee über ein Symbol darstellen, denn sie zeigen wofür bzw. wogegen protestiert wird. Im Mittelpunkt steht hier das repräsentative Moment eines Gegenstands, beispielsweise die Darstellung einer:ines Politiker:in mit einem Besen, wodurch zum Beispiel das Aufräumen mit einer politischen Praxis wie Korruption kommuniziert werden kann. Hier steht explizit die Idee im Zentrum des Bildes, die:der Symboltragende kommuniziert eine Vision über das

Symbol (vgl. ebd.: 69). Bilder von Individuen hingegen zeigen Personen als Inkarnation einer Idee, historisch waren es meist Darstellungen vom Triumph eines Herrschers. Und obwohl sie nicht unmittelbar einen Protestakt zeigen, können Bilder von Individuen, die etwa als Protestführende bekannt sind, mit Darstellungen von diesen den Betrachtenden die Idee eines Protests vermitteln. Eine Person wird zur Ikone, man denke hier nur an die mittlerweile popkulturell weitverbreitete Grafik des kubanischen Revolutionärs Che Guevara (vgl. Lahrem 2008).

Obwohl sowohl auf Protest- als auch auf Herrscherseite Personen zu Ikonen gemacht werden, unterscheiden sich die Ikonografien grundsätzlich voneinander. Auf Herrscherseite ist immer auch der politische Kontext des Regimes, dem die herrschende Person angehört, ausschlaggebend für die Art und Weise wie diese Person gezeigt wird. Repräsentant:innen demokratischer Regimes etwa stellen sich eher als zugänglich (beispielsweise mit Bildern vom „Bad in der Menge“), sportlich (etwa durch Bilder bei einer sportlichen Betätigung) und staatstragend (symbolisiert über Schriftrollen, politische Gebäude oder Ähnliches) dar, während Repräsentant:innen sozialistischer Regimes sich gerne mit einfachen (Land-)Arbeiter:innen abbilden lassen. Diese Arten der Darstellungen politischer Regimes hat eine Tradition, die im Grundgedanken der Regimes zugrundeliegenden Ideologie verankert ist (vgl. Burke 2019: 80ff). Was die Herrscherikonografie maßgeblich von der Protestikonografie unterscheidet ist einerseits ihre kommunikative Intention, andererseits die Symbolik die verwendet wird. Auch wenn sowohl Protestierende und Herrscher sich triumphierend darstellen, macht der Herrscher dies um sein Image zu wahren, die:der Protestführende jedoch um die Erfüllung einer dem Protest an sich zugrunde liegenden Intention darzustellen. Diese eine Person wird zum Symbol des Protests, wobei es auch hier in der Protestikonografie verschiedene Darstellungsweisen gibt – auch welche, die sich rein auf den Protest als „symbolischer Massenkörper“ beziehen, wie Kathrin Fahlenbrach (2008: 365) es nennt. Die individuelle und kollektive Fremd- und Selbstwahrnehmung hat bei Protestikonografie eine andere Funktionsweise, die nicht von ihrer ideologischen Ausrichtung ausgeht, sondern viel mehr in welcher Art und Weise die Protestierenden sich zeigen wollen und ob sie ihre Idee über ein Individuum materialisieren oder über ihre Kollektivität als Protestierende – der Aussagegehalt dieser Bilder ist dabei häufig subversiv (vgl. ebd.)

Ein weiterer Teil der Protestikonografie sind die subversiven Bilder, die man mehrheitlich unter den Begriffen Bildersturm, Denkmalsturz oder *damnatio memoriae* kennt. Burke (ebd.) schreibt dem Geistlichen Henri Grégoire, der ein Anhänger der Französischen Revolution, aber ein Gegner ihrer Auswüchse war, eine prägende Rolle bei der Entwicklung des Begriffs des politischen Ikonoklasmus zu (vgl. ebd.: 87f). Die Entfernung historisch behafteter Denkmäler war nicht nur ein Thema der Französischen Revolution, sondern, wie oben erwähnt, ist bis heute ein öffentlichkeitswirksamer Protestakt. Bildersturm und Denkmalsturz bezeichnen die öffentlichkeitswirksame Zerstörung politischer Symbole oder von deren Darstellung, mit dem Ziel die Ablehnung gegenüber einer Person, einem Regime o.Ä. zu demonstrieren und ins öffentliche Gedächtnis einzugreifen (vgl. Gamboni 2011). Da repräsentative historische Gebäude und Denkmäler bei ihrer Errichtung der Machtdemonstration und später der Erinnerung dienen, sind sie Teil eines politischen Zeichensystems. Daher kommt auch der Begriff der *damnatio memoriae*, aus dem lateinischen übersetzt „Verdammung des Andenkens“, der auf einen Tatbestand verweist, der bis in die Antike zurückreicht, bei der es jedoch weniger um die Zerstörung von Denkmälern, sondern eher die von Abbildungen bestimmter Personen geht (vgl. ebd., Speitkamp 1997; Fleckner 2011c). Subversive Bilder zeigen diese Zerstörungsakte und sind damit ein wesentlicher Teil der Protestikonografie.

Das spannende an Protestbildern ist, dass sie selten eindeutig zu interpretieren sind.



Abbildung 8 - La fille à la fleur © Marc Riboud

Das liegt vor allem daran, dass der Protestbegriff viel komplexer ist, als aus der im vorhergehenden Absatz skizzierten Elemente der Protestikonografie hervorgeht. Wer an Protest denkt, hat wahrscheinlich sofort Bilder von Menschenmengen vor Augen, Student:innenbewegungen, wie man

sie aus den 1960er und 1970er Jahren kennt, Personen die für etwas ‚Gutes‘ oder gegen etwas ‚Schlechtes‘ demonstrieren. Abgesehen von der Tatsache, dass der Protestbegriff eine lange Begriffsgeschichte hat, kann man ihn auch nicht eng fassen. Man denke an das Foto des französischen Fotografen Marc Riboud, der 1967 während eines Anti-Vietnamkrieg Protests eine junge Frau dabei fotografierte, wie sie einem Soldaten eine Blume in den Gewehrlauf steckt und

anschließend mit zur Seite gestreckten Armen alleine vor einer Reihe Soldaten steht (vgl. Abb. 8, S. 21).

Diese ‚David und Goliath‘ Darstellungen sind häufig im Kontext ziviler Widerstände zu sehen, haben jedoch auch einen gewissen Inszenierungsgrad. Damit ist gemeint, dass man etwa im Fall der „fille à la fleur“ davon ausgehen kann, dass sie den Soldat:innen entgegengetreten ist, da sie sich der Wirkung dieser Aktion bewusst war. Auch das Stecken der Blume in den Gewehrlauf ist ein Akt, der so hochgradig symbolisch ist, dass ihm jegliche Zufälligkeit oder Unbewusstheit abgesprochen werden kann. Das liegt vor allem daran, dass durch das hohe Interesse von Medien an Protesten, Revolutionen und Widerständen auch das Bewusstsein für die mediale Präsenz unter den Protestierenden gestiegen ist (vgl. Demke 2008). Durch visuelle Massenmedien wie Printzeitungen und Fernsehen, in der jüngeren Geschichte natürlich auch das Internet inklusive aller dort befindlichen sozialen Netzwerke, finden Proteste nicht nur materiell statt, sondern lassen sich virtuell in die ganze Welt tragen. Burke (2019) und Paul (2008) messen Bildern in diesem Wandel eine große Bedeutung bei, Paul (ebd.: 14) spricht sogar von einer „visuellen Revolution“. Was durch die mediale Augenzeugenschaft und das Bewusstsein der Fotografierten darüber geschieht, ist eine doppelte Inszenierung. Die Protestierenden, wie oben erwähnt, können Einfluss auf ihre visuelle Wirkung nehmen, während Medien die Bilder durch Schnitt, Perspektive, Bearbeitung oder gekonnte Auswahl entsprechend der Berichterstattung inszenieren können. Durch das Internet bekommen Bilder eine zweite Realität, sie werden losgelöst von ihrem Augenzeugen-Dasein auf eine andere Ebene gehoben, auf der sie unendlich viele Interpretations- und Rekontextualisierungsmöglichkeiten ergeben.

Ein interessanter Aspekt dabei ist, dass je nach Wort- und Bildwahl ein Protest zu einer Revolution wird, oder zu einem Aufstand, zu einer Widerstandsbewegung oder – zu *Domestic Terrorism*. Bei der Recherche in wissenschaftlicher Literatur¹⁶ zu Protestikonografie fiel besonders auf, dass viele dieser Worte, mit Ausnahme der Revolution oder des *Domestic Terrorism*, als Synonyme verwendet werden. Aber ist ein Protest gleich einem Aufstand? Was unterscheidet eine Widerstandsbewegung von einer Demonstration? Und ab wann

¹⁶ Um ein paar zu nennen: Burke 2019; Münkler 1995; Paul 2008; Sauer 2009; Stanisavljevic 2016.

ist eine Revolution ein Putsch? In der Auseinandersetzung mit Protestikonografie und deren massemедialer Verbreitung spielt die Abgrenzung dieser Begriffe eine große Rolle, denn genau dies ist der Kern des Zusammenspiels von Wort und Bild, was für diese Arbeit von ungemeiner Bedeutung ist. Wie oben bereits erläutert, ist eine enge Definition von Protest fast nicht möglich, allerdings steht der Begriff, vor allem durch die Französische Revolution, in einer demokratischen Tradition. Aufstände und Widerstandsbewegungen, so der Eindruck während der Recherche, werden primär für die Bezeichnung performativer Forderungen verwendet, etwa Bauernaufstände oder Student:innenbewegungen. ‚Aufzustehen‘, ‚Widerstand‘ zu leisten, sind jedoch ebenso Elemente, die sich in der Protestikonografie wiederfinden, weswegen für diese Arbeit von einer expliziten Trennung der drei Begriffe ‚Widerstandsbewegung‘, ‚Aufstand‘ und ‚Protest‘ abgesehen wird.

Revolution, Putsch und *Domestic Terrorism* jedoch unterscheiden sich vor allem in einem maßgeblich vom herkömmlichen Bild von Protestformen: sie inkludieren gewaltvolle Akte. Damit sind jedoch nicht Denkmalstürze und Bilderstürme gemeint, die durchaus auch als gewaltvoll bezeichnet werden können, sondern die tatsächliche Anwendung von Gewalt gegen Personen und das Absehen von einer friedlichen Lösung. Die drei Begriffe haben noch dazu drei verschiedene Ziele, die zwar jenen des Protests ähneln, aber sich in nicht zu unterschätzenden Nuancen unterscheiden: eine Revolution fordert den Sturz eines gesamten Systems, sie hat zum Ziel ein System in allen seinen Elementen niederzureißen und nach den eigenen Vorstellungen und Idealen neu aufzubauen. Ein Putsch hingegen, ist die gewaltvolle Machtergreifung einer Gruppe, die, indem sie die Herrschenden entthront, sich selbst auf den Thron hievt, um figurativ zu sprechen. *Domestic Terrorism* ist ein Anschlag auf ein System, nur um dessen Zerstörung Willen (vgl. Bodea/Elbadawt 2007; Marinov/Goemans 2013; Danzel/Yeh 2019). Sie alle widersetzen sich einer herrschenden Macht, jedoch häufig mit anderen Instrumenten und vor allem mit anderen Zielen. Da Protest auch historisch betrachtet ein demokratisches Instrument ist, fällt es schwer anti-demokratischen Bewegungen das Wort zuzugestehen. Allerdings ist es vor allem für wissenschaftliche Ausführungen notwendig, von der wahllosen Begriffsnutzung, die in einigen (Boulevard-)Medien zu beobachten ist, abzusehen.

Mit welchen Begriffen in der medialen Protestberichterstattung gearbeitet wird, zeigt mitunter auch gut die Absicht des Mediums. Es macht einen Unterschied, ob eine Demonstration ein „Protest“ oder ein „Lynch-Mob“ oder ein „Putsch“ genannt wird. Und es sollte sich jede:r darüber im Klaren sein, dass, wie oben ausgeführt, mediale Bilder inszenierte Augenzeugenschaft vermitteln. Es ist meist leicht, einen Bildausschnitt zu finden, der das visualisiert, was man mit einem Wort im Text beschrieben hat. Aus diesem Grund ist es für die Auseinandersetzung mit den Bildern dieser Arbeit auch so wichtig, präzise zwischen den Begriffen zu unterscheiden, denn sie sagen aus, wie das Bild medial kontextualisiert wurde.

2.3. Architektur als politisches Symbol

Die Bedeutungs- und Symbolkraft von politischer und historischer Architektur ist umstritten. Obgleich sich die wissenschaftliche Literatur darüber einig ist, dass sich Politik auch über Bauten visualisiert, ist die Intentionalität und tatsächliche Wirkung fraglich. Vor allem der Politikwissenschaft wird vorgeworfen, Architektur zu naiv zu kategorisieren und in der Analyse interpretativ zu kurz zu greifen (vgl. Schirmer 1995). Allerdings ist nicht zu missachten, dass seit Schirmers Kritik 1995 sich einiges in der visuellen politischen Forschung getan hat¹⁷, weswegen diese Kritik nur am Rande Einfluss auf diese Arbeit haben wird.

Politik und politisches Handeln brauchen Raum, den sie vor allem im öffentlichen Raum entfalten. Vor allem in Hauptstädten, die historisch und politisch geprägt sind, visualisiert sich Politik über Architektur und Denkmäler. Diese architektonischen Bauten werden durch ihre Entstehungs- oder Verwendungsweise mit politischer Symbolkraft beladen, die häufig auch zu öffentlichen Debatten führen – wie Klaus von Beyme (1996) es ausdrückt: „Die Architektur galt schon immer als die politischste aller Künste“ (ebd.: 22). Der im vorhergehenden Kapitel angesprochene Denkmalsturz verdeutlicht die

¹⁷ Die sozialwissenschaftliche visuelle Forschung hat sich seit den 1990-er Jahren maßgeblich gewandelt und professionalisiert, vor allem durch die steigende Bedeutung der Bildern zugemessen wird (vgl. Bernhardt et al. 2019). Dementsprechend hat sich der theoretische und methodische Zugang mit der erhöhten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit visueller Politik – zu der politische Architektur zählt – maßgeblich weiterentwickelt und präzisiert. Dabei ist unter anderem ausschlaggebend, dass in der visuellen Forschung mittlerweile verstärkt interdisziplinär geforscht wird (s. hierzu Kapitel 4.1.; von Beyme 2011).

Symbolhaftigkeit von Denkmälern und öffentlichen Gebäuden (vgl. Schirmer 1995). Dass Großstädte zumeist die größte Ansammlung symbolbeladener Gebäude haben, ist historisch betrachtet nichts neues, durch die Funktion großer Städte als politische und wirtschaftliche Zentren waren sie immer schon Träger architektonischer Machtvisualisierungen (vgl. Simmel 1903: 189). Wenn man von politischer Machtvisualisierung spricht, muss man jedoch bedenken, dass politische Macht immer Verweisungscharakter hat (vgl. Münkler 1995). Die Stadt wird zum Erfahrungsraum politischen Handelns, Macht und den historisch gewachsenen Spannungsverhältnissen zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten. Gleichzeitig dient die Hauptstadt, wie oben erwähnt, zur Demonstration von Macht. In Hauptstädten kann ein Staat seine politischen Werte und sein politisches System zum Ausdruck bringen, weswegen die Architektur eine hohe Symbolkraft hat (vgl. Sonne 2011). In europäischen Städten zeigt sich die Macht verschiedener Herrscher:innen über die Jahrhunderte in Palästen, Schlössern, Denkmälern und anderen prunkvollen Bauten. Noch heute werden diese Gebäude verwendet, um der Politik Raum zu geben, wodurch die Machtvisualisierung auf die historische Architektur übertragen wird. Es wäre falsch zu glauben, dass bestimmte Gebäude nur ihres kulturellen Wertes wegen erhalten bleiben, denn wie sich eine Stadt gestaltet, ist ein direktes Ergebnis politischer Stadtplanung. Im Fall der angesprochenen europäischen Hauptstädte ist die Stadtplanung und die Anlegung des Stadtraums historisch verankert – man denke an Paris, London oder Wien, deren Stadtzentrum von historisch-politischen Referenzen und Symbolen geprägt sind. Eine der imposantesten Machtdemonstrationen ist das französische Schloss Versailles, das eine Visualisierung der konträren Identitäten Ludwigs XV. als Friedensfürst und Triumphator widerspiegelt und dessen konfliktreiche Entstehungsgeschichte das volle Ausmaß öffentlichen Diskurses um Machtvisualisierung im öffentlichen Raum zeigt (vgl. Rickert 2011). Der Erhalt historischer Machtvisualisierungen birgt in der öffentlichen Auseinandersetzung damit ebenso zahlreiche Konflikte. Deswegen ist in der Auseinandersetzung mit politischer Architektur immer zu beachten, dass sie nicht nur eine historische, sondern auch eine aktuelle Bedeutung hat – der Erhalt bestimmter Gebäude ist ebenso eine politische Entscheidung wie der Bau von neuen. Es wäre jedoch naiv zu glauben, dass man Architektur nur nach politischen Kategorien analysieren kann. Um Gebäude richtig einordnen zu können, ist ihr kunsthistorischer Kontext

von großer Bedeutung. Obgleich europäische Städte als Beispiel für politische Stadtplanung genannt wurden, wäre es falsch anzunehmen, dass dies prototypisch für sämtliche westliche (Haupt-)Städte¹⁸, die sich architektonisch und stadtplanerisch häufig sehr ähnlich sind, gilt. Städte sind immer eine Kombination aus ihrem historischen Kontext, der Entstehungsgeschichte des Status Quo und der politischen Kämpfe, die über die Zeit im Stadtraum ausgetragen wurden (vgl. Schirmer 1995).

Da im folgenden Kapitel auf Washington D.C. und das US-Capitol näher eingegangen werden soll, erfolgt hier eine Abgrenzung zwischen europäischen und amerikanischen Planstädten. Dies ist insofern relevant, da diese Ausdifferenzierung ein besseres Verständnis der Funktionsweise von Städten in ihrem historischen und kulturellen Kontext zulassen. Schirmer (ebd.) warnt explizit davor, die amerikanische Hauptstadt stadtplanerisch mit europäischen gleichzusetzen. Europas Hauptstädte wurden nicht wie amerikanische in ein topographisches Nichts geplant, sondern sind über Jahrhunderte gewachsen – was in US-amerikanischen Städten aufgrund des jungen Alters des Landes im Vergleich zu europäischen Nationen nicht möglich war beziehungsweise ist. Auch die Baustile, architektonischen Merkmale und die Platzierung von Städten sind in Europa ein Ergebnis eines Entstehungsprozesses, der aufgrund politischer und wirtschaftlicher Entwicklungen über Jahrhunderte zum heutigen Stadtbild geführt hat. Hier muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass unter dem Begriff ‚europäischen‘ Städten die sozialistischen Städte der Sowjetunion nicht mitgemeint sind, da diese wiederum eine völlig andere Entstehungsart und Stadtplanung haben (vgl. Pribersky 2011).

2.3.1. Das US-Capitol

Die US-amerikanische Hauptstadt Washington D.C. ist aus mehreren Gründen stadtplanerisch interessant: zunächst wurde die Lokalität der Hauptstadt in einem Verhandlungsprozess auf mehreren politischen Ebenen anhand verschiedener Faktoren ausgewählt. Entgegen der Repräsentationslogik der stadtplanerischen Visualisierung Washington D.C.s, die sich 1792 im Bericht des Stadtplaners und

¹⁸ Schirmer (1995), von Beyme (2011), Sonne (2011) und Rickert (2011) nennen bei westlichen Städten vor allem Madrid, London, Paris, Washington D.C., Berlin, Bonn, Canberra und Rom, da diese aus einer ähnlichen architektonischen und stadtplanerischen Tradition entstanden sind.

Vertraute George Washingtons Charles Pierres L'Enfant zum Plan des späteren Bauplatzes des Capitols abzeichnet, wird mittlerweile angenommen, dass eher der Süd-Nord-Konflikt, der Kampf zwischen Föderalisten und Anti-Föderalisten, der Einfluss der Virginier unter George Washington und die Kontroverse über die durch den Unabhängigkeitskrieg angehäuften Staatsschulden ausschlaggebend für die Entstehung von Washington D.C. waren (vgl. Schirmer 1995: 313f; Sonne 2011: 165; Minta 2009). Das Kernstück der Bundeshauptstadt ist die Mall, die danach Vorbild für die Stadtplanung einiger anderer Städte wurde. Die zwei sich kreuzenden Gartenachsen verbinden die Legislative, das Capitol, und die Judikative, das White House, durch bewusste Setzungen von Monumenten. So wirkt die Mall zugleich als Symbol für Staat und Stadt: das Lincoln Memorial, das gegenüber dem Capitol steht, das Jefferson Memorial gegenüber dem White House und in der Mitte das Washington Monument als (religiöses) Zentrum der Achse (ebd.).

Die Darstellung der Mall fokussierte sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts übermäßig auf die erhabene Darstellung des Capitols: dies „koinzidiert einerseits mit dem säkular-religiösen Mythos der ‚City on the Hill‘, dem frühen amerikanischen Exzeptionalismus also; und andererseits mit dem Mythos vom „New Rome“ und der Vorstellung vom antiken kapitolinischen Hügel.“ (Schirmer 1995: 320) Dieser Fokus folgt jedoch keiner expliziten politischen Programmatik, sondern ist eher ästhetischer Natur. Die Ästhetik zeigt sich auch in der Anlage des US-Capitols, die, wie die gesamte Anlage, von einer klassizistischen Vorstellung von Schönheit und Tugend geprägt ist. Die politische Bedeutung hinter der Mall ergibt sich nicht durch die Anordnung der Anlage an sich, sondern durch die Symbolfiguren wie Minerva, Justitia und Herkules, die allegorisch gruppiert sind. Das Capitol ist vom Symbolprogramm der Freimaurerei gezeichnet: „Sie bindet das Aufklärungsethos im allgemeinen und das Streben nach einer republikanischen politischen Ordnung (...) perfekt zusammen mit der (...) innerweltlichen Heilskonzeption für die Neue Welt und der korrespondierenden exzeptionalistischen Selbstinterpretation der Gründergenerationen der Republik.“ (ebd.: 328):

Das US-Capitol besteht aus zwei Flügeln, in deren Mitte ein Dom und Portikus stehen. In den jeweiligen Flügeln befinden sich der Senat und das Repräsentantenhaus, die architektonisch einer bestimmten symbolischen

Ordnung folgen. Der Senat befindet sich im Westen, spiegelt die Tugenden der Stärke und Strenge wider, ist dem politischen Ideal des Föderalismus zugeordnet und repräsentiert die Union. Das Repräsentantenhaus hingegen liegt im Süden und Osten, zeigt Weisheit und Schönheit als Tugenden, ist dem politischen Ideal der Demokratie zuzuteilen und repräsentiert die Nation. Auch im architektonischen Stil unterscheiden sich die Flügel, was sich etwa an den Säulen zeigt: im Senat sieht man dorische, im Repräsentantenhaus ionische und korinthische Säulen. Die Verbindung zwischen den Flügeln, der Dom, bildet eine Kuppel, an dessen Decke sich ein Monumentalfresko mit einer Personengruppe bestehend aus George Washington, Liberty, Victory und weitere Figuren, welche die 13 ursprünglichen US-Staaten repräsentieren, zeigt. Man sieht, dass das Capitol eine Ansammlung von Allegorien und Symbolen birgt, die jedoch keinem explizit politischen, aber ästhetischen Programm folgen (Schirmer 1995: 329-334). Dass das Capitol und die Mall keinem politisch-symbolischen Programm folgen ist allerdings strittig. Minta (2009) schreibt der gesamten Anlage und den darin befindlichen Symbolfiguren und Denkmälern eine durchaus politisch-religiöse, repräsentative Funktion zu, die auch so ursprünglich intendiert war. Sie argumentiert: „(...) *protagonists in planning and campaigning for a monument instrumentalize history for their own interests. By placing themselves into specific historic traditions, they intend to legitimize their claims for historical, political, and moral authority.*“ (ebd.: 38) Tatsächlich ist es fraglich, wie zufällig oder rein ästhetisch die Platzierung bedeutungsgeladener Figuren und Symbole im öffentlichen Raum sein können. Die Argumentation von Schirmer (1995) macht zwar insofern Sinn, als dass nicht jedem architektonischen Detail politische Programmatik zugeschrieben werden kann, jedoch lässt sich in Mintas (2009) Ausführungen zur politischen Entstehungsgeschichte Washington D.C.s und den dahinterstehenden politischen Kämpfen gut sehen, wie unwahrscheinlich es ist, dass explizit politische Gebäude in dieser Konstellation nur aus rein ästhetischen Gründen angeordnet wurden. Inwiefern die Mall jedoch tatsächlich ein republikanisch-demokratisches Ideal repräsentieren soll, ist weiterhin Interpretationssache.

3. Theoretischer Rahmen

Im folgenden Kapitel werden zwei Theorien vorgestellt, an denen sich die Analyse orientiert. Durch die Kombination von Nancy Frasers und Judith Butlers Ansätzen zu Protest und Öffentlichkeit soll ermöglicht werden, den Begriff des anti-demokratischen Protests zu erörtern und dessen Präsenz auf visueller Ebene zu identifizieren. Dabei spielen vor allem Frasers Konzepte der Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit, sowie Butlers Konzept der Performativität von Versammlung eine zentrale Rolle. Beide Theoretikerinnen ordnen sich in die Feministischen Theoriebildung ein, was die Verbindung der Ansätze erleichtert. Da sich diese Arbeit jedoch nicht spezifisch mit Geschlechterfragen auseinandersetzt, sollen die geschlechterbezogenen Aspekte der Theorie nur am Rande behandelt werden. Es ist aber notwendig, die Kategorie Geschlecht in gewisser Weise miteinzubeziehen, vor allem wenn man sich mit rechtsextremen Gruppierungen, die überwiegend männlich geprägt sind, auseinandersetzt. Die verschiedenen Aspekte der theoretischen Konzepte werden zunächst anhand der beiden Theoretikerinnen vorgestellt, wobei sich die Erörterung des Ansatzes nach Judith Butler auf Performativität und Versammlungen in modernen Demokratien fokussiert und jene nach Nancy Fraser auf Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit, sowie rechte Bewegungen in liberalen Demokratien. Im weiteren Schritt werden die beiden Ansätze zu einer theoretischen Basis für die darauffolgende Analyse kombiniert.

3.1. Die Performative Theorie der Versammlung

Das Werk von Judith Butler ist von Fragen nach Humanität und Dehumanisierung geprägt. Seit den 1980er Jahren ist sie eine der bekanntesten Philosoph:innen der feministischen Theorie. Sie befasste sich umfassend mit Identität und Geschlecht im Zusammenhang mit Religion, Recht und Demokratie – was letzten Endes auch zu ihrer viel beachteten performativen Theorie der Versammlung führte (Laimgruber 2020: 43f). Was bei Butler auffällt, ist, dass sie ihre verschiedenen theoretischen Konzepte selbst immer wieder reflektiert und überdenkt und ihre Werke somit immer in einem dynamischen Prozess sind. Das liegt wahrscheinlich vor allem an ihrer Herangehensweise an Identität und Geschlechterrollen. Für Butler sind beides historisch, politisch und sozial gewachsene Konstrukte, die immer auch Ausdruck bestimmter Machtverhältnisse sind. In ihrem bekanntesten

Werk „Gender Trouble“ (1990) äußert sie sich erstmals zu dieser Theorie und ist seitdem eine der einflussreichsten Philosoph:innen der Gender Studies und Queer Theory. Ihre Texte sind überwiegend von Vertreter:innen des Post-Strukturalismus wie Jacques Derrida und Michel Foucault beeinflusst, aber auch die Marxistische Theorie und die Hegel'sche Dialektik spielen bei Butler eine große Rolle. Besonders letztere hat das Werk von Judith Butler geprägt. Der Begriff des ‚Prozesses‘, die Idee, dass alles ‚im Werden‘ ist, sind essenziell, um Butlers theoretischen Werdegang zu verstehen. Weitere theoretische Einflüsse kommen auch aus der Psychoanalyse, vor allem wenn sich Butler mit Sexualität auseinandersetzt, hier sind besonders Sigmund Freud und Jacques Lacan zu nennen (Salih 2002).

Wie bereits angemerkt, beschäftigt sich Butler mit verschiedenen Arten von Identitätskategorien – beispielsweise ‚homosexuell‘, ‚schwarz‘, ‚transsexuell‘ oder Ähnliches – und untersucht deren Hintergrund und Wirkungsweise. Sie stellt dabei nicht den Anspruch, Antworten auf bestimmte Fragen zu finden, sondern sie lässt ihre Konzepte absichtlich so offen wie möglich, um sie kontextualisierbar und interpretierbar zu halten. Die Dynamik in ihrer Theorie ist also auch in ihrer Erarbeitung und Analyse von sozialen Kategorien auffindbar. Obgleich Judith Butler mit ihren Theorien viel Anklang findet, sind ihre Konzepte und Ansätze umstritten. Besonders ihre Theorie über Körper und Körperlichkeit wird kritisiert: die Theoretikerin Barbara Epstein etwa weist Butlers Annahme, dass Geschlecht – gemeint sind sowohl das biologische Geschlecht, ‚sex‘, und das soziale Geschlecht, ‚gender‘ – sozial konstruiert ist, entschieden zurück. Die Diskussion über ‚sex‘ und ‚gender‘ beschäftigt auch Terry Lovell, die Butler dahingehend kritisiert, dass das soziale Konstrukt des Geschlechts notwendig sei, um gesellschaftliches Leben zu ermöglichen (vgl. ebd: 143). Obwohl die Kritik an Butlers Theorie zu Körper und Körperlichkeit durchaus berechtigt ist, zeigt sich ebenso wie offen Butler ihre Konzepte lässt. Sie bietet keine definitiven Antworten an, sondern versucht Konzepte zu erörtern und zur Diskussion zu stellen. Es ist eben genau die Stärke von Butlers Theorie, dass sie durch diese Art der Konzeptualisierung auch die Offenheit und Beschaffenheit der gegebenen Kategorien in unserer Lebenswelt entblößt. Sie zeigt, dass, egal ob Körper, Geschlecht, Leid oder ökonomische Unterdrückung, die Konstruktion unserer Lebenswelt nicht in ein eindimensionales theoretisches Korsett zu fassen ist.

3.1.1. Performativität

„Tatsächlich zeigt sich Performativität, wenn die Ungezählten sich Geltung verschaffen und sich zu zählen beginnen, und wenn sie dabei nicht nur aufzählen, wer sie sind, sondern in gewisser Weise ‚in Erscheinung treten‘ und ein Existenzrecht geltend machen – auch außerhalb des Gesetzes. Sie beginnen von Bedeutung zu sein.“ (Butler/Athanasasiou 2014: 142)

Dieses Zitat ist Judith Butlers Antwort auf eine Ausführung von Athena Athanasiou zur Zählbarkeit des Körpers in dem als Interview geschriebenen Buch „Die Macht der Enteigneten“ (2014) und illustriert gut, wie Butler den Begriff der Performativität auffasst. Das Recht zu Erscheinen, seinen Körper im öffentlichen Raum zu zeigen, ist ein zentrales Element der Performativität bei Butler. Sobald sich ein Körper im öffentlichen Raum platziert, macht er sich sichtbar und nimmt Raum ein – ungeachtet dessen, ob es die Gesetzgebung vorsieht oder nicht. Wenn eine viele Körper sich versammeln und ihre Stimme erheben, sich Gehör verschaffen, den öffentlichen Raum besetzen, spricht Butler von Massendemonstrationen. Der ‚öffentliche Raum‘ ist hier jedoch ein schwieriger Ausdruck, denn er setzt voraus, dass es einen solchen Raum gibt, den man überhaupt besetzen kann (vgl. Butler 2016: 96f). Protest, oder Demonstrationen, sind für Butler also nicht rein auf einen materiellen Ort beschränkt, sie fasst den Begriff viel weiter und stellt überhaupt in Frage, wo die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit ist, wenn man von performativen Versammlungen spricht. Dieselbe Frage stellt sie auch, wenn sie von ‚politischen Räumen‘ spricht, denn wo beginnt, wo endet das Politische?

Butler diskutiert diese Frage anhand Hannah Arendts Auffassung des öffentlichen Raumes, den diese entlang der römischen Definition der *polis* konzeptualisierte. Sie stimmt ihr insoweit zu, als dass Raum und Politik ein wechselseitiges Verhältnis haben: Politik braucht einen Erscheinungsraum, aber Erscheinungsräume bringen zugleich auch Politik hervor. Somit werden Raum und Ort durch plurales Handeln erzeugt, wobei Butler mit ‚Handeln‘ immer körperliches Handeln meint. Sie argumentiert, dass, um durch Handeln in Erscheinung treten zu können, eine körperliche Demonstration notwendig ist, und der Körper nicht nur den Raum, in dem er erscheint, erzeugt, sondern Subjekt der Versammlung an sich ist. Das ist essenziell, wenn man sich kollektives Handeln genauer ansieht,

denn was bringt eine Vielzahl an Körpern an einen Ort? Warum entstehen Versammlungen im öffentlichen Raum? Für Butler findet sich eine Erklärung im Zwischenraum zwischen der Unzufriedenheit mit einem System und einer potenziellen neuen Rechtsordnung: wenn eine Allianz an Menschen die Rechtmäßigkeit eines Systems in Frage stellen, aber es noch keine neue Ordnung gibt, entsteht eine Zwischenphase, in der versammelte Körper ihren Willen im öffentlichen Raum artikulieren. Dadurch entsteht die performative Kraft der Versammlung, wobei Performativität bei Butler eine Kombination aus Sprache, körperlicher Handlung, Gesten, Bewegungen und der Versammlung an sich darstellt.

Es muss angemerkt werden, dass Butler der Sprache eine große Rolle zuschreibt: durch Sprache artikulieren sich Körper, Sprache hat in gewisser Weise ebenso die Fähigkeit, wie der materielle Körper gewaltvoll zu sein. Für Butler sind Sprache und sprachlicher Ausdruck kein rein substitutiver Akt, oder die Ergänzung eines körperlichen Akts, sondern ein Akt an sich. Hier muss man allerdings präzisieren, dass mit ‚Akt‘ nicht ‚agency‘, also Handlungsfähigkeit und -wirksamkeit, gemeint ist, sondern, wie Butler es formuliert „*Language is a name for our doing*“ (Butler 1997: 19). Dieser Fokus auf Sprache kommt daher, dass Performanz seinen Ursprung in den Sprachwissenschaften, genauer gesagt im linguistischen Strukturalismus nach Ferdinand De Saussure, hat. Er unterscheidet zwischen Sprachfähigkeit (Kompetenz) und Sprachgebrauch (Performanz), was die Weiterentwicklung der Unterscheidung zwischen ‚*langue*‘ und ‚*parole*‘ ist (vgl. Dell 2012). In diesem Sinne ist Performanz das Gebrauchmachen einer bestehenden Sprachfähigkeit. John Austin entwickelte diesen Ansatz noch weiter, indem er den ‚Sprachverkehr‘ an sich analysierte. Demnach können mit performativen Sprechakten Handlungen vollzogen werden, Tatsachen geschaffen und Identitäten etabliert werden (vgl. ebd.: 103ff). Dieser Hintergrund ist wichtig, wenn man Judith Butlers Herangehensweise an Performativität verstehen möchte: obgleich sich ihre performative Theorie der Versammlung aus ihren Überlegungen zu Geschlechterverhältnissen entwickelt hat, bezieht sie sich in „*Excitable Speech*“ (1997) direkt auf Austins Ausführungen zum Sprachverkehr – vor allem in Bezug auf die Wirksamkeit von ‚*Hate Speech*‘¹⁹.

¹⁹ Als ‚*Hate Speech*‘ bezeichnet man „Begriffe, die als Herabsetzung in Bezug auf Religion, Ethnizität/Race und/oder Gender, und damit auch sexuelle Orientierung, identifiziert werden

Die Begriffe der Performanz und der Performativität stehen bei Butler in einem Spannungsverhältnis beziehungsweise bringt sie diese in eines. Performativität ist hier ein soziales Phänomen, das Prozesse beschreibt, durch die Identitäten und soziale Einheiten der sozialen Realität als Ergebnis einer ständigen Annäherung an normative Modelle hergestellt werden. In der Performanztheorie gibt es somit keine starres gesellschaftliches Fundament mehr, sondern Sachverhalte werden ständig neu ausverhandelt (vgl. Dell 2012: 106). Dieser Ansatz wird klarer, wenn man ihn sich in Bezug auf Identitätskategorien vor Augen führt: In einem Sprachakt wird einem ein Geschlecht, eine Hautfarbe oder Nationalität zugewiesen, man wird in eine Kategorie zusammengefasst. Durch die Globalisierung und das daraus resultierende Zusammenleben verschiedener Kulturen haben sich diese Kategorien verschärft und sind deutlicher geworden. Diese Identitätskategorien werden Menschen zugewiesen, wenn sie noch nicht in der Lage sind selbst zu sprechen, sie also die Kompetenz noch nicht besitzen. Erst in späterer Folge können sie in den Diskurs um ihre Identität eintreten und sich die Frage stellen ob und inwieweit sie bestimmten Kategorien zugehörig sind oder sein wollen. Der Akt der Bezeichnung ist ein performativer. Selbst wird man aber erst spät performativ wirksam gegenüber der eigenen Namenszuweisungen (vgl. Butler 2016: 84).

Nun mag es so wirken, als ob Performativität an sich schon Widerstand sei, beziehungsweise Performativität mit Protest gleichzusetzen ist. Performativität kann zwar einen Umschwung auslösen, aber ihr Widerstandspotenzial ist begrenzt. Von Performativität geht die Macht aus Widerstand zu leisten, aber die Konsequenz aus diesem Widerstand kann auch neue Formen der Macht hervorbringen, die eigentlich in erster Linie bekämpft hätten werden sollen. Das liegt vor allem daran, dass Performativität nicht voraussetzt, dass die Personen, die sich performativ versammeln, konkrete Forderungen stellen, beziehungsweise sich darüber einig sind, was sie fordern. Judith Butler spricht in Bezug auf Proteste und Demonstrationen meist von solchen, die für soziale Angelegenheiten oder demokratische Rechtmäßigkeit kämpfen. Sie sagt dies explizit, im Gespräch mit Athena Athanasiou:

werden in diesem Prozess zu Hate Speech. Judith Butler hat entsprechend darauf hingewiesen, dass Hate Speech konstitutiv auf der Wiederholung beruht“ (vgl. Eickelmann 2017: 120).

„Viele Proteste und Demonstration (...) richten sich in meinen Augen gegen aufgezwungene Lebensbedingungen. Sie werfen durchaus die Frage auf, wie Performativität als praktische Politik funktioniert. (...), denn es geht der Demonstration eben darum, die Aufmerksamkeit auf strukturelle Ungleichheiten und damit verbundene, zunehmend bittere Entwicklungen zu lenken“ (Butler/Athanasίου 2014: 143f)

Hier präzisiert Butler ihre Vorstellungen von Protest, denn generell lässt sie, wie viele ihrer Konzepte, jenes der performativen Versammlung sehr offen. Aber es wird deutlich, dass sie unter ‚Protest‘ etwas sehr Spezifisches versteht, nämlich Widerstand gegen oppressive Praktiken und soziale Ungleichheit. Wenn man diese Definition in den Kontext der Forschungsfrage dieser Arbeit stellt, bleibt fraglich, ob Butler performative Versammlungen wie den Mob des Capitols überhaupt als Protest klassifizieren würde. Sie gesteht anti-parlamentarischen, rassistischen oder faschistischen Versammlungen zwar zu, ebenso den Willen ‚des Volkes‘ in gewisser Weise zu inszenieren, wie es demokratische Proteste auch tun, verwendet aber weder das Wort ‚Widerstand‘, noch ‚Protest‘, noch ‚Demonstration‘ dafür, sondern ‚Versammlung‘ und ‚Lynchmobs‘. Der ‚Wille des Volkes‘ ist bei Butler im Übrigen ein zwiegespaltener Begriff, da sie ‚das Volk‘ als leeren Signifikanten sieht. Da ‚das Volk‘ keine heterogene Masse ist, gibt es auch keinen einheitlichen ‚Willen‘ dieser Masse. Dass dieser Ausdruck trotzdem maßgeblich für die Kommunikation von Protesten ist, schreibt sie dem Inszenierungsgrad performativer Versammlungen zu. Der ‚Wille des Volkes‘ ist zudem auch ein Ausdruck, der zur Legitimation demokratischer Wahlen verwendet wird, obwohl auch durch demokratische Wahlen die Souveränität des Volkes nie vollständig und repräsentativ auf die Vertreter:innen übertragen werden kann. Das hat aber auch einen Sinn, denn ohne diesen Leerraum zwischen Repräsentation und Nicht-Repräsentation hätte die Wähler:innenschaft keine Möglichkeit gegen manipulierte Wahlen zu demonstrieren. Nur indem die Macht des Volkes von der Macht der Gewählten getrennt bleibt, ist es auch möglich über Wahlen hinaus die Entscheidungen politischer Handlungsträger:innen zu bekämpfen (vgl. Butler 2016: 210).

3.1.2. Protest im Kontext moderner Demokratien

Nun wurde bereits im vorhergehenden Kapitel der Begriff des Protests bei Judith Butler umrissen und in den Kontext ihrer theoretischen Ansätze gestellt. Die Performativität des Körpers und kollektive Körperallianzen sind für Butler zwei grundlegende Konzepte, wenn sie von Protest oder Demonstration spricht. Es mag nun so wirken, als ob für Butler Protest etwas rein Kollektives wäre, aber dem ist natürlich nicht so. Protest ist für sie auch nicht immer öffentlich beziehungsweise sichtbar, man denke nur an Hungerstreiks von Einzelpersonen im Gefängnis, die gegen systemische Zustände Widerstand leisten – hier wäre entlang der beiden Konzepte zwar eine gewisse Performativität gegeben, aber kein öffentlicher Raum und auch keine kollektive Körperallianz. Das zeigt, dass Widerstand und Protest nicht ganz so einfach definierbar sind, wie es wirken mag, beziehungsweise, dass Protest viele verschiedene Ausformungen haben kann, die auf viele verschiedene Arten wirken und wirksam werden. Interessant ist, dass Butler Protest in modernen Demokratien fast ausschließlich als Widerstand gegen wirtschaftliche Ungleichheit, kapitalistische Strukturen und despotische Herrschaften sieht (vgl. Butler 2016: 37).

Ihr genereller Protestbegriff lässt zwar viele Interpretationen zu, aber wenn man ihn mit Butlers Gedanken zu einer kapitalistischen Weltordnung und den daraus resultierenden Ungleichheiten verbindet, gibt es nur noch wenig gedanklichen Raum um den Begriff des kollektiven Widerstands als etwas offen Interpretierbares zu sehen. Man kann dieses Dilemma dadurch lösen, dass man bedenkt, dass Kollektivität nicht Heterogenität von Meinung bedeutet, die Menschen aber auch nicht als Individuen handeln, sondern sich in ihrer Unterschiedlichkeit zusammenschließen, um bestimmte Normen zu konfrontieren. Besonders im Kontext moderner Demokratien und einer neoliberalen Wirtschaftsordnung ist Anerkennung stets voreingenommen – es wäre falsch zu glauben, dass die Selbsterkenntnis isoliert von der Anerkennung der anderen ist und vice versa (vgl. Butler/Athanasίου 2014). Die Betrachtungsweise, dass das Individuum nur sich selbst erkennen muss und Anerkennung von anderem benötigt, ist ebenso Produkt einer neoliberalen Moralvorstellung wie auch die Selbstverantwortung. Responsibilisierung zielt beispielsweise darauf ab, dass Menschen für ihr Gefühl der Prekarisierung selbst verantwortlich sind, sie sind

verwundbar, weil sie falsche Entscheidungen getroffen haben oder nicht in der Lage sind, in einer neoliberalen Ökonomie selbstverantwortlich zu überleben. Wenn Menschen für ihre prekäre Situation selbst verantwortlich sind, können sie auch keinem Machtgefüge angehören, das Prekarität systemisch produziert – das ist die neoliberale Logik der Responsibilisierung (vgl. Butler 2016: 188f).

Butler meint mit Verwundbarkeit einen politischen Effekt, der sich aus der Formation von Geschlecht, Wirkung und Machtmodi entwickelt. Sie setzt den Begriff nicht mit Verletzlichkeit gleich, sondern begreift Verwundbarkeit als Funktion der Offenheit. Wer auf der Straße gegen systemische Oppression demonstriert, ist verletzlich und entblößt gleichzeitig seine Vulnerabilität im Akt des Widerstands. Um dies zu veranschaulichen, möge man sich das Verhältnis der exekutiven Staatsgewalt, der Polizei, und einer:inem Protestierenden vorstellen. In dem Moment, in dem Unverwundbarkeit und Verwundbarkeit im öffentlichen Raum aufeinandertreffen, werden die konträren Ausgangspositionen besonders sichtbar. Vulnerabilität ist jedoch auch etwas, das instrumentalisiert wird, um Angriff zu signalisieren. Wer signalisiert, unverwundbar zu sein, leugnet jedoch, dass er:sie immer bis zu einem gewissen Grad verwundbar ist – hier wird lediglich versucht ein Ideal aufrecht zu erhalten, um die eigene Machtausübung zu legitimisieren. Butler (2016: 190ff) nennt hier beispielsweise Befürworter:innen militärischer Angriffe auf Bevölkerungsteile, da diese leugnen, dass sie selbst ebenso Ziel eines Angriffs werden könnten – womit sie vulnerabel wären – nur um ein Ideal, etwa das der unverwundbaren Nation, aufrechtzuerhalten. Interessant wird dieser Aspekt, wenn ebendiese Personen(-gruppen) ihre Nation von Migrant:innen ‚angegriffen‘ sehen, also sich in einem anderen als dem Ursprungsaspekt vulnerabel darstellen, und mit dieser Vulnerabilität die weitere militärische Zerstörung von Bevölkerungsteilen legitimisieren, was sie wiederum in ihrer Unverwundbarkeit bestärkt. An diesem paradox klingenden Beispiel zeigt sich, dass Vulnerabilität immer vorhanden ist, jedoch genauso wie Unverwundbarkeit als Instrument eingesetzt werden kann, um in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Ziel zu erreichen.

Hier soll noch einmal auf das zu Beginn des Kapitels stehende Zitat Bezug genommen werden: die ‚Ungezählten‘ sind für Butler all jene, die in den ‚Zahlen‘ eines Landes keine Bedeutung haben, ihre Zählbarkeit spielt politisch und ökonomisch keine Rolle – bis sie sich zählbar, und damit bedeutend machen.

Dieses Existenzrecht, das sie damit einfordern, das Recht wahrgenommen zu werden, steht prinzipiell jedem Menschen zu. Wie sich Menschen zählbar machen, ist dabei nicht von Bedeutung – Butler formuliert es folgendermaßen:

„Diese Aktionen – oder, je nach Interpretation, Formen des Nichthandelns – eint, dass sie die Rechtmäßigkeit bestimmter Vorgehensweisen oder Maßnahmen beziehungsweise die Legitimität einer spezifischen Herrschaftsform in Frage stellen. Dabei können sie (...) alle als ‚destruktiv‘ bezeichnet werden (...). Wenn jedoch die Aufhebung einer (...) Forderung nach einer rechtmäßigen Grundlage der Staatsbildung zur Gewalt oder gar zum ‚Terror‘ erklärt werden, so liegt eine fatale Verwirrung vor, die unsere Fähigkeit, gewaltfreie Aktionen im Kontext demokratischer Kämpfe zu benennen, blockiert.“ (Butler 2016: 244f)

Der Hinweis auf die Gewaltfreiheit von Protest ist hier maßgeblich: es offenbart sich im Wort ‚gewaltfrei‘ der Unterschied zwischen dem, was Judith Butler, wie oben beschrieben, als nicht gutzuheißenden ‚Lynchmob‘ bezeichnet, und legitimen demokratischen Kämpfen. Gewaltlosigkeit existiert jedoch nur unter der Androhung von Gewalt: wenn Polizei und Demonstrierende aufeinandertreffen und so ein konflikthafter Raum entsteht, ist es eine bewusste Entscheidung, gewaltlos zu sein. Dabei ist Gewaltlosigkeit nicht rein reaktiv, sondern eine selbstbewusste Praxis, eine Form der Selbstbehauptung. Wer eine Demonstration als alternatives Mittel für Krieg begreift, entzieht sich dem Anspruch auf Gewaltlosigkeit und tritt auch anders im öffentlichen Raum auf.

3.2. Die Theorie der subalternen Gegenöffentlichkeit

Wie auch Judith Butler, kann man Nancy Fraser als feministische Philosophin bezeichnen – was allerdings nicht ihr Arbeitsschwerpunkt ist. In ihren Werken beschäftigt sich Fraser überwiegend mit deliberativer Demokratie beziehungsweise Demokratietheorie und neoliberaler Ökonomie. Dabei bezieht sie die Kategorie Geschlecht zwar immer als Analysepunkt mit ein, hat jedoch einen anderen Ansatz als Judith Butler: das wird besonders deutlich an den Konzepten der Anerkennung und Umverteilung. Während Butler Anerkennung als etwas symbolisches und Umverteilung als materiell begreift, hat Fraser den theoretischen Standpunkt, dass Verkenntung etwa für homosexuelle Personen

direkte materielle Nachteile hat und somit nicht mehr als rein symbolisch betrachtet werden kann. Sie wirft Butler vor, das Materielle mit dem Ökonomischen zu verwechseln, beziehungsweise gleichzusetzen. Fraser verbindet hingegen ökonomischen Heterosexismus mit institutionalisierter An- beziehungsweise Verkennung und stellt sich gegen eine explizite Trennung von Ökonomie und Kultur, da diese nach ihrer Auffassung einander beeinflussen (vgl. Fraser 1997).

Durch ihre Beschäftigung mit liberaler Demokratie und progressivem Neoliberalismus, sieht Fraser soziale Gegebenheiten immer in die politischen und ökonomischen Entwicklungen eingebettet. Sie plädiert dafür, dass, entgegen der Annahme, dass man sich heute entweder für Klassenpolitik oder Identitätspolitik entscheiden müsste, es sowohl Umverteilung als auch Anerkennung braucht, um Gerechtigkeit zu haben. Der ‚entweder oder‘-Gedanke entspringt laut Fraser der Denkweise des Freien Marktes und mündet zwar in der Anerkennung von Multikulturalismus, aber auch in der Verkennung von Sozialdemokratie. Frasers Anspruch an Demokratie ist, dass sie in der Praxis die für soziale, ökonomische, kulturelle und politische Gerechtigkeit notwendigen Elemente von Umverteilung und Anerkennung programmatisch integriert und die politische Praxis an diesen Eckpunkten orientiert. Nicht ohne Grund wird Fraser vorgeworfen, sich offenkundig eine ‚linke Hegemonie‘ zu wünschen, aber dabei zu vergessen, welche Errungenschaften die liberale Demokratie und der Individualismus gebracht haben. Ihre stets publik kommunizierte politische Meinung polarisierte besonders in den letzten Jahren, als sie sich bei der US-Wahl 2016 für Bernie Sanders als Kandidat der Demokraten stark machte und Hillary Clinton als neoliberale Feministin bezeichnete (vgl. Isaac 2019: 1158).

Als Vertreterin der Kritischen Theorie ist Ökonomie für Fraser ein essenzieller Teil von allem, besonders, wenn es um Ungerechtigkeiten in kapitalistischen Gesellschaften geht. Sie kritisiert dabei nicht nur jene, die sich für progressiven Neoliberalismus aussprechen, oder von ebendiesem profitieren, sondern fordert explizit von der US-Partei der Demokraten eine radikaldemokratische, linke Ausrichtung. Dass Trump 2016 die Wahl gewann, war für Fraser nur ein weiteres Zeichen dafür, dass der progressive Neoliberalismus und die liberale Demokratie immer tiefer in eine Krise schlittern. Sie argumentiert, dass das politische System bis zu diesem Zeitpunkt immun gegen soziale Proteste war, die sich gegen konzerngetriebenen Neoliberalismus aufgelehnt haben, aber

der Wahlgewinn von Donald Trump am Ende ein Aufstand gegen die politischen Eliten war. In diesem Argument impliziert ist ihre Annahme, dass die US-Demokraten darin versagt haben, eine linke Alternative anzubieten (vgl. Fraser 2017). Diese Argumentationskette ist ebenso umstritten, wie ihre Forderung nach einer linken Hegemonie. Für Fraser ist Trump nicht autoritär veranlagt, auch ist für sie der Fokus auf Trumps populistische Rhetorik nicht weiter wichtig, was von liberaler Seite stark kritisiert wird – vor allem, weil Fraser progressiven Populismus unterstützt, wenn er den richtigen Zwecken dient (vgl. Isaac 2019: 1160f).

Theoretisch ist Fraser stark von Foucault, Marx, Hegel und Habermas beeinflusst, obwohl sie in einem kritischen Verhältnis zu den entsprechenden Theorien steht. Selbst zu den vielen verschiedenen feministischen Bewegungen steht Nancy Fraser sehr kritisch, denn: *„Even among women’s groups and among feminist groups the access to voice is deeply structured by all the familiar forms of inequality, dominance and subordination.“* (Chhachhi 2011). Diese Denkweise ist wohl auch der Grund, warum Fraser den Sieg Trumps als Auflehnung der Arbeiter:innenklasse gegen die politische Elite sieht, denn nach ihrer Argumentation haben selbst in linken Bewegungen nur Menschen etwas zu sagen, die auch außerhalb dieser Bewegung eine Stimme besitzen.

3.2.1. Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit

In ihren Werken zu Demokratie und Demokratietheorie hat Nancy Fraser zwei Konzepte etabliert, die zentral für diese Arbeit sind: Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. Fraser erarbeitet beide Begriffe an Habermas’ Öffentlichkeitsbegriff, und bettet ihn außerdem in ihre Kritik an liberaler Demokratie ein. Wie Habermas trennt Fraser den öffentlichen Raum, beziehungsweise öffentlichen Diskurs, strikt vom Staatsapparat. Diese werden ihrer Ansicht nach zu oft gleichgesetzt, worin sie den Grund dafür sieht, dass sozialistische Projekte meist in autoritären Staaten enden und die Idee einer sozialistischen Demokratie dadurch automatisch mit autoritären Regimes assoziiert werden.

Fraser unterscheidet in der öffentlichen Sphäre drei Ebenen, die voneinander unterschieden werden müssen: den Staatsapparat, die offizielle Wirtschaft der Lohnarbeit und den öffentlichen Diskurs (vgl. Fraser 1990: 57f). Obwohl Fraser Habermas’ Öffentlichkeitsbegriff stark befürwortet, konkretisiert sie

ihn für sich noch weiter, denn das von Habermas präsentierte Modell der liberalen Öffentlichkeit der Bourgeoisie ist für sie nicht länger akkurat. Für Habermas fungiert die Öffentlichkeit als Raum zwischen Zivilgesellschaft und Staat, was durch freie Meinungsäußerung, Versammlungsfreiheit und freie Presse garantiert wird. Dass dieses Ideal der Öffentlichkeit der Bourgeoisie Utopie geblieben ist, macht Habermas an der Verflechtung von Gesellschaft und Staat durch den Massen-Wohlfahrtsstaat fest. Jedoch wäre selbst die von Habermas idealisierte liberale Öffentlichkeit fehlerbehaftet: wenn man seine Idee im Kontext seiner Zeit betrachtet, merkt man, dass er die Kategorie Geschlecht etwa komplett ignoriert. Nun ist es aber so, wie Nancy Fraser anmerkt, dass die liberale Öffentlichkeit in diesem Konzept ein Machtzentrum der männlichen Bourgeoisie ist, die durch ihre Dominanz in der öffentlichen Sphäre zur universellen Klasse wird. Daher schlägt Fraser einen differenzierteren Öffentlichkeitsbegriff vor, beziehungsweise konzeptualisiert sie nicht nur eine, sondern mehrere Öffentlichkeiten, welche die Möglichkeit haben nicht-liberal und nicht-bourgeois zu sein, aber auch in Konkurrenz zueinander stehen.

So entsteht bei Nancy Fraser der Begriff der Gegenöffentlichkeiten, die sie am Beispiel der Frauenbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts festmacht. Da Frauen zu dieser Zeit keine Möglichkeit hatten an der offiziellen Öffentlichkeit teilzunehmen, bildeten sie eine alternative Öffentlichkeit, in der sie sich vernetzten und organisierten. So ist es möglich, die männlich dominierte Öffentlichkeit der Bourgeoisie, trotz ihres Anspruchs darauf ‚die‘ Öffentlichkeit zu sein, in Relation zu Gegenöffentlichkeiten zu sehen und hier auch Geschlecht als Kategorie miteinzubeziehen. Fraser bezieht sich hier auf revisionistische Historiographie und skizziert vier Annahmen der maskulinistischen Öffentlichkeit der Bourgeoisie, die es zu hinterfragen gilt: erstens, dass es für politische Demokratie keine soziale Gleichheit braucht, da jede:r in die öffentliche Sphäre eintreten kann; zweitens, dass eine Vielzahl an konkurrierenden Öffentlichkeiten Demokratie unterminieren würde; drittens, dass der öffentliche Diskurs sich ausschließlich um Fragen des Allgemeininteresses drehen sollte; viertens, dass Staat und Zivilgesellschaft immer getrennt voneinander sein sollten, um das Funktionieren einer öffentlichen Sphäre zu gewährleisten. Obwohl die Vorstellung, wie die erste Annahme es meint, dass jede:r in die Öffentlichkeit eintreten kann theoretisch stimmt und auch exkludierende Faktoren wie Ethnizität, Klasse, Besitz oder Geschlecht eliminiert

werden könnten, argumentiert Fraser, dass die öffentliche Sphäre, sobald von der männlichen Bourgeoisie dominiert, von einer diskursiven Interaktion geprägt ist, die auf sozialer Ungleichheit beruht. Die sozialen und ökonomischen Ungleichheiten lassen sich praktisch nicht eliminieren, wenn die Öffentlichkeit von der männlichen Bourgeoisie dominiert wird. Dafür sind soziale Muster zu sehr in Sprache und Interaktion verankert. Die politische Ökonomie unterstützt diese Muster strukturell, die männliche Bourgeoisie setzt sie kulturell um. Hier offenbart sich auch das zentrale Problem, das Fraser in der liberalen politischen Theorie sieht: *„For liberals (...) the problem of democracy becomes the problem of how to insulate political processes from what are considered to be non-political or pre-political processes (...)“* (Fraser 1990: 66).

Die Annahme, dass soziale Gleichheit für eine einheitliche öffentliche Sphäre nicht notwendig ist, hinkt ebenso, wie jene, dass eine Vielzahl von konkurrierenden Öffentlichkeiten die Demokratiequalität senken würden, argumentiert Fraser. Sie entwickelt das deliberative Gegenöffentlichkeitskonzept, bei dem Teilöffentlichkeiten die Möglichkeit haben, mit den jeweiligen gesellschaftlichen Angelegenheiten und Argumenten in den Diskurs einzutreten, beziehungsweise Einfluss auf politische Entscheidungen zu nehmen. Das heißt jedoch nicht, dass mit diesen Gegenöffentlichkeiten die Ungleichheiten der diskursiven Teilhaben eliminiert werden, sondern diese Gegenöffentlichkeiten stellen gewissermaßen ein Korrektiv für die dominierende Öffentlichkeit dar (vgl. Caspar/Teutoburg-Weiss 2016: 143). Es muss hier angemerkt werden, dass Frasers Öffentlichkeitskonzept sich stets auf stratifizierte Gesellschaften bezieht, also jene, deren institutionelles Rahmenwerk soziale Ungleichheiten (re-)produziert und deren strukturelle Beziehungen auf Dominanz und Unterwerfung beruhen. Wenn in stratifizierten Gesellschaften Minderheiten oder unterdrückte Gruppierungen eine beziehungsweise mehrere Teilöffentlichkeiten bilden, benennt Fraser sie als ‚subalterne Gegenöffentlichkeiten‘.

Für Nancy Fraser sind subalterne Gegenöffentlichkeiten notwendig, um die soziale Realität im öffentlichen Diskurs abzubilden. Dass es dabei auch solche geben kann, die anti-demokratisch und anti-egalitär sind, merkt sie explizit in ihren Ausführungen an (vgl. Fraser 1990: 68). Aber für sie sind diese anti-demokratischen Gegenöffentlichkeiten ebenso Teil einer stratifizierten Gesellschaft, die wie jede andere Gegenöffentlichkeit ein Recht dazu haben, am

öffentlichen Diskurs teilzunehmen. Fraser geht sogar so weit, dass sie diesen anti-demokratischen Gegenöffentlichkeiten das Potenzial zuschreibt, den diskursiven Raum auszuweiten. Sie vertritt die Idee eines möglichst diversen, offenen öffentlichen Raums, in dem jede Meinung möglich ist und auftreten darf. Sie argumentiert das unter anderem damit, dass selbst demokratische und egalitäre Gegenöffentlichkeiten nicht immer ihren eigenen Idealen gerecht werden, und somit Gruppierungen, die diesen Idealen nicht entsprechen, ebenfalls nicht vom öffentlichen Diskurs ausgeschlossen werden sollten. Durch die multi-kulturelle Beschaffenheit stratifizierter Gesellschaften ist es unmöglich eine singuläre Öffentlichkeit zu haben, ohne einzelne Gruppierungen auszuschließen. Denn selbst wenn diese einzelne Öffentlichkeit heterogen ist, ist es unmöglich, dass in dieser Öffentlichkeit jede Gruppierung in gleichem Maße sprechen darf. Wenn man multiple Teil- beziehungsweise Gegenöffentlichkeiten zulässt, ist allerdings zu respektieren, dass einige davon nicht dem demokratischen Konsens zustimmen.

3.2.2. US-Politik, Protest und liberale Demokratie

Wenn man Nancy Frasers Ausführungen zu subalternen Gegenöffentlichkeiten und liberaler Demokratie zusammenführt, erschließt sich in gewisser Weise ein Bild darüber, wie sie Protest definiert. Klar wird das auch in ihrem Beitrag in dem Sammelband „Die große Regression“ (2017), in dem sie ihren Standpunkt zum Wahlgewinn Donald Trumps 2016 darlegt – dieser wurde in Kapitel 3.2. bereits kurz eingeführt. Für Fraser war es logisch, dass Trump die Wahl gewinnen würde, da die Demokraten weder eine:n gute:n Alternativkandidat:in hatten, noch strategisch klug aufgestellt waren. Ihre Argumentation ist, dass sich die US-Demokraten dem progressiven Neoliberalismus unterworfen hatten – deswegen auch ihre umstrittene Kritik an Hillary Clinton – und, dass deswegen jene Personen, die sich als Verlierer:innen der Globalisierung und der neoliberalen Wirtschaftsordnung betrachten Donald Trump als einzig wählbaren Kandidaten sahen. Ihrer Ansicht nach war die Wahl Donald Trumps ein Aufschrei eben dieser Menschen, da er ihnen vermittelte, sich gegen die politischen Eliten zu stellen. Obwohl sie Trumps ideologische Ausrichtung keineswegs gutheißt, sondern eher die Konsequenzen fürchtet, geht sie nicht so weit, ihn als Faschisten zu bezeichnen, sondern sie verwendet den Begriff des reaktionären Populismus. Sie

verwehrt sich strikt gegen die Idee, dass man sich, um Faschismus abzuwehren, dem Neoliberalismus anschließt – diese Position bezieht sie aus ihrer Annahme, dass Liberalismus und Faschismus sich nicht notwendigerweise ausschließen. Sie plädiert für die Etablierung einer linken Alternative, die Trump-Anhänger:innen abholt und sie für ein anti-neoliberales Projekt begeistert (vgl. Fraser 2017: 90).

Aber was hat dies mit Protest zu tun? Hier kommt Frasers Konzept der Gegenöffentlichkeit zum Tragen. Wie oben bereits beschrieben, begreift Fraser Gegenöffentlichkeiten als Gruppierungen, oder Bewegungen, außerhalb des diskursiven Mainstreams, wobei sie auch anti-demokratischen Gegenöffentlichkeiten ein Mitspracherecht einräumt. Und diese Gegenöffentlichkeiten haben einzeln oder kollektiv ein Protestpotenzial, mit dem sie den öffentlichen Diskurs beeinflussen beziehungsweise korrigieren können. Für Fraser ist Protest nicht allein der körperliche Akt der Demonstration, sondern auch die Wahl von Trump kann als eine Art des Widerstands gesehen werden. Aber Protest, egal in welcher Form, ist für subalterne Gegenöffentlichkeiten eine Möglichkeit sich sichtbar und hörbar zu machen in einer Öffentlichkeit, die von der männlichen Bourgeoisie dominiert wird. Sie verwendet hier auch häufig den Begriff der Partizipation – was wiederum sowohl den Wahlakt, als auch den Protestakt meinen kann. Für sie muss ein Protestakt auch nicht einem Allgemeininteresse dienen, das wäre auch nicht im Sinne des Konzepts der subalternen Gegenöffentlichkeiten. Fraser vertritt die Ansicht, dass es notwendig ist, Privatinteressen in den öffentlichen Diskurs einzubringen – und ein Mittel dazu ist der gewaltfreie Protestakt (vgl. Fraser 1990; Chhachhi 2011). Protest- oder Gegenbewegungen sind nach Fraser das Herzstück der Demokratie und haben emanzipatorisches und demokratisierendes Potenzial im Meinungsstreit mit der bürgerlichen Öffentlichkeit (vgl. Caspar/ Teutoburg-Weiss 2016: 143).

3.3. Die Performativität anti-demokratischen Protests

Um ein theoretisches Fundament für diese Arbeit zu bilden, gilt es die Ansätze von Judith Butler und Nancy Fraser zu verbinden. Was den beiden Theoretikerinnen gemein ist, ist die intensive Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum. Butler begreift den öffentlichen Raum überwiegend als materiellen Ort, während Fraser hier eine diskursive Sphäre beschreibt, die verschiedene Formen annehmen kann.

Hier lassen sich die beiden theoretischen Ansätze zum Teil gut ergänzen: der Materialität von Öffentlichkeit bei Butler wird eine Meta-Ebene durch das Konzept der Gegenöffentlichkeit von Fraser gegeben. Denn, obwohl sie verschiedene Herangehensweisen an das Öffentlichkeitskonzept haben, ist ihnen doch gemein, dass sie die öffentliche Sphäre als diskursiven Ort verstehen, an dem es Raum für Widerstand gegen politische Entscheidungen oder systemische Unrechtmäßigkeiten gibt. Da Fraser ihr Konzept fast komplett offenlässt, füllt Butler hier die Lücke der Körperlichkeit von Protest durch ihre performative Theorie der Versammlung. Denn das Recht zu Erscheinen, wie Butler es formuliert, ist vom Gedankengang her sehr ähnlich der Idee subalternen Gegenöffentlichkeiten und deren Recht am öffentlichen Diskurs teilzunehmen. Letzterem fehlt jedoch das Element des körperlichen Erscheinens, während ersteres bei der Ausformulierung der Existenz konkurrierender Teilöffentlichkeiten häufig unbefriedigend ist.

Für diese Arbeit wird also von dem Konzept subalternen Gegenöffentlichkeiten ausgegangen, die in Konkurrenz zueinanderstehen und unter denen es ebenso anti-demokratische Teilöffentlichkeiten gibt, die aber in stratifizierten Gesellschaften ebenso ein Mitspracherecht haben, wie demokratische Teilöffentlichkeiten. Wenn diese Gegenöffentlichkeiten – singular oder kollektiv – in Erscheinung treten, einen Protestakt begehen, nehmen sie damit ihr Existenzrecht wahr. Sie nehmen physischen Raum ein, um auf sich aufmerksam zu machen – sich zählbar und sichtbar zu machen. Protest ist nach beiden theoretischen Ansätzen als gewaltfreier Akt zu sehen, wobei die Gewaltfreiheit nicht unbedingt reaktiv, sondern eine bewusste Entscheidung ist. Da sowohl Butler als auch Fraser auf Gewaltfreiheit beharren, soll dies auch ein zentrales Element in der Konzeptualisierung der Performativität von Protest sein. Ebenso gestehen beide anti-demokratischen, beziehungsweise anti-parlamentarischen Gruppierungen ein Mitsprache- und Protestrecht ein, erwähnen aber nie explizit inwiefern sich diese anti-demokratischen Gegenöffentlichkeiten im Gegensatz zu demokratischen Gegenöffentlichkeiten verhalten, welche Merkmale sie besitzen, oder wie sie zu bewerten sind. Butler sieht die Definition von Protest enger, für sie sind Protest und Widerstand essenzieller Teil des demokratischen Lebens und ein Recht, das jede Person hat. Sie macht dies wieder an Sprache und Körper fest, während Fraser ihre Annahmen über Gegenöffentlichkeit an deren Notwendigkeit für soziale Gleichheit orientiert. Der ökonomische und realpolitische

Bezug von Fraser ergänzt hier auch gut den rechtsphilosophischen und sprachwissenschaftlichen Zugang von Judith Butler, da es auch hier wieder möglich wird, mehrere Ebenen zu kombinieren.

Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich Fraser und Butler nicht in jeder Hinsicht einig sind. Die Konzeption des öffentlichen Raums ist noch eine der Diskrepanzen, die gut zu überbrücken sind. Wie bereits in Kapitel 3.2. erwähnt, sind sich die beiden Theoretikerinnen uneins in der Konzeption von Umverteilung und Anerkennung. Obgleich diese Konzepte keine Kernelemente dieser Arbeit sind, soll trotzdem kurz diskutiert werden, wie dieser Konflikt theoretisch behandelt wird, um in der späteren Analyse theoretische Widersprüche zu vermeiden. Wie oben erläutert, konzeptualisiert Fraser Anerkennung als etwas, das sowohl materiell als auch kulturell ist, während Butler das Konzept als rein kulturell betrachtet. Beide Argumentationen machen in ihren theoretischen Hintergründen Sinn, allerdings scheint die Argumentation von Fraser schlüssiger, vor allem wenn man sie im Kontext einer neoliberalen Wirtschaftsordnung betrachtet. Die Annahme, dass Anerkennung etwas rein Kulturelles ist, ist nur so lange tragfähig, bis man Ökonomie in die Rechnung einbezieht. Judith Butler bezieht Ökonomie nicht ein, was für ihre Theorie auch nicht notwendig ist, allerdings ist, wenn man realpolitische Ereignisse untersucht und sich mit rechtsextremen Gruppierungen auseinandersetzt, Ökonomie jedenfalls einzubeziehen. Diese Argumentation mag etwas verwundern, denn was hat die Alt-Right-Bewegung mit Ökonomie zu tun? Der Gedankengang ist hier, dass, ausgehend von Frasers Ausführungen über progressiven Neoliberalismus, eben jene, die sich als Verlierer:innen der Globalisierung und der neoliberalen Wirtschaftsordnung begreifen, zu Trump-Anhänger:innen wurden. Diese Idee, dass ökonomische Nachteile und Unsicherheit eine rechtsextreme Haltung rechtfertigen, scheint zwar oft sehr vereinfacht dargestellt, ist aber im Fall der US-Wahl 2016 nicht ganz falsch, wie Frasers Beitrag in „Die große Regression“ (2017) aufzeigt. Es ist im selben Text zwar nicht schlüssig, warum ein linkes Projekt die Alt-Right davon abhalten sollte weiterhin rassistische und sexistische Ideologien zu besitzen, aber das ist auch nicht Thema dieser Arbeit.

Es soll hier auch noch auf einen weiteren Punkt in Butlers performativer Theorie der Versammlung eingegangen werden, der eine weitere Brücke zwischen Frasers Konzept der Gegenöffentlichkeit und Butlers Konzept der Versammlung

schlägt. Judith Butler setzt sich im Kapitel „‘We the People’ – Gedanken zur Versammlungsfreiheit“ in „Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung“ (2016) mit den ersten drei Worten der Präambel der US-Verfassung: „We the People“ auseinander. Wenn Menschen in einem Kollektiv zusammentreten, können sie nicht für die gesamte Pluralität an Meinungen sprechen, die in einer Gesellschaft existieren. Dennoch spricht das Kollektiv als ein ‚Wir‘, und fordern die Anerkennung als ‚das Volk‘ ein. Butler bezeichnet dies als ein erkenntnistheoretisches Problem, da man bei einer Versammlung nie sagen kann, ob sie tatsächlich für das Volk spricht. Kombiniert man dieses Dilemma mit dem Konzept der Gegenöffentlichkeiten, kann man es folgendermaßen lösen: ‚Wir, das Volk‘ wird innerhalb einer Gegenöffentlichkeit gesprochen, um sich zu einem Teil der Öffentlichkeit zu machen, um den Anspruch zu stellen, als ‚das Volk‘ zu gelten. Gegenöffentlichkeiten treten als ‚das Volk‘ auf die Straße, um ihre Versammlungsfreiheit einzufordern – ‚Wir, das Volk‘ mag nur eine Floskel sein, aber konstituiert innerhalb marginalisierter Gruppen, eben subalternen Gegenöffentlichkeiten, das Bewusstsein, Teil des Volkes zu sein. ‚Das Volk‘ ist natürlich auch nur ein leerer Signifikant, in den alles und nichts projiziert werden kann. Dieser leere Signifikant gibt Minderheiten, oder auch größeren kollektiven Versammlungen, die Möglichkeit etwas im Namen ‚des Volkes‘ zu sagen, auch wenn sie natürlich niemals für das gesamte Volk an sich sprechen können.

4. Methode

Folgend wird der methodische Ansatz vorgestellt, mit dem die Analyse des Materials geschehen soll. Um jedoch die Natur von Bildern, beziehungsweise deren Dynamik in historischen und medialen Kontexten, besser verstehen zu können, wird zunächst eine kurze Einführung in Bildtheorie und kunstgeschichtliche Ansätze gegeben. Maßgeblich für den Umgang mit Bildern ist hierbei, wie Bilder verstanden werden und was sie auch historisch bedeuten. Anhand Erwin Panofsky und W.J.T. Mitchell werden zwei Ansätze diskutiert, die bild- und kunsttheoretisch essenziell für die verwendete Methode der visuellen Kontextanalyse sind. Der Fokus auf diese zwei Autoren begründet ebenso zum Teil die Wahl der Methode, die im Anschluss dieser Ausführungen diskutiert wird. Im nächsten Schritt werden die Konzepte der Bildproduktion und -rezeption vorgestellt, wobei hier Marion G. Müller und Stephanie Geise zentrale Referenzen darstellen, auch, weil sie sich direkt an die im Vorfeld vorgestellten Ansätze von Erwin Panofsky beziehen. Zum Schluss wird die Methode der visuellen Kontextanalyse vorgestellt und argumentiert, warum die Wahl im Vergleich zu anderen methodischen Ansätzen eben auf diese fiel.

4.1. Bildtheorie: was ist ein politisches Bild?

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte – oder es sagt Worte, welche die ursprüngliche Intention des Bildes verzerren können. Vor allem bei politischen Ereignissen und der medialen Berichterstattung darüber kommt die Frage nach der Bedeutung von Bildern immer wieder zum Tragen. In der Politikwissenschaft wurde das politische Bild theoretisch lange vernachlässigt. In den 1990er Jahren entwickelte sich zunehmend ein Teilgebiet der Politikwissenschaft, das sich mit der Analyse visueller Inhalte in politischen Kontexten auseinandersetzt. Dieser Forschungsbereich setzt sich prinzipiell aus Teilbereichen der Soziologie, Anthropologie, Kommunikationswissenschaft und Politikwissenschaft zusammen, beziehungsweise hat in jeder dieser Disziplinen Eingang gefunden. Letztere ist dabei ein Nachzügler in der Entwicklung theoretischer Ansätze, weil die Politikwissenschaft der medialen Politikherstellung sehr kritisch gegenübersteht (vgl. Bernhardt et al. 2019). Da jedoch Bilder seit der Erfindung der Fotografie, und später dann der visuellen Massenmedien wie Fernsehen und darauffolgend



Abbildung 9 - Porträt von Joe Biden © Bloomberg via Getty Images 2015



Abbildung 10 - G7 Gipfel in Cornwall 2021 © Patrick Semansky/AP Pool/dpa

Online-Medien eine immer zentralere Rolle in der Politik spielen, ist es für die Politikwissenschaft unerlässlich, sich mit Fragen nach der Produktion und Rezeption visueller Inhalte auseinanderzusetzen (ebd.). Eine zentrale Frage in der Auseinandersetzung mit visueller Politik ist, was ein politisches Bild ausmacht. Es scheint logisch, dass Bilder, die Politiker:innen abbilden, als politisch einzuordnen sind. Die gängigsten Formen sind hier das politische Porträt, also die Abbildung eine:r Politiker:in (vgl. Abb. 9), und das politische Familienfoto, das typischerweise mehrere Politiker:innen nach einem Gipfel, oder Verhandlungen zeigt (vgl. Abb. 10). Nun sind jedoch nicht nur Bilder, die Politiker:innen zeigen, politisch, selbst Bilder, die auf den ersten Blick nicht als politisch einzuordnen sind, können durch ihren Kontext, oder die mediale Rezeption politisch werden. Drechsel (2006) spricht hier von der Politisierung von Bildern, die durch Blicke, Medien und Bedeutung geschieht. Die Grundlage dieser Annahme ist, dass Bilder aus visuellen Zeichen bestehen, die im Rahmen von Produktion und Rezeption mit Bedeutungen versehen werden. Diese Zeichen sind das Ergebnis eines Wechselspiels von Blicken und Medien. Dieses Wechselspiel ist nie statisch, sondern ein dynamischer Prozess, weswegen es auch keine festgelegte Gattung für das politische Bild geben kann. Diese Dynamik lässt auch zu, dass ein Bild entpolitisiert wird, was durch Rekontextualisierung und Perspektivierung geschehen kann. Die Entzifferung von Bildbedeutungen ist etwa durch das ikonografisch-ikonologische Schema nach Erwin Panofsky möglich, das in Kapitel 4.1.1. vorgestellt wird.

Nun werden Bilder zwar in erster Linie produziert und rezipiert, aber immer häufiger auch politisch inszeniert. Die politische Inszenierung geht dabei nicht ausschließlich von den Politiker:innen, beziehungsweise deren PR-Strateg:innen, aus, sondern ebenso von Pressefotograf:innen. Kanter (2016) spricht hierbei von einer medialen Bildkonstruktion, ergo davon, dass Massenmedien Bilder entsprechend der Berichterstattung gestalten, nachbearbeitet und kontextualisiert. Dadurch prägen nicht nur die Bilder die Geschichte, sondern Medien gestalten

durch die Selektion und Konstruktion von Bildern die Geschichte mit. Nicht ohne Grund spricht Gerhard Paul (2009) vom ‚visuellen Jahrhundert‘, denn, wie bereits erwähnt, ist unsere Welt seit langer Zeit stark visuell geprägt. Es scheint daher nur logisch, dass Politiker:innen versuchen, die Bildkonstruktion in Medien durch bewusste Inszenierung zu beeinflussen. Diese Inszenierung geschieht im Rahmen der politischen Kommunikation, wobei Inszenierung als die öffentliche Zurschaustellung einer Person definiert wird (vgl. Müller/Geise 2015:32), und politische Kommunikation als jede Kommunikation die ein:e Politiker:in ausführt, an sie:ihn gerichtet ist oder sie:ihn betrifft (vgl. Schulz 2011: 16).

Teil der politischen Kommunikation ist eben auch die visuelle Selbstdarstellung von Politiker:innen, die deren Image maßgeblich prägen. Die Bedeutung visueller Politik ist vor allem seit Barack Obama nicht mehr zu leugnen, er war nicht nur der erste ‚mediale‘ US-Präsident, sondern prägte auch den Begriff der ‚*image control*‘. ‚Image‘ bezieht sich in diesem Kontext nicht nur auf das, wie die:der Politiker:in in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, sondern auch auf die Fotografien, die in der Öffentlichkeit erscheinen. Durch die Entstehung digitaler Öffentlichkeiten war es für Barack Obama möglich, sein Image umfassend zu kontrollieren und sich durch die Schaffung von ‚*Photo Ops*‘, bei denen er sich bewusst inszeniert und in deren Rahmen die anwesende Presse keine andere Möglichkeit hatte, als den Kontext zu akzeptieren (vgl. Bernhardt et al. 2019). Der kanadische Premierminister Justin Trudeau hat diese Strategie ebenso perfektioniert, er gilt als der erste ‚*Instagram-Premier*‘ und schafft es sich durch gezielte visuelle Inhalte als Celebrity zu inszenieren (vgl. Lalancette/Raynauld 2019). Als Donald Trump als US-Präsident amtierte, gab es ebenso zahlreiche Fotografien von ihm, die bewusst inszeniert waren, jedoch unterschieden diese sich maßgeblich von jenen von Barack Obama und Justin Trudeau. Ein berühmtes Beispiel ist das Bild von Donald Trump im *State Dining Room* hinter einem mit Fast Food gefüllten Tisch, das Gegenstand verschiedenster Aneignungsformen wurde und medial große Aufmerksamkeit fand. So zeigte sich auch bei Trump, dass visuelle Politik wohl eines der spannendsten Forschungsfelder in der Schnittstelle zwischen Kommunikation und Politik ist.

4.1.1. Ikonographie und Ikonologie

Obwohl es in der kunsthistorischen Bildforschung viele verschiedene Ansätze gibt, um Bilder zu analysieren, hat Erwin Panofsky die Politische Ikonographie maßgeblich geprägt. Mit seinem präikonografisch-ikonografisch-ikonologischen Schema ist es möglich, die ikonographische Beschreibung eines Bildes, bei der man zunächst nur die reinen Formen und Inhalte identifiziert, mit der ikonologischen Interpretation, bei der man das Bild anhand seiner kulturellen Bedeutungen analysiert, zu ergänzen. Das Suffix ‚graphie‘ ist eine Ableitung des griechischen Wortes ‚graphein‘, was ‚schreiben‘ bedeutet (vgl. Panofsky 1955: 41) – anhand dessen lässt sich festmachen, dass eine ikonographische Analyse deskriptiv ist. Sie fungiert als Klassifizierung und Beschreibung eines Bildes (vgl. ebd.). Das Schema der Ikonographie umfasst drei Elemente: Natürliches Sujet, Konventionales Sujet und Gehalt. Das natürliche Sujet stellt die Konfiguration von Linie und Farbe, beziehungsweise die Darstellung von Gegenständen oder Personen dar. Im zweiten Element, dem konventionalen Sujet, ist das enthalten, was in der Kunstgeschichte als ‚Ikonographie‘ bezeichnet wird, also der Versuch, das Bild zu lesen. Dabei können Motive natürlich immer nur anhand der für die:den Leser:in bekannten Konventionen gelesen werden. Das dritte Element, Gehalt, umfasst die Hinzuziehung des Kontextes, also Zeitalter, Bildart, Produktionskontext oder Ähnliches. Hier wird die ikonographische Bedeutung des Bildes herausgearbeitet, um es korrekt interpretieren zu können (vgl. ebd.: 38ff, Drechsel 2006).

Das Suffix ‚logie‘ leitet sich vom griechischen Wort ‚logos‘ ab, was so viel wie ‚Vernunft‘ oder ‚Denken‘ bedeutet (vgl. Panofsky 1955: 42). Die Ikonologie ist eine Interpretationsmethode, die nicht analytisch, sondern synthetisch funktioniert. Es ist also unerlässlich, dass im Vorfeld einer ikonologischen Interpretation die korrekte ikonographische Analyse erfolgt, da sich Fehler in letzterer später bei ersterer nur verfestigen beziehungsweise vertiefen. Panofsky (ebd.) ist sich dessen bewusst, dass auf allen drei Ebenen – der präikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation – schnell Fehler passieren können und somit Interpretationen sehr unscharf werden können. Bei den ersten beiden Ebenen ist es deswegen notwendig, auf literarisches Wissen zurückzugreifen, um so Motive korrekt

identifizieren, Formen und Farben benennen zu können. Bei der ikonologischen Interpretation ist es erforderlich, dass die:der Leser:in diagnostisch arbeitet und über das literarische Wissen hinausdenkt. Es reicht hier aber nicht, der eigenen Intuition zu vertrauen, weil es dann schnell zu subjektiven Interpretationen kommt, sondern es muss ein ständiger Abgleich mit kulturellen Symbolen und historischen Typen erfolgen, um zu vermeiden, dass Elemente über- oder unterinterpretiert werden (vgl. ebd.: 45ff).

Aufgrund dieser Ausführungen ist es auch essenziell, bei der Analyse von politischen Bildern die historische Bedeutung verschiedener Bildtypen und -motiven herauszuarbeiten und bei der Interpretation zu beachten. Die historische Bedeutung von Bildern ist nicht zu unterschätzen, weswegen die Erarbeitung der verschiedenen historischen Bedeutungen von Protest und Architektur in Kapitel 2.3. und 2.4. viel Raum bekommen hat. Es reicht bei der Interpretation häufig nicht, nur das, was man sieht anhand des eigenen kulturellen Verständnisses zu interpretieren, denn wenn man die Ebene der Kunstgeschichte mit ihren tiefgehenden Lesarten von Bildkonstellationen hinzuzieht, eröffnet sich ein komplett neues Feld der Interpretationsmöglichkeiten, die keinen rein subjektiven Bezug haben. Panofsky (ebd.) warnt davor, die Ikonologie auf dieselbe Stufe wie Astrologie zu stellen, da der Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit bei qualitativen Methoden nicht selten weit ist, in diesem Fall aber keine Begründung hätte – sofern korrekt gearbeitet wird.

4.1.2. Was wollen Bilder?

Eine der kuriosesten Fragen der Bildtheorie stellte sich W.J.T. Mitchell in seinem gleichnamigen Essay: „What Do Pictures Want?“ (Mitchell 1997). Was er damit meint, ist das wissenschaftliche Interesse daran, wie Bilder funktionieren, wie sie kommunizieren und welchen Einfluss sie auf das menschliche Verhalten beziehungsweise Emotionen haben. Diese Fragen sind vor allem wichtig, wenn man sich mit visueller Kultur auseinandersetzt, und damit wie sich Bilder kunsthistorisch verändert haben (vgl. Mitchell 2005: 28). Mitchell war es auch, der den Begriff des ‚*pictorial turn*‘ prägte. Dieser vollzog sich nach dem ‚*linguistic turn*‘ der 1960er Jahre und dem ‚*cultural turn*‘ der 1980er Jahre und beschreibt den Wandel zeitgenössischer Kultur zu einer überwiegend visuell geprägten Kultur.

Durch Fernsehen, Fotografie, und letzten Endes durch das Internet, wurden die Menschen immer mehr von visuellen Inhalten geprägt (vgl. Paul 2008). Hier soll auch auf das Kapitel 2.2. verwiesen werden, in dem Augenzeugenschaft thematisiert wird. Denn Bilder wurden zunehmend ein Medium der Augenzeugenschaft, durch das die Menschen die Möglichkeit hatten, international am öffentlichen und privaten Geschehen von Menschen teilzunehmen (vgl. ebd.; Burke 2019). Mit der zunehmenden Plurimedialität gewann das Bild bereits im 19. Jahrhundert an Bedeutung, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die Entwicklung neuer Technologien verfestigte. Politische Akteur:innen implementierten visuelle Kommunikation früh in ihre Strategie, was sich im Laufe der Zeit immer mehr professionalisierte. Besonders das Bewegtbild und das Internet lösten Medienrevolutionen aus, da sie völlig neue Kommunikations- und Rezeptionsmöglichkeiten erschlossen (vgl. Paul 2008; Mitchell 2005).

Auch wenn Bildern mittlerweile eine große Macht zugeschrieben wird, glaubt Mitchell, dass sie nicht ganz so mächtig sind, wie sie erscheinen. Er negiert nicht komplett, dass Bilder uns beeinflussen, aber er fordert ein Umdenken im Umgang mit Bildern. Er zielt hier auf das Verlangen de:r Betrachter:in ab, ein mächtiges Bild zu sehen, auch wenn dieses immer nur in Korrespondenz mit der:dem Betrachter:in mächtig oder machtlos sein kann. Das ist auch der Grund, warum er die Frage nach dem Verlangen von Bildern stellt, da sie uns, den Betrachter:innen im Prinzip die Macht geben, sie zu loben oder bloßzustellen. Das Verlangen von Bildern ist mit dem Verlangen der:dem Fotograf:in gleichzusetzen, denn Bilder, so Mitchell, wissen nicht was sie wollen, aber erfahren es im Dialog mit anderen (vgl. Mitchell 2005: 46). Entgegen der Annahme in gegenwärtigen Diskussionen um die rasante Entwicklung der visuellen Kultur durch digitale Innovation und ihre mediale Verbreitung, ist es nicht nützlich Kunstgeschichte auf den neuesten Stand zu bringen und sie zu einer Geschichte der (digitalen) Bilder zu machen, so Mitchell (ebd.). Er plädiert dafür, Bilder als Individuen zu sehen, die verschiedene Positionen und Identitäten in sich halten.

Mitchell lehnt sich hierbei an die Idee der Ikonologie von Erwin Panofsky an, wobei er dessen methodischen Ansatz der Interpretation ablehnt, ohne eine methodische Alternative anzubieten. Das mag vor allem daran liegen, dass seine Antwort auf ‚*What Do Pictures Want?*‘ lautet, dass Bilder gefragt werden möchten, was sie wollen. Sie möchten wahrgenommen werden, sie möchten in Relation

zur:zum Betrachter:in gesetzt werden. So absurd die Frage und die Antwort darauf auf den ersten Blick wirken mögen, sind sie doch in gewisser Weise eine berechnete Kritik an der Methode der Interpretation. Diese Methode nimmt den Fokus vom Bild und überträgt ihn auf die:den Betrachter:in, was nicht der Fall sein sollte, wenn man sich mit einem Bild beschäftigt. Das interessante jedoch ist, dass Mitchell in eben diesem Essay am Ende in einer Fragebeantwortung die grundlegende Idee der Interpretation wiedergibt und gutheißt:

„One can also translate the question: what does this picture lack, what does it leave out? What is its area of erasure? Its blind spot? Its anamorphic blur? What does the frame or boundary exclude? What does its angle of representation prevent us from seeing, and prevent it from showing? What does it need or demand from the beholder to complete its work?“ (ebd.: 49f).

Wenn man diese Fragestellungen mit den oben skizzierten Ansätzen von Panofsky vergleicht, fehlt im Prinzip nur das Fragewort ‚Warum‘. Jedoch, und deswegen wird für die folgende Analyse trotzdem Panofskys Schema verwendet, stößt man mit dem Fragewort ‚Was‘ schnell an die Grenzen der Erkenntnisse. Um bestimmte Fragestellungen an Bilder beantworten zu können, ist es unerlässlich die Frage nach dem ‚Warum‘ zu stellen – es kann jedoch nicht schaden, Elemente von Mitchells Ansatz zu implementieren und das Bild weniger als Mittel zum Zweck, sondern mehr als für sich stehendes Subjekt zu sehen.

4.2. Bildproduktion und -rezeption

Wie in Kapitel 4. bereits eingeführt, nennt Drechsel (2006) Blick, Medium und Bedeutung als zentrale Elemente eines Bildes. Letzteres ist bei der Interpretation von Bildern wohl der wichtigste Aspekt, denn es referenziert auf das Konzept der Denkbilder. Ein Bild hinterlässt bei den Betrachtenden einen geistigen Eindruck, dadurch entstehen immaterielle Bilder, die sich über die individuelle Bedeutung des Bildes und die Produktions- und Trägermaterialien in einem wechselwirkenden Bildprozess manifestieren. Marion Müller und Stephanie Geise (2015) zählen die Denkbilder zu einem Teil des Bildhandelns und der Bildaneignung, was bedeutet, dass „Rezipienten in ihrer Auseinandersetzung mit visuellen Medien und Medieninhalten subjektiven Sinn und Bedeutung generieren“ (ebd.: 81) und durch

die Verarbeitung immaterieller Bilder beziehungsweise deren medialer Reproduktion und Rekontextualisierung dem Bild eine neue Materialität verliehen wird. Die visuelle Kommunikationsforschung setzt sich dabei ausschließlich mit Bildern auseinander, die Vergegenständlichung erfahren (Müller 2003: 20). Das Spannende an der Auseinandersetzung mit Bildern ist, dass man sie nur analysieren kann, wenn man ihr Kommunikationsprinzip erkannt hat, da visuelle Kommunikation nicht argumentativ, sondern assoziativ funktioniert (ebd.: 22).

Um sich einem Bild analytisch zu nähern, ist es notwendig Bildproduktion und -rezeption genau zu betrachten. Das bedeutet konkret, dass erörtert wird, von wem das Bild in welchem Rahmen produziert und wo beziehungsweise von wem das Bild wie rezipiert wurde. Die Produktionsebene kann grob in die Kategorien künstlerisch, kommerziell, journalistisch und wissenschaftlich eingeteilt werden. Je nach Kategorie stammt das Bild aus anderen Händen, wurde aus anderen Gründen produziert und stellt andere Ansprüche an seine:n Betrachter:in. Zur Veranschaulichung ein fiktives Beispiel einer Pressefotografin der *Austrian Press Agency* (APA): wenn ebendiese Pressefotografin im Auftrag der APA zu einer Pressekonferenz der Bundesregierung geht und einige Fotografien davon anfertigt, ist dies der Produktionskontext jedes dieser Bilder. Die Bilder sind mit einer journalistischen Absicht angefertigt worden, was sich nicht nur am Berufstitel ‚Fotografin‘ festmachen lässt, sondern auch an der Beauftragung durch die APA. Ähnlich ist es auf der Rezeptionsebene. Auch dort finden wir dieselben fünf Kategorien. Nun denkt man das fiktive Beispiel der APA-Fotografin weiter: wenn die Fotografien auf der Website der APA oder in einem anderen journalistischen Medium erscheinen, ist auch die Rezeptionsebene journalistisch. Sollte eine der Fotografien jedoch etwa Gegenstand eines Studienprojekts einer Universität werden, handelt es sich hier um eine wissenschaftliche Rezeption. Je nach Rezeptionskategorien ändert sich die Dynamik um das Bild, es entstehen neue Interpretationsarten und immaterielle Bilder um das Bild.

Ein weiterer bereits oben genannter Aspekt der Dynamik von Bildern ist das Bildhandeln, das Teil einer rezeptiven Praktik ist. Der Begriff bezeichnet den Prozess der Wiederverwendung und -verarbeitung eines Bildes, beziehungsweise seiner Rekontextualisierung, z.B. durch Memes. Durch diesen Prozess werden bestimmte Denkbilder gefördert beziehungsweise materialisiert, wobei dies durch die Mediatisierung des Alltags immer mehr zum Tragen kommt. So ist es möglich,

Bilder strategisch zu bearbeiten, sie mit Text zu versehen oder Fotomontagen zu erstellen und sie im Internet an ein möglichst großes Publikum zu spielen. Ähnlich funktioniert natürlich auch die traditionelle Presse, allerdings sind hier die Möglichkeiten im Print beschränkt und werden somit häufig auf die Websites der Medien verlagert. Bilder werden somit nicht einfach nur rezipiert, sondern es wird durch sie und mit ihnen gehandelt. Denkbilder übernehmen hier eine Leitfunktion. Das materielle Bild ist eigentlich nur noch Transporteur eines immateriellen Bildes, Denkbilder beeinflussen jedoch maßgeblich die Wahrnehmung und in Folge auch das soziale Handeln. Ein besonders spannendes, neues Forschungsfeld ist hier die Meme-Forschung, die für diese Arbeit jedoch nur am Rande wichtig ist²⁰.

4.3. Context matters: die visuelle Kontextanalyse

Es gibt mittlerweile etliche Methoden in der visuellen Kommunikationsforschung, mit denen es möglich ist, visuelle Phänomene zu untersuchen. Grundsätzlich unterscheidet man zwischen Produktions- Produkt- und Wirkungsanalysen, die jeweils für unterschiedliche Fragestellungen und Bilder geeignet sind. Das Wie und Warum hinter der Entstehung eines Bildes wird bei der Produktionsanalyse untersucht, was vor allem bei Pressefotografien hilfreich ist (vgl. Müller/Geise 2015: 13ff). Auf Produktebene wird die Frage gestellt, was auf dem Bild dargestellt wird. Es wird also die Materialität und das Motiv des Bildes untersucht, und zwar nicht nur anhand seines tatsächlichen Inhalts, sondern auch wie dieser von verschiedenen Personen interpretiert wird (ebd.). Wirkungsanalysen hingegen fokussieren auf die Formen, Strukturen und Prozesse in denen Bilder rezipiert und verwendet werden. Auf dieser Ebene werden primär Fragen danach gestellt, was die Menschen mit dem Bild machen und wie das Bild auf die Menschen wirkt (ebd.). Auf diesen drei Ebenen, beziehungsweise teilweise dazwischen, sind nun die meisten Methoden der visuellen Kommunikationsforschung zu verorten. Dabei gibt es von jeder dieser Methoden verschiedene Varianten, und je nach wissenschaftlicher Disziplin – also ob kommunikationswissenschaftlich, soziologisch, anthropologisch oder Ähnliches – ändert sich auch die Herangehensweise an ein Bild, da sich das Forschungs- und Erkenntnisinteresse

²⁰ Zur Meme-Forschung haben etwa Bülow/Johann (2018) ein kompaktes Buch in Bezug auf politische Memes veröffentlicht, Shifman (2014) erklärt das Phänomen Memes im Kontext einer digitalen Kultur.

wandelt (ebd.). Im Folgenden sollen jene Methoden vorgestellt werden, die für diese Arbeit anwendbar wären. Es wird außerdem argumentiert, warum die visuelle Kontextanalyse zur Beantwortung der Forschungsfragen das geeignete Instrument im Vergleich zu den anderen Methoden ist.

Zur Analyse von visuellen Phänomenen kann man sowohl standardisierte als auch nicht-standardisierte Verfahren verwenden (vgl. Lobinger 2019). Zu ersteren zählt etwa die Bildinhaltsanalyse, wobei es auch Ansätze gibt, welche die Methode nicht-standardisiert verwenden. Ein großer Vorteil bei der quantitativen Bildinhaltsanalyse ist, dass man sich mit großen Bildmengen auseinandersetzen kann, wobei man jedoch im Vorhinein sehr präzise die Analyseeinheiten und Codes festlegen muss, um tatsächlich systematisch und sauber vorgehen zu können. Dass dies nicht immer einfach ist, zeigt bereits die Definition der Bildinhaltsanalyse: sie beschäftigt sich einerseits mit der Bildnachricht, der Bildsymbolik und dem Bildmotiv. Die drei Begriffe erfordern jeweils völlig andere Kategorienbildungen, außerdem ist es für die Inter-Coder-Reliabilität notwendig, dass alle Codierer:innen denselben Informationsstand haben, um akkurate Ergebnisse zu bekommen. Diese Methode wird typischerweise bei Fragestellungen eingesetzt, die sich mit Häufigkeiten, Stabilität und Veränderung von Medieninhalten, oder einer massenmedialen Realitätskonstruktion auseinandersetzen. Das Bilddetail steht bei dieser Methode nicht im Fokus, weswegen sie auch für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit nicht in die engere Auswahl gekommen ist (ebd.: 107ff).

Eine quantitativ-qualitativ gemischte Methode zur Analyse visueller Inhalte ist die Bildtypenanalyse, mittels derer es, wie bei der Bildinhaltsanalyse, durch das standardisierte Verfahren möglich ist, eine große Menge an Bildern zu untersuchen. Wie die visuelle Kontextanalyse basiert auch diese Methode auf Panofskys Modell der Ikonografie, da die Bildtypenanalyse davon ausgeht, dass sich aus Bildinhalten kulturell tradierte Darstellungsformen, also Typen, herausbilden lassen. Anders als die Bildinhaltsanalyse lässt die Bildtypenanalyse jedoch die Erfassung ähnlicher Bildtypen zu, aus denen sich Bildtypen auf der Meta-Ebene erfassen lassen. Typische Forschungsfragen dieser vor allem deduktiven Methode befassen sich mit typischen Motiven in spezifischen Settings, Stereotypen oder wiederkehrenden Bildmotiven beziehungsweise -typen. Durch ihre deduktiven Charakteristika ist die Bildtypenanalyse für diese Arbeit ebenfalls

nicht geeignet, da die Forschungsfrage nach einem induktiven Verfahren verlangt (ebd.: 211ff). Bei dem vorliegenden Forschungsvorhaben und den entsprechend gestellten Forschungsfragen wird darauf abgezielt eine These aufzustellen, weswegen deduktive Verfahren – bei denen Thesen getestet werden - nicht in Betracht gezogen werden.

Zuletzt ist die dokumentarische Methode ein nicht-standardisiertes Verfahren, das sowohl zur Video- als auch zur Bildanalyse genutzt werden kann. Dieser Ansatz stammt aus der Wissenssoziologie und hat seine Wurzeln in der Auswertung qualitativer Interviews und Gruppendiskussionen, wurde jedoch auch in Hinblick auf die Bildinterpretation weiterentwickelt. Im Analyseprozess wird versucht durch formulierende und interpretative Untersuchung den immanenten Sinn der:des Kommunikator:in zu erfassen, was im nächsten Schritt in die Forschungslogik der Diskursanalyse eingebettet wird. Reflektion und Interpretation sind zentrale Elemente in der Rekonstruktion des immanenten Sinns der visuellen Inhalte und deren Bedeutung in einem Diskurs (vgl. Bohnsack et al. 2013: 13ff). Aufgrund des Fokus dieser Methode auf ein wissenssoziologisches Erkenntnisinteresse erschien auch hier die Sinnhaftigkeit der Verwendung für diese Arbeit nicht gegeben.

In der Auseinandersetzung mit Bildern, die multimedial verbreitet werden und dadurch Teil eines Diskurses werden, ist es notwendig, Text- und Bildebene zu kombinieren, um verschiedene Kontexte und Denkbilder herausarbeiten zu können. Auch der rein ikonographische Gehalt eines Bildes wäre hier zur Interpretation zu wenig, denn vor allem bei Bildern, die on- und offline in verschiedenen Kontexten verwendet werden, erschließt sich deren Logik häufig erst durch den Kontext. Die visuelle Kontextanalyse, für diese Arbeit wurde der Ansatz nach Müller/Geise (2015) gewählt, ist eine dreistufige, nicht-standardisierte, interpretative Methode, die die Analyse von Produktions- und Rezeptionsebene kombiniert und es somit ermöglicht, verschiedene Denkbilder und Interpretationszugänge eines Bildes herauszuarbeiten. Dabei wird von einem bipolaren Bildbegriff ausgegangen, der sich an materiellen Bildern und immateriellen Bildern konstituiert.

In Anlehnung an Panofskys Modell der drei Strata (Form, Produktion und Rezeption, vgl. Kapitel 4.1), wird im ersten Schritt eine vorikonographische Analyse durchgeführt, auf welche die ikonographische Analyse des Bildes folgt. Im letzten

Schritt wird das Bild ikonologisch interpretiert, wobei sich die Interpretation meist auf eines der drei Strata fokussiert, da für eine umfassende Interpretation, so die Empfehlung der Autorinnen (ebd.: 223), in allen drei Strata große, interdisziplinäre Teams erfordern, die in den meisten Forschungsvorhaben weder finanziell noch strukturell durchgeführt werden können. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf dem Rezeptionskontext, in dem Medien und deren Bilder wahrgenommen werden. Es gäbe auch die Möglichkeit, sich die Rezeption auf diversen sozialen Kanälen im Internet anzusehen, aber für diese Arbeit wurde der Analyserahmen auf die Online-Präsenz traditioneller Medien auf ihren jeweiligen Websites reduziert. Die visuelle Kontextanalyse bietet sich für die gestellte Forschungsfrage insofern an, weil sie die multimodale Analyse des medialen Kontextes zulässt. Es wäre zwar möglich, mit einer anderen der vorgestellten Methoden zu arbeiten, jedoch nicht mit diesem spezifischen Forschungsinteresse und nicht speziell fokussierend auf den (Rezeptions-)Kontext, in den die Bilder eingebettet sind.

5. Analyse

Im folgenden Kapitel wird die Analyse des Materials durchgeführt. Zunächst werden die Materialauswahl und der Prozess der Materialsammlung erklärt und argumentiert. Dabei wird auf etwaige Probleme bei der Zugänglichkeit von Quellen und der Schwierigkeit der Materialreduktion eingegangen und die entsprechenden Überlegungen werden präsentiert. Außerdem wird das Material detailliert vorgestellt und in seinen (gesellschafts-)politischen Kontext gesetzt. Im nächsten Schritt erfolgt die ikonographisch-ikonologische Analyse, wobei die präikonographische Analyse den ersten Schritt darstellt, die ikonografische Analyse den zweiten und die ikonologische Interpretation den dritten. Nach der Analyse der insgesamt sechs ausgewählten Bilder werden diese in ihren medialen Kontext gesetzt, der ebenso analysiert und mit der Analyse der Bilder abgeglichen wird. Im Anschluss erfolgt die Zusammenführung und übergreifende Interpretation der Analyseschritte, weiters wird der Analysevorgang reflektiert und zusammengefasst.

5.1. Materialauswahl

Die Materialrecherche wurde grundlegend auf den Zeitraum zwischen 6. Und 14. Jänner 2021 eingegrenzt, da die der Sturm auf das US-Capitols am 6. Jänner stattfand und am 14. Jänner im Zuge des erneuten Amtenthebungsverfahrens gegen Donald Trump tausende Soldat:innen im US-Capitol zu dessen Schutz stationiert wurden. In diesem Zeitraum erschienen zahlreiche Artikel in diversen US-Medien, die sich einerseits mit dem Protest an sich, andererseits auch mit der Stationierung der Soldat:innen im Gebäude auseinandersetzen. Ursprünglich lag der Fokus in der Auswahl des Materials auf den Bildern, die während des Sturms auf das Capitol entstanden sind, allerdings wurden die Fotografien vom 12. Jänner ebenfalls vielfach in Tages- und Wochenzeitungen veröffentlicht und stellen eine wichtige Ergänzung zum Fotomaterial vom 6. Jänner dar. Der Zeitrahmen deckt die Berichterstattung über den Sturm auf das Capitol, den Zeitraum danach und den Tag, an dem die Soldat:innen im Capitol stationiert wurden, inklusive der zwei folgenden Tage ab. Außerdem wurde als Auswahlkriterium festgelegt, dass die Bilder innerhalb des Capitols entstanden sind, um den Fokus auf die Grenzüberschreitung des Eindringens und das unbefugte Aufhalten in einem

offiziellen Gebäude zu legen. Am Anfang der Ausarbeitung des Forschungsdesigns dieser Arbeit war geplant, aus zehn Medien die jeweils am häufigsten vorkommenden zehn Bilder in den Bildkorpus aufzunehmen, allerdings stellte sich bei der Materialrecherche heraus, dass eine Reduktion des Bildkorpus notwendig ist. Es waren zwar Überschneidungen zwischen den einzelnen Medien vorhanden, aber nicht genügend, um die Fallauswahl gut argumentieren zu können. Die Hauptproblematik in der Auswahl war, dass viele große Tageszeitungen, unter anderem die *New York Times*, die Bilder in Form von 20-teiligen Slideshows in die Artikel einbetteten. Dieses Problem hätte es nicht gegeben, wenn das Material auf Basis der Printausgaben gesammelt worden wäre, aber aufgrund des limitierten Zugangs in Österreich zu Print-Archiven US-amerikanischer Zeitungen, wurden die Online-Ausgaben als Materialbasis gewählt. Im Laufe der Materialrecherche wurde die Anzahl der Medien aufgrund verschiedener Faktoren, die im nächsten Absatz näher erläutert werden, zunächst auf fünf und schließlich auf drei reduziert. Insgesamt besteht der Bildkorpus nun aus sechs Bildern, jeweils drei von den jeweiligen Ereignissen am 6. und 12. Jänner 2021. Auch bei den Artikeln wurden drei ausgewählt, je drei von beiden Ereignissen. Bei der Artikelauswahl wurde so vorgegangen, dass ein Artikel nur dann in den Korpus aufgenommen wurde, wenn er bebildert war, der Artikel sich entweder direkt mit dem am Bild gezeigten oder mit einem der Ereignisse – Sturm auf das Capitol oder Bewachung des Capitols durch Soldat:innen - auseinandersetzt und im Zeitraum zwischen 6. und 14. Jänner 2021 erschienen ist.

Bei der Auswahl der Medien wurden im Lauf der Recherche ebenso etliche Anpassungen vorgenommen. Ausgangspunkt für die Materialauswahl stellten die Kriterien der politischen Ausrichtung und des geographischen Standorts dar. Um die wichtigsten Print- und Online-Medien der USA zu inkludieren und auch USA geographisch abzudecken, umfasste die erste Auswahl folgende Medien: *New York Times*, *US Today*, *Newsweek*, *Washington Post*, *Tampa Bay Times*, *Huffington Post*, *Politico*, *Breitbart*, *Los Angeles Times* und *The Guardian US*. Einige dieser Medien wurden aufgrund ihrer limitierten Online-Präsenz, der reinen Übernahme von Texten des Nachrichtendienstes *Associated Press* in Bezug zur Thematik oder extensiven Paywalls im ersten Reduktionsschritt ausgeschlossen, darunter *US Today*, *The Guardian US*, *Huffington Post*, *Los Angeles Times* und

Washington Post. Aufgrund der extremen politischen Position von *Breitbart* wurde dieses Medium in der weiteren Folge ebenso ausgeschlossen. Es wäre prinzipiell zwar interessant gewesen, die Denkbilder eines rechtsextremen Mediums herauszuarbeiten, allerdings müsste man hier *Breitbart* gesondert von den übrigen Medien betrachten. *Politico* wurde schließlich ebenso aus der Quellenauswahl ausgeschlossen, da die Auflage signifikant unter den anderen Zeitungen lag und die Zeitung eher als Special Interest-Medium gilt.

Damit ergab sich folgende Quellenauswahl: *New York Times*, als eine sehr bekannte Tageszeitung der US-Ostküste (Auflage: 374.000 wochentags; vgl. Statista 2020); *Tampa Bay Times*, eine weniger bekannte Tageszeitung im Süd-Osten der USA (Auflage: 239.913 täglich; vgl. Times Total Media 2017); *Newsweek*, einem Wochenmagazin, das ursprünglich zur *Washington Post* gehörte (Auflage: 100.000 wöchentlich; vgl. Newsweek 2021). Somit ist grob ein geographisches Spektrum abgebildet, auch können mit diesen drei Medien verschiedene Auflagegrößen abgebildet werden. Das geographische Spektrum ist weniger breit als anfangs geplant, was jedoch vor allem an den oben genannten Ausschlusskriterien liegt. Vor allem der Ausschluss der *Los Angeles Times*, die prinzipiell keine Paywall benutzt, ist in Hinblick auf die Medienauswahl als Limitation dieser Arbeit zu betrachten, wird jedoch damit argumentiert, dass die in die Analyse einbezogenen Ereignisse unter der Verwendung von Texten des Nachrichtendienstes *Associated Press* präsentiert wurden. Zu den Mediendaten ist zu sagen, dass bei allen drei Medien der Zugang zu spezifischen Auflagedaten sehr schwierig ist und somit die Angaben in den Klammern schwer zu vergleichen sind, aber zumindest grob darstellen, welche Reichweite diese Medien in etwa haben.

Die Bildauswahl erfolgte in erster Linie nach der beobachteten Häufigkeit und nach Prominenz in der Platzierung im Artikel. In einigen Artikeln wurde nur ein Bild verwendet, in anderen wiederum waren sowohl Videos als auch andere Bilder eingebettet. Daher wurde immer jenes Bild gewählt, das in einem anderen Medium auch verwendet wurde. Der Hinweis auf die mehrfache Verwendung von Fotografien und Videos in den analysierten Artikeln ist deswegen wichtig, da sich die Artikel in diesem Fall nicht nur mit dem gewählten Foto auseinandersetzen. Deswegen war auch bei der Artikelwahl nicht primär wichtig, dass sich die:der

Autor:in auf das Foto bezieht sondern, dass der Artikel sich spezifisch auf das Ereignis bezieht.

5.2. Ikonographisch-Ikonologische Analyse

Bei dem Bild (s. Abb. 11) handelt es sich um eine Fotografie, aufgenommen am 6. Jänner 2021 von Jim Lo Scalzo, der als Pressefotograf für die *European Press Agency* (EPA) arbeitet. Die Fotografie wurde am 9. Jänner 2021 mit dem Untertitel „*Richard Barnett, an Arkansas man pictured in Speaker Nancy Pelosi's office, has been charged with a federal crime.*“ (Barry et al. 2021) in der Tageszeitung *The New York Times* veröffentlicht. Aus dieser Betitelung lässt sich herauslesen, dass das Foto im US-Capitol in der US-Hauptstadt Washington D.C. im Büro der Sprecherin des US-Repräsentantenhauses, Nancy Pelosi, aufgenommen wurde. Der Artikel, in dem das Bild veröffentlicht wurde, ist mit dem Titel „*‘Our President Wants Us Here’: The Mob That Stormed the Capitol*“ versehen und erschien in der Sektion „U.S.“. Aufgrund des Produktionskontextes handelt es sich um eine politisch-journalistische Fotografie.



Abbildung 11 - Richard Barnett in Nancy Pelosis Büro © Jim Lo Scalzo/EPA 2021

Das Bild zeigt einen Ausschnitt eines Raums, perspektivisch von schräg oben fotografiert. Im Vordergrund sieht man die Oberfläche eines Schreibtisches aus dunklem Holz, der etwa im 45 Grad Winkel zur Längsseite des Bildausschnitts steht. Die Ecke des Tisches, die am nächsten zur Kamera ist, wurde im Bild abgeschnitten. In der Mitte des unteren Bildrandes sieht man eine Halterung mit mehreren Akten, die am hinteren Rand des Tisches stehen. Rechts daneben ist ein grauer Bildschirm von schräg hinten zu sehen, am Standbein des PCs kleben vorne drei weiße beschriebene Notizzettel, an der Rückseite ist ein weißes Kabel angesteckt, das zu der Computermouse gehört, die rechts neben dem Standbein liegt. Vom unteren Bildschirmrand des PCs verlaufen zwei Kabel nach hinten und verschwinden unter dem Schreibtisch. Links neben dem Standbein, zwischen der Aktenhalterung und dem PC, liegen zwei nicht identifizierbare elektronische Geräte, von denen ebenfalls mehrere Kabel unter die Schreibtischoberfläche verlaufen. Rechts neben der weißen Computermouse liegt eine schwarze, bedruckte Karte, die nicht weiter identifizierbar ist. In der hinteren rechten Schreibtischecke steht eine fast leere, durchsichtige Pumpflasche, in der sich eine klare Flüssigkeit befindet. Davor befindet sich ein Festnetztelefon, das jedoch visuell zum größten Teil vom PC-Bildschirm verdeckt wird. Davor, im vorderen rechten Eck des Tisches, liegen ein schwarzer Tacker, ein schwarzes Mobiltelefon, eine weiße Schale mit grauem, nicht identifizierbarem Inhalt, sowie zwei nicht identifizierbare Gegenstände. In der Mitte des Schreibtisches befinden sich mehrere weiße beschriebene Papierbögen, sowie eine geschlossene Aktenmappe. In der linken vorderen Hälfte des Schreibtisches stehen vor der Aktenhalterung drei flaschenartige Gegenstände, die jedoch kaum sichtbar sind und daher nicht identifizierbar. An der linken Breitseite des Tisches liegt eine schwarze, glänzende Mappe, auf deren Oberseite ein goldenes, kreisrundes Logo gedruckt ist. Ein Stück davor liegt eine blaue Schere, unter der Mappe ein schwarzes papierartiges Objekt.

Hinter dem Schreibtisch sitzt ein Mann, dessen Körper entlang der Längsseite des Tisches ausgerichtet ist und der das Zentrum des Bildes ist. Er lehnt sich nach hinten, seinen – aus seiner Perspektive gesehen – linken Fuß hat er auf die Tischplatte gelegt, sein rechtes Bein ist am Boden, jedoch aufgrund der Perspektive nur bis kurz unter das Knie sichtbar. Der Mann hat seine Arme leicht abgewinkelt zur Seite ausgestreckt, in seiner rechten Hand hält er ein Mobiltelefon

mit leuchtendem Bildschirm, seine linke Hand ist nach oben geöffnet und flach ausgestreckt. Seinen Kopf hat er nach hinten gelehnt, die Augen fast geschlossen. Das Gesicht ist dem Fotografen nicht zugewandt, der Blick geht zum linken Bildrand. Der Mann hat seinen Mund im Sprechen geöffnet, seine Mimik deutet ein Lachen an. Er trägt einen weiß-grauen, mittellangen Bart, die Haare sind durch eine dunkelgraue Kappe verdeckt. Am Körper trägt der Mann ein schwarz-grau-weiß kariertes Flanellhemd, darunter einen schwarzen Pullover mit Zipp-Kragen, unter dem man sieht, dass der Mann außerdem auch ein weißes Shirt unter dem Pullover trägt. An der linken Hüfte des Mannes hängt ein längliches, schmales Objekt, das am Griff schwarz, und in der Länge braun ist. Da es nur teilweise sichtbar ist, kann nicht eindeutig gesagt werden, worum es sich handelt, aber aufgrund der Form und des Aussehens wird angenommen, dass es sich um eine Art Stock oder eine Waffe handelt. Außerdem trägt der Mann mittelblaue Jeans und braune Schnürstiefel. Der Mann sitzt auf einem schwarzen Bürostuhl.

Hinter ihm befindet sich eine kleine Kommode aus dunklem Holz, auf der mehrere grüne und orange Aktenmappen, sowie ein flacher, schwarzer Ständer mit mehreren Abzeichen oder Plaketten stehen. Links hinter diesem Ständer, auf einem Stapel Akten, liegt eine schwarze Schatulle, neben und rechts hinter dem Ständer stehen eine klare Schale und eine rote Vase. An der Wand oberhalb der Kommode sieht man einen dunkelbraunen Holzbilderrahmen, in dem ein Schreibstift, sowie ein nicht erkennbares Dokument hinter Glas gerahmt sind, links daneben ein kleines braunes rechteckiges Bild und das Ende eines Kristalllusters. Rechts neben dieser Konstellation sieht man in einer Ecke die untere Eckkante eines dunkelbraunen Holzschanks. Rechts neben der Deko-Konstellation befindet sich ein großes Fenster, das auf einen Balkon mit gusseisernem Geländer hinausblickt. Das Fenster ist nur zu maximal zwei Drittel zu sehen, was an den weißen und beige Vorhängen, die an beiden Seiten des Fensters sichtbar sind, erkennbar ist. Auf der Fensterbank liegt ein hellbrauner Holzgriff, dessen Funktionalität nicht erkennbar ist, da er zum Großteil vom Vorhang verdeckt ist. Unterhalb des Fensters sieht man am Boden die marmorne Fußleiste. Links neben dem Fenster steht ein Highboard aus dunklem Holz. Rechts neben dem Highboard steht am Boden eine Kabelrolle und ein nicht identifizierbares schwarz-weißes Objekt. Auf dem Highboard liegt ein Stapel großer Papierbögen, auf die lose eine US-Flagge gelegt wurde. Hinter dieser Konstellation lehnt ein schwarzer

Bilderrahmen, in dem ein schwarzes Schriftstück mit weißer Schrift, und eine schwarz bedruckte, weiße Karte zu sehen sind. Über dem Highboard ist ein Teil eines goldenen Kristallusters zu sehen. Die Wände des Raums sind cremefarben.

Wie man aus dem Bilduntertitel im Artikel erfahren kann, handelt es sich bei der Person im Bild um einen Mann namens Richard Barnett, der aus dem US-Bundesstaat Arkansas kommt und auf dem Bild am Tisch der Sprecherin des Repräsentantenhauses Nancy Pelosi sitzt. Die Haltung, die er im Stuhl sitzend einnimmt, wirkt siegreich, als hätte er ein Ziel erreicht. Seine zur Seite gestreckten Arme erweitern den Raum, den er körperlich einnimmt, durch sein auf dem Tisch abgelegtes Bein besetzt er auch das Mobiliar. Die Armhaltung wirkt aus der gewählten Perspektive fast unabsichtlich, vor allem, da seine Arme nicht vollständig ausgebreitet sind, sondern abgewinkelt. Betrachtet man die Arme ohne den Kopf könnte man fast meinen, es wäre die Bewegung eines überzeichneten Schulterzuckens, durch die gesamte Haltung des Mannes wäre dies jedoch die falsche Annahme.

Die Gestik von Richard Barnett erinnert an jemanden, der sich selbst inszeniert, beziehungsweise sich selbst präsentiert. Die Haltung wirkt nicht natürlich, sondern gewollt. Dass er sein Handy mit noch angeschaltetem Screen in der Hand hält, lässt die Gestik fast beiläufig wirken, sein Gesichtsausdruck, der lachende Mund und der in den Nacken gelegte Kopf unterstreichen die Scherzhaftigkeit der Pose. Die Armhaltung lässt viele Denkbilder entstehen. Neben der bereits erwähnten Bewegung des Schulterzuckens erinnert die Pose der Arme auch an historische Jesus-Darstellungen oder an Rubens' Darstellungen griechischer Götter – insbesondere des Gottes Bacchus. Diese Ausbreitung der Arme unterhalb der Schulter deutet Präsenz und Übermacht an, sie ist in gewisser Weise gebieterisch. Dies ist konträr zum hochgelegten Bein, das Komfort und Besitzergreifung in seiner Bedeutung trägt. Obwohl sich Richard Barnett in den Büroräumlichkeiten einer ranghohen Politikerin befindet, lehnt er sich in deren Stuhl zurück und legt das Bein auf ihren Schreibtisch, als wäre es sein eigener. Die gesamte Pose wirkt jedoch nicht natürlich, er befindet sich eben nicht in einer ihm gewohnten Umgebung, sondern inszeniert sich an einem Ort, an dem er nicht sein sollte. Durch das Handy in seiner Hand, wirkt Richard Barnett fast wie ein Tourist, der sich scherzhaft und ohne jeglichen Respekt vor deren Amt am Schreibtisch eine:r Politiker:in für ein Foto in Szene wirft.

Das gesamte Setting um Barnett herum zeigt jedoch, dass dies keinesfalls ein geplanter Besuch ist: die Akten, die Notizzettel, die am Arbeitsplatz von Nancy Pelosi liegen deuten darauf hin, dass diese an diesem Tag nicht mit Besuch gerechnet hatte. Auf dieser Abbildung ignoriert Barnett die wahrscheinlich hochsensiblen Akten und Notizen, vielmehr steht die Selbstinszenierung im Zentrum. Er fixiert einen Punkt außerhalb des linken Bildrandes. Ob die US-amerikanische Flagge am Highboard links neben ihm von Barnett stammt oder von der Sprecherin ist unbekannt, kann daher auch nicht weiter interpretiert werden. Es ist nur im Kontext der US-Kultur spannend eine US-Flagge fast lieblos hingeworfen zu sehen, da der Umgang mit der Flagge in den USA sehr streng geregelt ist (vgl. Luckey 2011).

Die Waffe an Barnetts Hüfte gibt Aufschluss darüber, mit welcher Gesinnung er in diesem Büro sitzt. Eine Waffe offen zu tragen ist in den USA zwar erlaubt, jedoch ist undenkbar, dass bei erlaubtem Eintritt in Pelosis Büro der Secret Service das Tragen einer Waffe gestatten würde. Somit kann davon ausgegangen werden, dass der Zutritt zum Büro unbefugt war. Die Mimik von Richard Barnett lässt keinen Rückschluss zu, ob er sich darüber im Klaren ist einen Rechtsbruch zu begehen. Sein in den Nacken gelegter Kopf und sein lachender Mund wirken, als ob er die Situation sehr humorvoll betrachten würde. Durch die halb geschlossenen Augen wirkt seine Mimik fast genießerisch, als ob er diesen Moment, in dem er Pelosis Arbeitsplatz mit seinem Körper besetzt und sich dort präsentieren kann, auskostet. Seine gesamte Gestalt, samt der offen getragenen Waffe, wirkt unmittelbar nicht bedrohlich, die Beklemmung der:des Betrachtenden rührt eher von der Kenntnis des Kontexts her. Es widerspricht dem öffentlichen Anstand sich so in einem fremden Büro, vor allem dem einer hochrangigen Politiker:in, zu verhalten. Die Waffenpräsenz lässt das Gesamtbild wirken wie die inszenierte Darstellung einer Übernahme eines fremden Büros – nämlich desjenigen von Nancy Pelosi.

Bei dem nächsten Bild (vgl. Abb. 12) handelt es sich ebenfalls um eine Fotografie, die am 6. Jänner 2021 im US-Capitol aufgenommen und im oben genannten Artikel der *New York Times* veröffentlicht wurde. Die Fotografin des Bildes ist Erin Schaff, die als Fotojournalistin für die *New York Times* in Washington D.C. arbeitet. Das Bild ist mit dem Untertitel „*Jacob Anthony Chansley, center, a QAnon adherent known as the Q Shaman.*“ versehen. Aufgrund des Produktionskontextes handelt es sich auch hier um eine politisch-journalistische Fotografie.



Abbildung 12 - Situation im Haus des Senats © Erin Schaff/The New York Times 2021

Im Vordergrund des Bildes, in leichter Unschärfe, sieht man in der linken Bildecke eine Person von hinten. Zu sehen ist diese Person vom Kopf bis etwas unter die Schulter. Die Person, es wird aufgrund der Statur angenommen, dass es sich um einen Mann handelt, trägt ein schwarzes Oberteil mit einem silbernen Streifen am Kragen und einem schwarzen Schulterstück an der Schulter, das mit einem goldenen Knopf befestigt ist. Hinter seinem Ohr ist ein weißes Gummiband befestigt, aus dem epidemiologischen Kontext des Jahres 2021 heraus wird darauf geschlossen, dass es sich um das Befestigungsband eines Mund-Nasen-Schutzes handelt. Die Haare des Mannes sind rötlich-braun, am Hals lässt sich ein rot-brauner Bart vermuten. Der Mann nimmt an der Längsseite etwas mehr als die Hälfte, an der Breitseite etwa ein Drittel der linken unteren Bildecke

ein. Vor dem Mann stehen insgesamt sechs Männer, wobei zwei ihm am nächsten stehen und mit ihm in Kontakt zu treten scheinen. Direkt vor dem Mann steht eine ebenfalls männliche Person, die nur bis etwas unter die Schulter zu sehen ist. Sie trägt eine schwarze Lederjacke, darunter einen schwarzen Kapuzenpullover und ein Ocker-Schwarz-Weiß-kariertes Flanellhemd. Der Mann trägt außerdem einen braunen Kinn- und Schnurrbart, seine Augen sind direkt auf den Mann im Vordergrund gerichtet. Seine braunen, mittellangen Haare sind von einer schwarzen Kappe mit Gelb-ockerfarbenem Schirm bedeckt. Auf der Vorderseite der Kappe ist ein rundes schwarzes Logo mit ockerfarbener Aufschrift der Bekleidungsmarke *Carhartt* zu sehen. Neben dieser Person steht eine weitere männliche Person, die etwa einen halben Kopf größer ist als die andere und sich im Zentrum des Bildes befindet. Dieser Mann ist vom Kopf bis zu den Knien sichtbar und hält einen langen, braunen Stab, der aufgrund seiner scharfen Spitze wie ein Speer aussieht, mit dem er sich auf den Boden stützt. An diesem Stab ist die US-Flagge mit einem Kabelbinder befestigt. Die Hände des Mannes sieht man kaum, es ist nur ersichtlich, dass er an seiner rechten Hand einen schwarzen Handschuh trägt, an dessen Saum vier Pfoten, sowie die Aufschrift „*The Humane Society of the United States*“ in weiß aufgedruckt sind. Unterhalb seiner Hand sieht man einen schmutzig weißen Fellball, der entweder an dem Stab oder seiner Hand hängt. Der Oberkörper des Mannes ist nicht bekleidet, er trägt lediglich eine braune Stoffhose sowie eine voluminöse, braune Fellmütze mit Hörnern. Um den Hals hängt eine silberne Panzerkette mit einem nicht identifizierbaren Anhänger. Auf der linken Seite des Kopfes ragt eine Art Federschmuck unter der Mütze hervor. Der Mann ist an den Armen und am Oberkörper tätowiert, an den Armen trägt er schwarze, an Ziegelmauern erinnernde Tattoos, sein gesamtes linkes Handgelenk ist bis zum unteren Unterarm durchgehend schwarz tätowiert, an der geraden Abschlusslinie befinden sich mehrere von der Linie wegweisende Dreiecke. Auf der rechten unteren Brust sieht man Teile eines runden Tattoos, das an ein Mandala erinnert, das allerdings zum größten Teil von den Ausläufern der Mütze und der US-Flagge verdeckt ist. Um die rechte Schulter des Mannes hängt ein an einem schwarzen Band befestigtes weiß-rotes Megafon. Das Gesicht des Mannes ist um die Augen, über die Wangen und Nase mit weiß-rot-blauer Farbe geschminkt. Der Blick ist zum unteren linken Bildrand gerichtet, die Mimik ernst. Der Mann trägt außerdem einen braunen Vollbart.

Mit etwas Abstand zu ihm befindet sich am rechten Bildrand ein weiterer Mann, der jedoch nur zu Hälfte abgebildet ist. Er trägt ein schwarzes T-Shirt mit goldenem und rot-weiß-blauem Aufdruck, es lässt sich im goldenen Teil das Wort „Trust“ entziffern. Unter diesem T-Shirt trägt der Mann einen grauen Kapuzenpullover. Sein Blick ist auf den Mann im Vordergrund gerichtet, allerdings wendet sich der Mann selbst gerade von der Szene ab und scheint im Begriff den Bildausschnitt zu verlassen. Auf dem Kopf trägt der Mann eine schwarze Mütze. Eine Ebene dahinter stehen weitere Männer: direkt hinter den beschriebenen zwei steht ein Mann mit Brille und blauem Mund-Nasen-Schutz, der die Szene direkt beobachtet. Rechts neben ihm steht ein weiterer Mann mit braunen Locken, Vollbart und Brille, der ein Gewand aus hellbraunem Fell und darüber eine schwarze Weste mit der weißen Aufschrift „Police“ trägt, dessen Körper zwar frontal ausgerichtet ist, der Kopf aber zum linken Bildrand gewendet. Neben dieser Person steht ein weiterer Mann, der eine Jacke mit bräunlich-grünlichem Camouflage Muster und einer ebenso gemusterten Stoffhose trägt. Auf der Brust trägt dieser Mann einen runden, orangefarbenen Sticker mit der schwarzen Aufschrift „Guns Save Lives“. Das Gesicht der Person ist nicht erkennbar, da er ein schwarzes Stück Stoff über Hals, Nase und Ohren gezogen hat. Seine Augen sind durch den ausladenden, braunen Hut kaum erkennbar. An den Händen trägt der Mann schwarz-gelbe Handschuhe und richtet seinen Blick zum rechten Bildrand, wobei sein Körper leicht nach rechts ausgerichtet ist. Im Hintergrund sind weitere männliche Personen zu sehen, die jedoch mit den Personen im Vordergrund nicht in Interaktion treten. Es ist etwa eine rote Kappe mit der Aufschrift „Make America Great Again“ zu sehen, ebenso ein blauer Hut mit weißen Sternen. Diese Szenerie findet in einem Raum statt, an dessen Ende sich an rechts und links Ausgänge befinden.

Der Raum ist pastellgrün gestrichen, an den Wänden sind insgesamt vier goldene Bilderrahmen zu sehen. In drei dieser Bilderrahmen sind Porträtmalereien, die historisch zu sein scheinen. Rechts im Bild sieht man außerdem zwei weiße Büsten, die auf braunen Marmorsockeln in Wandeinbuchtungen stehen. Der Boden des Raums besteht aus gold-blau-weiß gemustertem Stein, beziehungsweise Fliesen. An den Wänden und um die Türen befinden sich Wandverzierungen, in den Ecken beige-weiße Säulen. Der Raum wirkt historisch, beziehungsweise an einem historischen Stil nachempfunden. Die beschriebene

Szenerie verdichtet sich ab der Mitte des Bildes kegelförmig zur linken unteren Bildecke. Der Raum öffnet sich für die:den Betrachter:in nach hinten, was dadurch verstärkt wird, dass die Szenerie sich nach hinten ausdünn.

Aufgrund der Bildunterschrift kann die zentrale Figur der Fotografie als Jacob Anthony Chansley, einen Anhänger der *QAnon*-Bewegung, identifiziert werden. Die übrigen anwesenden Personen sind nicht identifizierbar. Man weiß durch die Unterschrift auch, dass Chansley sich als „*Q Shaman*“ bezeichnet, woraus geschlossen werden kann, dass er sich als eine Art spiritueller Anführer der *QAnon*-Bewegung sieht. Seine Kleidung spiegelt seine Selbstbenennung als Schamane, die Fellmütze und die darauf befestigten Hörner verleihen dem Träger eine gewisse Wildheit, die durch die nackte Brust und die Gesichtsbemalung verstärkt wird. Der Federschmuck, der unter der Haube hervorsieht, erinnert an Schmuck indigener Völker, das wiederum eine Referenz auf etwas angeblich „Wildes“ ist. Er inszeniert sich mit seiner Kostümierung – hier wird davon ausgegangen, dass Jacob Anthony Chansley sich in seinem Privatleben nicht so kleidet – als wilder, spiritueller Führer, was einen Kontrast zu der US-Flagge bildet, die eher ein Symbol für eine kapitalistische Gesellschaft ist. Seine Haltung ist aufrecht, obwohl er einem Polizisten gegenübersteht, zeigt er keine körperlichen Anzeichen der Einschüchterung.

Dasselbe ist auch in seiner Mimik zu beobachten: Chansley starrt den Polizisten an, sein Mund lässt vermuten, dass er die Person, die er vor sich hat, nicht schätzt. Er wendet seinem Gegenüber auch nur den Kopf zu, der Oberkörper ist frontal ausgerichtet. Er scheint vom Polizisten gerade etwas gesagt zu bekommen, was ihm nicht gefällt, er hält mit beiden Händen die Stange, an der die Flagge befestigt ist, sein Körper und das Gesicht sind angespannt. Obwohl er auf der Fotografie keine aktive Handlung setzt, strahlt seine Präsenz Angriffslustigkeit aus, was vor allem durch seine Mimik und die Kleidung beziehungsweise die mitgeführten Accessoires getragen wird. Die Gesichtsbemalung, sowie seine Kostümierung unterstreichen die kämpferische Wirkung, die bei der Betrachtung dennoch absurd wirkt. Die Absurdität kommt vor allem durch die Umgebung, in der die Konfrontation zwischen dem Polizisten und Chansley stattfindet. Neben letzterem steht ein völlig schwarz gekleideter Mann, dessen Mimik grimmig ist. Er starrt den Polizisten ebenso an und wirkt noch angriffslustiger als Chansley, fast schon aggressiv.

Die Handvoll Männer hinter dem Duo lassen keinen Schluss darauf zu, was in diesem Raum eigentlich vor sich geht, was zur Absurdität der abgebildeten Situation beiträgt. Vor allem der Mann, der eine Weste mit „Police“-Aufschrift trägt, und der Mann, der in Camouflage gekleidet ist, lassen das Bild fast wie einen Umzug anlässlich eines Kostümfestes wirken. Die Felle, die Camouflagekleidung – nichts davon passt augenscheinlich zu den Gesichtsausdrücken der Männer, die diese tragen. Der Raum, in dem sich die Männer befinden, kann als Gang im Haus des Senates identifiziert werden, hier brachen die Protestierenden zuerst ein (vgl. Baker 2021b).

Die Kunst, die im Bild zu sehen ist, unterstützt die Annahme, dass es sich um den Senatorenflügel handelt: das rechts außen sichtbare Gemälde etwa zeigt John C. Calhoun, einen US-Senator aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Kusserov 2021), bei dem Bild daneben handelt es sich um ein Portrait von Henry Clay, einen politischen Repräsentanten des US-Staates Kentucky im 19. Jahrhundert, links davon hängt ein Gemälde, das Daniel Webster, einen US-Staatsekretär aus dem 19. Jahrhundert, zeigt. Die hintere Büste auf der linken Bildseite zeigt Gerald Ford, den 38. Präsidenten der USA, die vordere Büste Lyndon B. Johnson, den 36. Präsidenten der USA. Der Raum ist also voller historischer Abbildungen von Personen, die in der US-amerikanischen Geschichte eine maßgebliche Rolle spielten. Die Personen, die sich in diesem Raum befinden scheinen dort nicht hinzugehören, auch weil die Personen im Hintergrund etwas verloren im Raum stehen. Die konfrontative Situation zwischen dem von hinten sichtbaren Polizisten und den vor ihm stehenden Männern wirkt in diesem Raum und mit dem Wissen über die QAnon-Zugehörigkeit von zumindest einem der Männer fehl am Platz. Die Mimik von Chansley und dem Mann neben ihm wirken bedrohlich, der vor ihnen stehende Polizist – auch wenn man ihn nur von hinten sehen kann – scheint fast machtlos gegen die Personengruppe die ihm gegenüberstehen.

Das folgende Bild (vgl. Abb. 13, S. 75) ist eine Fotografie, ebenfalls aufgenommen am 6. Jänner 2021 im US-Capitol. Das Foto wurde sowohl in der Tageszeitung *Tampa Bay Times*, als auch im Wochenmagazin *Newsweek* veröffentlicht. Das erste Medium publizierte das Bild in einem Artikel mit dem Titel „*An emotional overload: Tampa Bay reacts to insurrection at the Capitol*“ (vgl. Calise 2021) in der Kategorie „News“, das zweite mit dem Titel „*I Was There When The Rioters Stormed The Capitol*“ (vgl. Alexander 2021) in den Kategorien „My

Turn“ und „Washington D.C.“. Die Bildunterschrift lautet bei den *Tampa Bay Times* „Rioters supporting U.S. President Donald Trump break into the U.S. Capitol on Wednesday, Jan. 6, 2021 in Washington, D.C. Congress held a joint session today to ratify President-elect Joe Biden's 306-232 Electoral College win over President Donald Trump.“, *Newsweek* verwendet die Betextung „Protesters supporting U.S. President Donald Trump break into the U.S. Capitol on January 06, 2021 in Washington, D.C.“. Das Bild wurde vom Fotografen Win MacNamee aufgenommen, der für das britisch-amerikanische Medienunternehmen *Getty Images* tätig ist. Aufgrund des Produktionskontextes handelt es sich bei der Fotografie ebenfalls um ein politisch-journalistisches Bild.



Abbildung 13 - Protestierende im Capitol © Win MacNamee/Getty Images 2021

Im Vordergrund des Bildes befindet sich am linken Bildrand eine Stoffbahn, die ins Bild hineinragt und in Bewegung scheint. Die Grundfarbe der Stoffbahn ist Blau, darauf verläuft ein roter Streifen, einige weiße Buchstaben sind erkennbar. Was auf der Stoffbahn steht, ist aufgrund der Wellenbewegung nicht sichtbar. Am rechten Bildrand ist ebenfalls eine Stoffbahn zu sehen, die sich von der rechten oberen Ecke ins Bild hinein windet – auch sie scheint in Bewegung. Die Grundfarbe ist hier Gelb, auf der Stoffbahn sind schwarze Buchstaben, sowie in der Mitte eine schwarze Grafik aufgedruckt. Bei beiden Stoffbahnen scheint es sich um Flaggen oder Fahnen zu handeln, was an deren Materialität und Bewegungsart zu erkennen ist. Zwischen beziehungsweise hinter diesen Farben sieht man eine graue Ziegelmauer, in der sich ein zweiflügeliges, dunkles, hölzernes Tor nach

außen öffnet. Ob die Situation im Vordergrund einen Innenraum darstellt, oder das Tor in einen Innenraum hineinführt ist aufgrund des Bildausschnitts nicht erkennbar.

Durch dieses Tor drängt sich eine anonyme, unzählbare Menge an Personen. Wie ein Strom erstreckt sich diese Masse an Menschen von der Mitte des unteren Bildrandes durch die Toröffnung hindurch. Ob die Personen von der:dem Betrachtenden weg oder auf sie:ihn zugehen ist schwer erkennbar, aber aufgrund der Dynamik des Stroms wird angenommen, dass die Personen sich auf die:den Betrachtenden hinbewegen und in den Raum hinein drängen. Das heißt, die Toröffnung öffnet sich im Hintergrund des Bildes nach außen und der Fotograf befindet sich in einem Gebäude. Innerhalb des Raumes sind neun Menschen zu zählen, zwischen den Torflügeln wird die Menge unübersichtlich und bildet einen Fluchtpunkt im Bild. Hinter der Toröffnung ist ein grau-weißer, nicht weiter definierbarer, unscharfer Hintergrund sichtbar, der sich von der Menschenmenge abhebt. Die Situation zwischen den Toren ist eng: Die Menge scheint die Tore auseinanderzupressen, wobei am Bild nicht erkennbar ist, ob die Torflügel gänzlich oder nur in einem 45-Grad-Winkel geöffnet sind. Die Personenansammlung, die sich durch das Tor bewegt, bildet ein spitzes Dreieck von den unteren beiden Bildecken zu einem rechtslastigen Fluchtpunkt des Bildes. An der Spitze des Dreiecks sind bei näherer Betrachtung mehrere Hände mit erhobenen Smartphones, sowie (Film-)Kameras zu erkennen.

Obleich durch die Fluchtpunktperspektive die Menschen unerkennbar und unzählbar sind, sind in der Bildmitte eine weitere gelbe Flagge – sie ähnelt jener im rechten oberen Bildeck – leicht unterhalb der Mitte des Diagonalschnitts, sowie eine wehende Stoffbahn oberhalb des Diagonalschnitts erkennbar. Diese Konstellation bildet sich folgendermaßen: der Diagonalschnitt des Bildes wird von einem weißen Plastikstab gebildet, der auf der Höhe des unteren Drittels der linken



Abbildung 14 – Trump-Flagge, ultimateflags.com

Stoffbahn beginnt und im oberen Drittel des rechten Torflügels endet. Getragen wird der Stab von einer Person, die den Stab schräg in die Höhe hält. Am abwärts zeigenden Teil des Stabs ist die erwähnte gelbe Fahne befestigt, sie hängt teilweise herunter, wird jedoch ebenso von den Händen am Stab festgehalten. An der Befestigungsstelle ist

außerdem eine Art Tuch mit buntem Muster festgeknotet, wobei die einzelnen Motive kaum erkennbar sind. Es scheint ein roter Baum, oder Ast abgebildet zu sein und eine stilisierte Sonne, was aber nicht genau gesagt werden kann. Der obere Teil des Stabs scheint aus dieser Perspektive den rechten Torflügel aufzudrücken. Am unteren Ende wird der Stab fast mit einem weiteren Stab gekreuzt, der vom unteren Bildrand leicht schräg durch das linke Bilddrittel ragt. Am oberen Ende dieses Stabs ist eine weitere Stoffbahn befestigt, die in der Luft in die Türöffnung hineinschwingt. Auf der augenscheinlichen US-Flagge, sie ist rot-weiß gestreift mit einem blauen Rechteck in der linken oberen Ecke mit weißen Sternen, sind die Worte „Trump“, „Amendment“, „the Right to Keep“ und „Law And“ leserlich. In der Mitte der Flagge steht in großen schwarzen Lettern „Trump“, die übrigen Worte bilden wohl in ihrer Konstellation gemeinsam mit nicht sichtbaren Worten eine Art Parole. Unter dem Wort „Trump“ ist außerdem ein stilisiertes Bild einer Waffe zu sehen, darüber ist auf weißem Untergrund in Schwarz „Law“ geschrieben. Von wem diese Flagge gehalten wird ist nicht ersichtlich, jedoch bildet sie das Zentrum des Bildes.

Laut Bildunterschrift handelt es sich bei der Aufnahme um jenen Moment, in dem die Protestierenden in das Capitol eindrangen. Die Örtlichkeit befindet sich auf der West-Seite des Capitols, wo die Personen zuvor die Mauer des Gebäudes erklommen hatten und in diesem Moment die Türe durchbrechen (vgl. Petras et al. 2021). Durch die verschieden ausgerichteten Personen im Bild ist kaum erkennbar, ob die Personen in das Gebäude hineindrängen oder ob sie es verlassen möchten – zudem ist kaum erkenntlich welche Seite der Tür der Innenraum ist. In der ikonographischen Beschreibung wurde auf diesen Punkt bereits näher eingegangen, die Unübersichtlichkeit soll hier nur erneut festgehalten werden. Durch die Kenntnis über die am Bild abgebildete Situation kann jedoch mit Sicherheit gesagt werden, dass die Personen sich in das Gebäude hineinbewegen, aus dem heraus das Bild gemacht wurde. Man sieht auf dem Bild im Zentrum zwei Flaggen: bei der linken handelt es sich um eine US-Flagge, die mit der Aufschrift „2nd Amendment - Trump - Law and Order - the Right to Keep and Bear Arms“ bedruckt ist (vgl. Abb. 14) und durch diesen Aufdruck jener politischen Gruppe zuzuordnen ist, die radikale Vertreter:innen des freien Waffenbesitzes sind und Donald Trump unterstützen.

Die rechte Flagge ist mit der Aufschrift „*Dont tread on me*“ (sic!) versehen

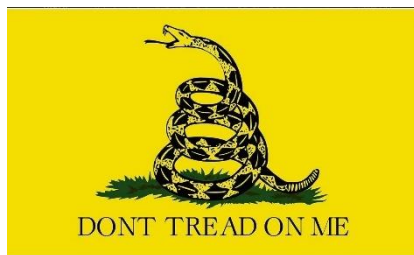


Abbildung 15 - Gadsden Flagge, 2020trumpmall.com



Abbildung 16 - Trump 2020 Flagge, candisen.com



Abbildung 17 - Konföderationsflagge, nextews.com

und zeigt eine zischende Schlange (vgl. Abb. 15). Diese Flagge, auch ‚Gadsden Flag‘ genannt, hat durch ihre Verwendung während der amerikanischen Revolution eine historische Bedeutung und wird seit dem Terroranschlag 2001 von Libertären und der *Tea Party* in den USA als Anti-Regierungs-Sentiment instrumentalisiert (vgl. Dunleavy 2021). In ihrer originalen Bedeutung wurde die Flagge nach dem revolutionären Kriegsoberst Christopher Gadsden aus dem US-Bundesstaat South Carolina benannt und ist neben der Konföderationsflagge²¹ (vgl. Abb. 17) eine der bekanntesten Flagge der Amerikanischen Revolution. Die heute als *Tea Party* bekannte Bewegung in den USA lehnt sich nicht nur mit ihrem Namen, sondern ebenso mit diesem historischen Symbol an die *Tea Party* des 18. Jahrhunderts an (vgl. Sinclair-Chapman 2018). Somit befinden sich im Zentrum des Bildes zwei symbolisch behaftete Flaggen, die politisch eindeutig rechten

Gruppierungen in den USA zuzuordnen sind.

Am linken Bildrand befindet sich ebenso eine Flagge, bei der aufgrund der Farb- und Schriftgebung angenommen wird, dass es sich um jene handelt, auf der „*Trump – 2020 – Keep America Great!*“ steht (vgl. Abb 16, S. 70)²². Auch diese Flagge kann allein wegen ihres Aufdrucks als Symbol der Unterstützung Donald Trumps interpretiert werden. Abseits der Flaggen-Symbolik sind im Vordergrund

²¹ Eine im US-amerikanischen Bürgerkrieg verwendete Flagge der Südstaaten, um sich von der Union zu distanzieren. Später, im Kontext der Umsetzung der Jim Crows Gesetze, die die Apartheid in den USA legalisierten, inkorporierten einige Südstaaten die Konföderationsflagge in ihre Bundesstaatenflagge. Bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befand sich diese Flagge auf südstaatlichen Staatsgebäuden und wurde erst im Laufe der Nachkriegszeit kritisch hinterfragt und in ihren historischen, rassistischen Kontext gesetzt (vgl. Talbert/Patterson 2020). Bis heute polarisiert die Bedeutung der Flagge, für die einen ist sie ein Symbol von Rassismus und *White Supremacy*, für andere ein Symbol ihrer südstaatlichen Herkunft und Kultur (vgl. Coski 2005).

²² Es gibt von diesem Flaggen-Sujet viele Versionen, daher kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich um exakt diese handelt. Da die Varianten aber von der symbolischen Aussagekraft nur leicht voneinander abweichen, wird die in Abb. 12 gezeigte exemplarisch verwendet.

erneut Menschen, die in Camouflage gekleidet sind, zu sehen. Durch die große Menge an Menschen, die sich durch die Türe drängen, ist es unmöglich Personen zu identifizieren, Perspektive und Aufnahmezeitpunkt lassen die Situation unkontrolliert und unkontrollierbar wirken. Die Menschen werden von dem Menschenstrom durch die Tür gedrückt, wenn man genau hinsieht, sind nur jene Gesichter zu sehen, die noch im Weg in das Gebäude sind. Die Personen, die bereits eingedrungen sind, drehen sich um, schwenken ihre Flaggen, wie im Triumph. Die Aufnahme erinnert an historische Darstellungen von Siegeszügen oder Kreuzzügen, jedoch verzerrt die Unübersichtlichkeit diese Assoziation. Denn, obwohl jene, die sich im Gebäude befinden wie im Sieg ihre Fahnen schwingen, wirkt der hereindringende Menschenstrom nicht wie einer der triumphiert, sondern wie einer der etwas unkontrolliert einnimmt beziehungsweise erstürmt. Es wird hier explizit von einem Menschen-,strom‘ gesprochen, da aufgrund der Perspektive die Menschenmenge visuell einem Fluss gleicht, der durch die Tür in das Gebäude hinein-,strömt‘.



Abbildung 18 - Visitor Center im US-Capitol © J. Scott Applewhite/Associated Press 2021

Das nächste Bild (vgl. Abb. 18) ist wiederum eine Fotografie. Es wurde am 12. Jänner 2021 vom Fotografen J. Scott Applewhite, der für das Medienunternehmen *Associated Press* arbeitet, im US-Capitol aufgenommen. Das Foto wurde in der Tageszeitung *Tampa Bay Times* am 14. Jänner 2021 in einem Artikel mit dem Titel „*President Trump is impeached (again). Now what?*“ (vgl.

Tampa Bay Times Editorial Board 2021) veröffentlicht, der Untertitel des Bildes lautet im Artikel „*Hundreds of National Guard troops hold inside the Capitol Visitor's Center to reinforce security at the Capitol in Washington*“. Aufgrund des Produktionskontextes handelt es sich um eine politisch-journalistische Fotografie.

Das Bild zeigt einen Teil einer großen Halle, die zumindest auf der linken Seite von eckigen, beige Steinsäulen gesäumt ist, vor denen, soweit sichtbar, sechs Statuen aus Stein und Bronze stehen, wobei zwei von ihnen weiß und vier schwarz sind. Das Bild ist aus einer leicht erhöhten Perspektive aufgenommen, wobei die Kamera aber nicht von oben herab, sondern gerade ausgerichtet ist. Im hinteren Teil des Bildes öffnet sich die Halle zur linken Seite, wobei der Teil hinter den Säulen nicht sichtbar ist. Am Ende der Halle steht eine Wand aus beige Steinen, in der drei sichtbare Türen sind. Zwischen den frontalen Türöffnungen befindet sich ein langer Tresen aus dunklem Holz, auf dem mehrere schwarze elektronische Geräte stehen. Über diesem Tresen hängt ein schwarzer, großer Bilderrahmen an der Wand, in dessen Mitte oben eine Art grafische Darstellung eines Gebäudes zu sehen ist, worunter steht „*United States Capitol Visitor Center*“ und noch einmal darunter „*Timed Passes and Information*“. Am unteren Ende des Rahmens ist ein schwarzer, holzumrahmter Balken in dessen Mitte eine weiße Uhr hängt.

Neben der rechten frontalen, und der etwas versteckten Tür rechts im Bild, sieht man eine weitere Statue. Auf der rechten Seite des Bildes scheint sich die Säulen-Statuen-Konstellation weiterzuziehen, was zwar nicht sichtbar, aber an sichtbaren Teilen von Statuen angedeutet ist. Hinter den frontalen Türen sieht man links einen scheinbar leeren Raum, in dem drei Menschen auf Kisten sitzen, rechts befinden sich braun-hölzernes Mobiliar und einige Rucksäcke im Raum. Über der versteckten Tür rechts im Bild ist in goldenen Buchstaben „*Resta*“ zu lesen, es handelt sich wohl um ein längeres Wort, das allerdings von einer Säule verdeckt wird. In der Mitte der Halle, ausgehend vom unteren linken Drittel des Bildes, sieht man mehrere Personen in Gruppen am beige-schwarz-weiß gemusterten Marmorboden sitzen, liegen und stehen. Alle Personen tragen Uniformen mit Camouflage-Muster und zwischen beziehungsweise unter ihnen befinden sich khakifarbene Rucksäcke, Jacken, Klapphocker und Matten.

Zu Fuß des Tresens am Ende der Halle lehnen mehrere Personen, wobei zwei sich mit braun-grün gemusterten Decken zugedeckt haben. Auch hinter dem

Tresen stehen Personen in Uniform. An den Statuen und an der Wand lehnen im ganzen Raum khakifarbene Rucksäcke. An einer der gold-schwarzen Statuen neben der versteckten rechten Tür lehnt ebenso eine Person. Fast alle Personen, es sind etwa 70, tragen einen Mund-Nasen-Schutz, einige schlafen, halten Smartphones in der Hand oder essen. An den stehenden Personen kann man erkennen, dass sie Waffen mit Gurten um den Oberkörper geschnallt haben. Durch die farbliche Homogenität der Kleidung, der Rucksäcke und anderer Utensilien ist es fast unmöglich die Personen zu erkennen. Sie bilden mehr eine farblich homogene Landschaft am Boden, als dass sie distinktiv als Menschen erkennbar sind. Einzig jene Personen, die stehen, sind eindeutig als Menschen identifizierbar.

Laut des Bildtitels ist die Örtlichkeit der Aufnahme das Besucherzentrum im Capitol, was durch die goldene Wandaufschrift am Ende des Raumes bestätigt wird. Außerdem wird durch den Bildtitel klar, dass es sich bei den im Raum befindlichen Personen um Truppen der Nationalen Garde handelt, die dort stationiert sind, um das Capitol zu beschützen. Einige der Soldat:innen scheinen am Boden zu schlafen, sie haben den Kopf auf ihre Ausrüstung gebettet und die Augen geschlossen. Durch die Verteilung der Personen in Gruppen im Raum, wirkt das Szenario bedrohlich, da man auf den ersten Blick nicht versteht, warum so viele Soldat:innen in diesem Raum am Boden liegen. Die Assoziationen mit am Boden liegenden Soldat:innen kennt die:der Betrachtende fast ausschließlich aus der Kriegsikonographie, in der Bilder von in Kriegsgebieten stationierten Lagern gezeigt werden. Das Setting im Besucherzentrum des Capitols verzerrt die Situation, da die:der Betrachtende nicht mehr einordnen kann, womit sie:er es bei diesem Anblick zu tun hat.

Im Raum befinden sich außer den Truppen auch diverse historische Statuen: vorne links im Bild ist eine Statue des spanischen religiösen Anführers Po'pay als Repräsentation des Bundesstaates New Mexico, neben ihm stehen in einer Reihe in den Raum hineingehend die Frauenrechtskämpferinnen Jeanette Rankin als Repräsentantin des Bundesstaates Montana, und Maria Sanford für Minnesota, der Missionar Joseph Ward für South Dakota, der Senator William Edgar Borah für Idaho und die Kämpferin für Minderheitenrechte Sarah Winnemucca für Nevada. Diese Statuen repräsentieren den jeweiligen Bundesstaat, der die Statue an das Capitol gespendet hat. Im rechten hinteren Eck des Raumes sieht man die Statue der Missionarin Mutter Joseph als

Repräsentantin für den Bundesstaat Washington und am rechten Bildrand den ersten Hawaiianischen Königs Kamehameha I. als Repräsentation Hawaiis.

In diesem Raum, in dem Besucher:innen des Capitols in einer Normalsituation ihre Besucher:innenpässe erwerben und sich die Statuen wichtiger Personen der US-amerikanischen Geschichte ansehen, sieht man auf diesem Bild inmitten der Repräsentation verschiedener US-Staaten unzählige Soldat:innen schlafen, essen und herumgehen. Die ikonologische Aussagekraft dieses Bildes ist stark, denn die Soldat:innen sind nicht nur faktisch in diesem Raum stationiert um eines der wichtigsten Gebäude der USA zu beschützen, sondern sind dabei von symbolischen Repräsentationen verschiedener US-Bundesstaaten umgeben. Es wirkt aufgrund der hohen symbolischen Präsenz amerikanischer historischer Referenzen in der Architektur in diesem Setting fast so, als ob die dort stationierten Truppen nicht nur das Gebäude, sondern symbolisch das ganze Land beschützen würden.



Abbildung 19 - Situation im Capitol © Emily Cochrane/The New York Times 2021

Das nächste Bild (vgl. Abb. 19), es handelt sich um eine Fotografie, wurde ebenfalls am 12. Jänner 2021 im US-Capitol aufgenommen und anschließend in einem Artikel der Tageszeitung *The New York Times* mit dem Titel „Impeachment

Briefing: Trump Is Impeached, Again“ und keinem Bilduntertitel publiziert. Fotografin des Fotos ist Emily Cochrane, sie arbeitet als Reporterin für die New York Times. Aufgrund des Produktionskontextes handelt es sich um eine politisch-journalistische Fotografie.

Im Vordergrund des Bildes ist eine weiße Statue von hinten zu sehen, ihr Körperumfang reicht vom oberen bis zum unteren Bildrand und nimmt einen großen Teil der rechten Bildhälfte ein. Das Foto wurde etwa aus der Höhe des Kopfes der Statue aufgenommen, was in einer perspektivischen Übersicht resultiert. Am Sockel der Statue erstreckt sich eine Halle, links von der Statue am linken Bildrand sieht man eine beige, steinerne Halbmauer, aufgrund der Position dieser Halbmauer wird angenommen, dass es sich um einen Treppenaufgang handelt. Zwischen dieser Mauer und der Statue liegen neun Personen, die alle Uniformen in Camouflage-Muster tragen und auf, beziehungsweise neben khakifarbenen Rucksäcken liegen. Zwischen den Menschen steht ein einzelner brauner Karton. An der Wand des Treppenaufgangs, hinter, beziehungsweise neben den Personen lehnen zwei Waffen an der Wand, zwischen den Personen stehen Wasserflaschen und es liegt eine weitere Waffe am Boden.

Am linken Bildrand sieht man fünf Personen, ebenfalls in Uniform, die auf die mutmaßliche Treppe zugehen. Hinter dieser Gruppe sind zwei eckige, beige Steinsäulen, um die in zwei Gruppen weitere Menschen in Uniform liegen. Aufgrund der farblichen Homogenität der Personen und Rucksäcke ist es unmöglich zu zählen, wie viele Personen am Boden liegen. Am Ende der Halle befinden sich in der Mitte zwei weitere seitliche Treppenaufgänge, zwischen denen eine beige Steinwand ist auf der in goldener Schrift „*Emancipation Hall*“ steht. Links dieser Treppen steht zunächst eine gold-schwarze Statue, hinter der sich ein Eingang befindet, über dem in goldener Schrift „*taurant*“ steht, was wohl für das Wort „*Restaurant*“ steht. An der Wand zwischen dem linken Aufgang und der gold-schwarzen Statue liegen beziehungsweise sitzen weitere uniformierte Personen. Der rechte Aufgang ist zum Teil von der weißen Statue im Vordergrund verdeckt, man kann jedoch erkennen, dass sich vor dem Aufgang zwei weitere schwarze Statuen befinden und am rechten Bildrand ebenso einige Menschen und Rucksäcke am Boden liegen. In der Mitte des rechten Bildrandes sieht man einige stehende Personen, die Mund-Nasen-Schutz tragen.

In der Mittelachse des Bildes stehen, beziehungsweise gehen ebenso fünf Personen, drei einzeln und zwei im Paar. Die Person, die der:dem Betrachter:in am nächsten ist trägt eine Waffe um die Schulter und telefoniert, Körper und Gesicht sind der rechten Bildhälfte zugewandt. Eine weitere Person steht der linken Bildhälfte zugewandt etwas weiter hinten in der Nähe der Treppen und scheint auf ein Mobiltelefon in ihren Händen zu sehen. Schräg hinter dieser Person gehen zwei weitere Personen nebeneinander auf die Treppen zu, von denen schräg links vor ihnen soeben eine Person herunterkommt. Schräg rechts hinter dem gehenden Paar hockt eine Person am Boden vor zwei Kartons und scheint diese zu öffnen.

Aufgrund der goldenen Schrift an der hinteren Wand des Raumes ist erkenntlich, dass die Fotografie in der *Emancipation Hall* des Capitols aufgenommen wurde, diese befindet sich im Besucher:innenzentrum des Gebäudes. Bei der Statue, die im Vordergrund zu sehen ist, handelt es sich um ein Gips-Modell der Freiheitsstatue, deren Original auf der Kuppel des Capitols steht. Wie auch bei dem zuvor analysierten Bild sieht man auch hier wieder am Boden liegende, beziehungsweise sich im Raum bewegend Soldat:innen, mit dem Unterschied, dass hier auch abgelegte und offen getragene Waffen sichtbar sind. Hier wird, im Gegensatz zum vorhergehenden Bild, klar, dass es sich um eine Verteidigungssituation handelt, was die Assoziationen mit Gefahrensituationen stärker werden lässt. Allerdings entkräftet die Schlaf-Position der Soldat:innen den Gedanken an akute Gefahr, da die Personen im Raum einen relativ entspannten Eindruck machen. Dass sie jedoch in Uniform und neben, beziehungsweise auf, ihren Waffen schlafen macht klar, dass Gefahr jederzeit bevorstehen kann.

Die Perspektive von der Schulter der Freiheitsstatue aus ist höchst interessant, da es fast so wirkt, als ob die Statue über die schlafenden Soldat:innen wachen würde. Die Vogelperspektive lässt den Raum größer wirken, die Soldat:innen gleichzeitig aber kleiner. Es ist keiner der Menschen erkennbar, die Truppen werden durch die entfernte Betrachtung entpersonalisiert und wirken wie wahllos gruppierte, grün-ockerfarbene Objekte. Einzig die gehenden Personen bringen Dynamik in das Bild, der Rest scheint still zu stehen. Auch hier ist der Kontrast zwischen der Historizität des Ortes und dem kulturellen Wissen über den Zweck von stationierten Truppen sehr stark. Wie auch beim vorhergehenden Bild scheint die Situation der schlafenden Soldat:innen absurd, da sie nicht unmittelbar

mit Ort und Zweck verbunden werden können. Obwohl beim vorhergehenden Bild eine Assoziation mit Kriegssikonographie naheliegt – die hier weitestgehend ebenso zutrifft – wirkt es in gewisser Weise auch wie das Ausharren von Personen in einem Flüchtlingslager. Die Parallele mit Kriegssikonografie ist nur schwer zu argumentieren, da jene typischerweise tatsächliche Kampfhandlungen, Fluchtsituationen oder durch Krieg verursachtes Leid zeigt (Holsten 2011: 58ff; Elter 2008: 455f). Wenn man jedoch an Kriegsreporter:innen und -fotograf:innen denkt, die quasi neben der Reportage über Kriegshandlungen auch die Situation in den Lagern der Truppen aufzeichnen, kann man durchaus eine leichte Assoziation zu der hier dargestellten Situation nachvollziehen. Hier soll nicht der Fehlschluss passieren, dieses Bild als Kriegssikonografie zu kategorisieren, sondern lediglich auf die ikonografische Entrückung der Situation durch die Präsenz der Truppen im Capitol beziehungsweise ebenso auf den Fokus der:des Fotograf:in auf die Soldat:innen hingewiesen werden. In einer tatsächlichen Kriegssituation würde die:der Fotograf:in wohl die Soldat:innen näher an die Kamera holen, um eine Entpersonalisierung zu vermeiden, bei der Situation im Capitol jedoch wählen die Fotograf:innen durchwegs eine spezielle Perspektive um die Masse an Soldat:innen einzufangen, nicht jedoch die einzelnen Personen selbst.

Beim folgenden Bild (vgl. Abb. 20) handelt es sich um eine Fotografie, aufgenommen am 13. Jänner 2021 im US-Capitol von Saul Loeb, der als Fotograf für das britisch-amerikanische Medienunternehmen *Getty Images* arbeitet. Das Foto wurde in dem Wochenmagazin *Newsweek* in einem Artikel mit dem Titel *„Mom of National Guard Says He Was ‚Better Cared for in Afghanistan‘ Than Protecting D.C.“* (vgl. Lock 2021) und mit dem Bilduntertitel *„Members of the National Guard rest in the Capitol Visitors Center on Capitol Hill in Washington, DC, January 13, ahead of an expected House vote impeaching US President*

Donald Trump". Aufgrund des Produktionskontexts handelt es sich um eine politisch-journalistische Fotografie.



Abbildung 20 - US-Truppen im Capitol © Saul Loeb/Getty Images 2021

Auf dem Bild sieht man eine Art Gang oder lange Halle, die rechts und links von Säulen und Statuen gesäumt ist. In der rechten oberen Ecke sticht eine weiße Statue besonders hervor, denn sie überragt alle anderen. Neben dieser Statue scheinen Treppen aus dem Bild zu führen. Am Horizont des Bildes endet der Gang in einem hellen Raum, der an allen sichtbaren Wänden zweistöckig Öffnungen hat, was wie eine Galerie wirkt. In der frontalen Mitte der Wand befindet sich ein großer Bilderrahmen mit einer grafischen Darstellung eines länglichen Gebäudes, das in der Mitte einen breiten Turm mit Kuppel hat. Unter dieser Darstellung scheint etwas in goldener Schrift zu stehen, was aufgrund der Entfernung nicht zu lesen ist. Am unteren Rand des Bilderrahmens ist ein schwarzer langer Streifen zu sehen, in dessen Mitte sich ein rundes Objekt befindet, das wie eine Uhr aussieht. Unter diesem Rahmen steht ein langer brauner Tresen. An beiden Seiten dieses Tresens sind in der Wand Türöffnungen.

Das auffälligste an dem Bild ist der Gang: auf dem Boden des Ganges liegen Menschen, die camouflagemusterte Uniformen tragen und ihre Köpfe auf khaki- beziehungsweise ebenso camouflagemusterte Rucksäcke betten.

Teilweise tragen die Personen einen Mund-Nasen-Schutz, wobei viele diesen unter die Nase gezogen haben. Zwischen den liegenden Menschen stehen vereinzelt braune Kartons und große khaki-farbene Seesäcke. Am Rand des Ganges sitzen ebenso Menschen in Gruppen, manche stehen oder gehen durch den Raum. Der Boden des Ganges ist kaum sichtbar, da so viele Menschen darauf liegen, aufgrund der homogenen Farbgebung ist auch nicht zählbar wie viele Menschen sich in dem Raum befinden. In den Ecken, genauso wie im hellen Raum am Ende des Ganges: überall befinden sich stehende, sitzende und liegende Personen in denselben Uniformen. Die leichte Froschperspektive verstärkt den Eindruck der homogen am Boden befindlichen Menschenmenge.

Im Bildvordergrund sind ein paar männliche Personen etwas genauer erkennbar, an ihnen ist auch ersichtlich, dass sie schlafen – was vor allem an der eingenommenen seitlichen Liegeposition, sowie den angedeuteten Bewegungen und geschlossenen Lidern auszumachen ist. Links neben dem ganz vorne im Bild abgebildeten Mann kann man einen Gewehrlauf unter einem Rucksack sehen. Außer den uniformierten Personen ist die Halle leer. Es ist an der Deckenbeleuchtung – sie ist aufgrund der leichten Froschperspektive zu sehen -, den Statuen, dem braun-beigen Marmorboden und beigen Steinsäulen zu erkennen, dass es sich um ein historisches Gebäude handelt. In diesem Bild sind insgesamt sieben Statuen erkenntlich, wobei die Überzahl schwarz ist.

Die Bildunterschrift gibt an, dass der Ort der Aufnahme das Capitol Besucher:innenzentrum ist und sich die dort befindlichen Personen ausruhen. Die Froschperspektive, die der Fotograf gewählt hat, lässt die schlafenden Soldat:innen wie einen Teppich wirken, der sich über den gesamten Gang bis hin zum Tresen, an dem normalerweise Besucher:innenpässe erworben werden können, erstreckt.

Die auf der rechten Seite befindlichen Statuen sind wie folgend zu identifizieren: wie im vorletzten Bild sind Joseph Ward, Maria Sanford, Jeanette Rankin und Po'pay zu sehen, außerdem ist hier auch der Erfinder des frühen Fernsehens, Philo T. Farnsworth, als Repräsentant für den Bundesstaat Utah zu sehen. Auf der linken Seite sieht man zudem die Statuen des Wissenschafters Eusebio Kino für Arizona und des Astronauten John L. Swigert für Colorado. Durch die Perspektivenwahl sind im Vordergrund einige der Gesichter der ruhenden Soldaten erkennbar, die Mimik ist durch die teilweise Verdeckung der Gesichter

durch einen Mund-Nasen-Schutz oder Mützen jedoch nur teilweise deutbar. Die Personen scheinen entspannt, die meisten schlafen oder sind im Begriff sich zur Ruhe zu legen. Die Anordnung der Schlafenden wirkt wahllos, was durch die zwischen ihnen liegenden Rucksäcke, Kisten, Waffen und Utensilien verstärkt wird.

Die farbliche Homogenität der Soldat:innen und der Gegenstände hebt sich scharf von ihrer Umgebung ab, als würden sie nicht an diesen Ort gehören. Wie beim vorhergehenden Bild lässt die Perspektive die Statuen an der Seite wie Wächter wirken, was der Situation noch mehr Eindruck verleiht. Je weiter im Bildhintergrund, desto verschwommener wird auch die Personenansammlung, was ebenso der Perspektive geschuldet ist. Das bewirkt wie bei den vorhergehenden Bildern den Eindruck einer Masse, die im Verhältnis zum Raum fast übermächtig scheint – wohl auch, weil mehr Menschen als Boden sichtbar sind. Dies wird dadurch abgeschwächt, dass die Statuen an den Seiten die Menschen überragen und die Menschen selbst am Boden liegen. Bei genauer Betrachtungsweise wird auch klar, dass es sich um keine ‚Masse‘ handelt, sondern der Eindruck von der farblichen Homogenität genährt wird, die bei militärischer Ausrüstung immer gegeben ist. Die Uniformität macht die Personen gewissermaßen zu einem Teppich, bei dem der einzelne Mensch irgendwann nicht mehr erkennbar ist und dieser Teppich fügt sich im Bildhintergrund fast natürlich in die Umgebung ein.

Was in den vorhergehenden Perspektiven bedrohlich gewirkt hat ist in diesem Bild nicht gegeben, da im Vordergrund, wie oben erwähnt, einzelne Personen erkennbar sind. Der:dem Betrachtenden wird durch die Darstellung der ruhenden Soldat:innen der Eindruck einer Gefahrensituation genommen. Was jedoch bei der Betrachtung immer noch befremdlich wirkt, ist die Präsenz von Waffen, die fast zufällig unter den Rucksäcken der Soldat:innen liegen. Was bei allen drei Darstellungen der Situation im Besucher:innenzentrum immer wieder in den Sinn kommt, ist, dass allein die Abwesenheit von Spuren von Gewalt den Betrachtenden verrät, dass die Personen am Boden am Leben sind. Die erste Assoziation bei Bildern von durcheinander am Boden liegenden Soldat:innen ist jene eines Massaker, was jedoch in dieser Situation nicht passiert, da die Umgebung und das Setting ruhig und beispielsweise auch kein Blut zu sehen ist. Daher sind die Bilder schwer einzuordnen, da man diese Konstellation von

offiziellen Gebäuden und Soldat:innen nicht gewohnt ist – es entspricht nicht unserer kulturellen Gewohnheit Bilder von schlafenden Truppen zu sehen, vor allem nicht, wenn diese in einem solchen Setting aufgenommen worden sind, in dem sie zum Schutz einer für das politische System und die Demokratie der USA zentrale Institution stationiert sind. Genau diese Konstellation macht den Kontext des Geschehens so wichtig, denn nur so sind diese Bilder eindeutig zu- und einordenbar.

5.3. Kontextanalyse

Die Tageszeitung *The New York Times* berichtete breit über die Geschehnisse im Capitol und beleuchtete die Thematik von verschiedenen Seiten. Der für die Analyse gewählte Artikel mit dem Titel „*‘Our President Wants Us Here’: The Mob That stormed the Capitol*“, verfasst von Dan Barry, Mike McIntire und Matthew Rosenberg, beschäftigt sich mit dem Hergang des Sturms. Die drei Reporter beschreiben, wie über Social Media bereits in den Tagen zuvor Geld gesammelt wurde, um Personen nach Washington D.C. zu bringen, welche Gruppen speziell mobilisierten und wie sich bereits am Tag vor dem Sturm in der Washington Mall die Stimmung aufheizte. Der Artikel gibt einen Überblick über die wichtigsten Gruppierungen, die an der Eskalation der Situation am 6. Jänner beteiligt waren: die *Proud Boys*, *QAnon*, selbsternannte (Bürger-)Milizen, sowie evangelikale und rechtsextreme Prominente. Außer den für die Analyse ausgewählten Bildern verwenden die Redakteure weitere 12 Bilder, um die Stimmung vor, während und nach dem Sturm zu vermitteln. Dabei verwenden sie bei der Bezeichnung für die teilnehmende Personen in keinem Fall das Wort „Protestierende“ und sprechen auch nie von einem „Protest“, sondern von einem „Aufstand“, von „Angriff“ und „zivilen Unruhen“, der von „Trump-Unterstützer:innen“ und „Teilnehmer:innen“ durchgeführt wurde. Lediglich wenn die am Sturm teilnehmenden Personen direkt oder indirekt zu Wort kommen, fallen die Wörter „Protestierende“, „Fußsoldat:innen“ und „Patrioten“ wenn sie diese selbst verwenden. Die Redakteure sprechen stets von Aggression und Gewaltbereitschaft, die bereits am Tag zuvor in Washington D.C. geherrscht hatte. Sie beschreiben, während der Trump-Rally im Publikum die Bereitschaft zum Bürgerkrieg vernommen zu haben, ebenso wie dass im Capitol später vereinzelt Personen explizite Gewaltakte gegen

Abgeordnete mit dem Ruf nach Militär-Gerichten forderten. Die Präsenz verschiedenster Flaggen fällt den Redakteuren ebenso auf, da diese die Zugehörigkeit der Träger:innen zu einer politischen Gruppe sichtbar machen. Es wird außerdem darauf eingegangen, dass auch politische Akteur:innen am Sturm beteiligt gewesen waren – im Speziellen der Republikaner Derrick Evans, der im Nachfeld der Ereignisse eine Strafe wegen diverser Gesetzesverstöße beim Sturm aufs Capitol bekam. Interessant ist, welche Zitate der teilnehmenden Personen von den Redakteuren gewählt werden: beispielsweise die Aussagen „*We are here. See us! Notice us! Pay attention!*“ und „*We are representing the 74 million people who got disenfranchised*“ (Barry et al. 2021). Die im Artikel zitierten Aussagen zeigen in gewisser Weise mit welcher Einstellung die Teilnehmenden das Capitol gestürmt haben. Das Gefühl, nicht gesehen oder repräsentiert zu werden, der Drang sich sichtbar zu machen und Repräsentation zu verlangen – all diese Forderungen verbindet man automatisch mit demokratischen Protesten, die allerdings nicht von bewaffneten, paramilitärischen Gruppierungen organisiert werden.

Eine Woche später verfasste der Journalist Noah Wetland für die *New York Times* einen Artikel mit dem Titel „*Impeachment Briefing: Trump Is Impeached, Again*“, in dem er die Bedeutung des zweiten Amtsenthebungsverfahrens gegen Donald Trump politisch aufschlüsselt indem er Zitate von Abgeordneten einordnet, zwei Kolleg:innen aus der Kongress-Berichterstattung befragt und die Fotografin Emily Cochrane die Situation im Capitol beschreiben lässt. Erneut wird der Sturm als gewaltvoller Aufstand von Trump-Unterstützer:innen bezeichnet, außerdem weiß man, dass erstmals zehn Republikaner:innen für die Amtsenthebung von Trump gestimmt hatten. Laut Adam Schiff, demokratischer Repräsentant Kaliforniens, ist Trump in der Lage einen Bürgerkrieg zu entfachen, er bezeichnet den Sturm außerdem als „*white nationalist act*“ (vgl. Wetland 2021). Jim Jordan, republikanischer Repräsentant Ohios, im Gegenzug ordnet den Sturm als Unruhen ein, die demokratische Vertreter:innen im Normalfall gutheißen würden. Nicht alle Republikaner:innen stimmen ihm hier zu, Dan Newhouse, republikanischer Repräsentant Washingtons, etwa findet Trumps Verhalten unentschuldigbar. Diese Bruchlinie sehen auch Julie Davis und Carl Hulse, beide Reporter:innen für die *New York Times*, denn Trump polarisierte innerhalb der Partei so stark, dass mitunter auch das Parteiobhaupt im Haus, Kevin McCarthy, Kritik am ehemaligen

US-Präsidenten übte. Sie sprechen auch die Symbolkraft an, die der verstärkte militärische Schutz im und um das Capitol in sich trägt. Für Davis ist die Art und Weise wie das Capitol mit militärischen Truppen ausgestattet wird eine Situation, wie man sie in Erwartung einer neuen Ära sieht. Emily Cochrane bezeichnet den Anblick der Nationalgarde im Capitol als surreal, vor allem die Situation der schlafenden Soldat:innen am Marmorboden. Besonders auffällig war für sie, dass die Waffen ständig präsent waren – sie lagen um und auf den schlafenden Personen, was ihr den Eindruck eines hochmilitarisierten Capitols gab. Für sie ist diese Aufrüstung jedoch eine Reaktion auf die gefährlichen Ereignisse der Woche zuvor, um eine erneute Eskalation zu verhindern.

Auch die Tageszeitung *Tampa Bay Times* gab dem Thema viel Platz in der Berichterstattung. Der ausgewählte Artikel ist mit „*An emotional overload: Tampa Bay reacts to insurrection at the Capitol*“ betitelt und wurde von Gabrielle Calise verfasst. Der Artikel ist eine Ansammlung von Zitaten der Zivilbevölkerung Floridas, der in diesem Artikel ermöglicht wird, sich zu den Ereignissen in Washington D.C. zu äußern. Auch in diesem Artikel werden die Worte „Protest“ und „Protestierende“ nicht erwähnt, es handelt sich immer um einen „Aufstand“ oder „Putsch“, der von „Aufständischen“, „*Domestic Terrorists*“ und „Randalierenden“ angeführt wurde. Insgesamt äußern sich vier Personen zu den Geschehnissen, allesamt zeigen sich erschüttert und verängstigt. Spannend ist, dass die erste Person im Artikel, Melissa L., sich besonders an der Konföderierten-Flagge im Capitol stößt. Eine weitere Person streicht heraus, dass es zu verachten ist, dass die am Sturm teilnehmenden ihren Akt mit dem Sturm der *Black Panthers* auf das kalifornische Capitol 1967 vergleichen, da es sich damals um deren Kampf gegen Rassismus und für grundlegende Rechte handelte. Laut dieser Person handelt es sich bei dem Sturm 2021 um einen Versuch, die US-amerikanische Demokratie zu zerstören. Der Fokus des Artikels auf die Stimmen der Bevölkerung Floridas nimmt etwas den Informationswert um die Geschehnisse am Capitol weg, allerdings ist es für die Analyse sehr zuträglich, tatsächliche Denkbilder aus der Bevölkerung zu lesen – auch wenn diese natürlich redaktionell ausgewählt und wahrscheinlich bearbeitet wurden. Es fällt außerdem auf, dass sich keine einzige Stimme für den Sturm ausspricht, sondern durchwegs alle entweder wütend, erschrocken, verängstigt oder resigniert sind. Auch das liegt wahrscheinlich an der redaktionellen Auswahl.

Im Zuge der Berichterstattung über das Amtsenthebungsverfahren gegen Donald Trump veröffentlichte das Editorial Board der Zeitung einen Artikel mit dem Titel *„President Trump is impeached (again). Now what?“*. Die Autor:innen, namentlich Paul Tash, Graham Brink, Elizabeth Djinis, John Hill und Jim Verhulst, fokussieren sich darin auf die politischen Nebenprodukte des Amtsenthebungsverfahrens, sowie die Situation im aufgerüsteten Capitol – die dabei entstanden Bilder werden als ‚erschütternd‘ bezeichnet. Die Spaltung der Republikanischen Partei ist auch hier ein großes Thema, ausgelöst durch die Stimme von 10 Republikaner:innen für die Amtsenthebung Trumps. Es wird außerdem die bipolare Position von Kevin McCarthy angesprochen, der zwar Trump für den Sturm verantwortlich machte, allerdings gegen die Anerkennung des Wahlergebnisses und die Amtsenthebung stimmte. Das Editorial Board schließt daraus, dass ‚Trumpism‘ weiterhin den republikanischen Weg zeichnen wird, jedoch ein bewaffneter Sturm keine politische Aussicht für eine Partei sein kann. Nach einem kurzen Exkurs zu Bidens zurückhaltender Position zum Amtsenthebungsverfahren, plädieren die Autor:innen für ein Bewusstwerden beider Parteien über ihre Vertrauensfunktion im selben politischen System. Die Aufrüstung des Capitols selbst wird nicht weiter im Text angesprochen, der Fokus liegt trotz einschlägiger Bebilderung auf dem politischen Hintergrund.

Das Wochenmagazin *Newsweek* präsentiert ebenfalls die Individualsicht auf den Sturm, indem sie die britische Journalistin Sophie Alexander, die für den britischen TV-Sender *ITV News* arbeitet und mit zwei Kollegen den Sturm miterlebte, in einem Artikel zu Wort kommen lassen. Dieser trägt den Titel *„I Was There When The Rioters Stormed The Capitol“* und beginnt mit einem etwa eineinhalbminütigen Video, das Bilder vom Sturm zeigt und mit dramatischer, klassischer Musik unterlegt ist. Der Bericht der Redakteurin ist sehr persönlich, sie beschreibt Zusammenstöße zwischen Polizei und Protestierenden, wie sie selbst als Journalistin von mit Stöcken bewaffneten Personen umzingelt und bedroht wurde und wie die Polizei hilflos dabei zusehen musste, wie Personen rauchend in der Rotunda des Capitols Selfies machten. Erst als die Nationalgarde einschritt klärten sich die Machtverhältnisse wieder, so Sophie Alexander. Sie schließt ihren Bericht mit dem Verweis auf den Sturm auf das Capitol 1814, der als Kriegszug der Briten in einem Großbrand endete. Sie ist die einzige Journalistin die ein Mal das Wort „Protestierende“ verwendet, ansonsten bezeichnet auch sie die

Ereignisse als „Belagerung“, „Mob“ und „Chaos“, das von „Trump-Supporter:innen“ verursacht wurde.

Ebenso aus Individualsicht beleuchtet *Newsweek* das Nachspiel des Sturms in einem Artikel mit dem Titel *„Mom of National Guard Says He Was ‚Better Cared for in Afghanistan‘ Than Protecting D.C.“*, der von Samantha Lock verfasst wurde. Der Fokus liegt auf dem Bericht einer Mutter eines Soldaten der Nationalgarde, der zum Schutz des Capitols aus Afghanistan abgezogen, und in Washington D.C. eingesetzt wurde. Laut dieser Mutter waren die Umstände, unter denen die Soldat:innen im Capitol im Einsatz waren, höchst prekär. Dabei stellt die Journalistin gleich zu Beginn des Texts den Kampf im Mittleren Osten dem Aufstand mit fünf toten Personen in Washington D.C. gegenüber. Aufgrund des hohen medialen Interesses war es den Soldat:innen im Capitol nicht erlaubt Kaffee zu trinken, so die Mutter, auch die restliche Verpflegung soll dürftig ausgefallen sein. Auch die Gefahr, sich mit dem Corona-Virus anzustecken bezeichnet die Mutter als hohes Risiko in der Situation ihres Sohnes – all diese Sachen hätte es in Afghanistan nicht gegeben. Die Journalistin verweist im Zuge dieses Artikels auf die zahlreichen Bilder von am Boden schlafenden Soldat:innen, die im Internet kursieren, und unterstützt damit die Aussagen ihrer Informantin. Die Nationalgarde äußert sich im Artikel zur Situation ebenso, indem sie die fotografierten Situationen als *‚on-duty‘* bezeichnen, während die Truppen *‚off-duty‘* adäquate Unterbringungen haben. Ein Sprecher der Nationalgarde betont mehrfach, dass es vor allem darum ginge physisch präsent zu sein, um die Sicherheit des Capitols und der Bürger:innen zu garantieren. Am Tag des Sturms wurden 6.200 Soldat:innen der Nationalgarde aus den Bundesstaaten Maryland, Virginia, New York, New Jersey, Delaware und Pennsylvania autorisiert, um das Capitol zu beschützen, insgesamt sollen jedoch 20.000 in den Tagen bis zur Angelobung von Joe Biden vor Ort sein, so Samantha Lock im Artikel. 16 Teilnehmer:innen wurden vor Ort verhaftet, etwa 40 weitere werden im Nachhinein vor dem Obergericht angeklagt. Die Journalistin erwähnt diese Fakten, bevor sie die Nummer der bestellten 20.000 Soldat:innen mit jenen in Afghanistan vergleicht – vier Mal mehr in Washington D.C. als in Afghanistan und Irak. Wie die Journalistin diese Zahl einordnet, ist nicht direkt zu sagen, aber dass sie die Zahl mit jenen in Kriegsgebieten vergleicht – vor allem nach den Berichten ihrer Informantin – lässt

vermuten, dass sie die militärische Präsenz, sowie den Umgang mit den Truppen in Washington D.C. eher ablehnend betrachtet.

5.4. Interpretation

Die beiden analysierten zeitlichen Segmente – Sturm auf und Sicherung des Capitols – zeigen sowohl in der ikonographisch-ikonologischen als auch in der Kontextanalyse, dass es sich bei beiden Ereignissen um einen Ausnahmezustand handelt. Auffallend ist, dass die Symbole sowohl in der ikonologischen Interpretation als auch in der Berichterstattung der analysierten Medien eine große Rolle spielen. Dass dies nicht ungewöhnlich für Auftritte von politischen Gruppierungen ist, steht außer Frage. Allerdings – um hier auf das Konzept der Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit von Nancy Fraser zurückzukommen – ist nicht auszumachen, ob es sich um eine organisierte einzelne Gegenöffentlichkeit handelt, oder ob verschiedene Gegenöffentlichkeiten sich zum Sturm zusammengeschlossen haben. Es entsteht der Eindruck, dass sich viele verschiedene, häufig lose oder überhaupt nicht organisierte, Gruppen zu der Rally von Donald Trump am Tag des Sturms auf das Capitol eingefunden haben, was aber durch den Artikel in der New York Times entkräftet wird, der von einer beachtlichen Mobilisierung dieser Gruppen über soziale Medien berichtet. Nancy Fraser macht Gegenöffentlichkeiten auch nicht direkt an ihrem Organisationsgrad fest, allerdings ist es für die Interpretation der Bilder und der darin abgebildeten Ereignisse von Bedeutung, ob es sich um eine geplante Eskalation handelt, oder ob der Sturm sich in Folge der Rally gebildet hat und erst anschließend eskaliert ist. Die berichtenden Redakteur:innen dokumentieren, dass sich bereits am Tag zuvor auf einem anderen Event Stimmen hörbar gemacht haben, die darauf aus waren, bürgerkriegsähnliche Zustände herzustellen. Auch die Auswahl der Sprecher:innen auf Trumps Rally und die dort verlautbarten Parolen lassen darauf schließen, dass der Sturm zumindest in seinem Grundsatz geplant war und dass es sich bei allen, die beim Sturm präsent waren um Trump-Anhänger:innen, also ‚Trumpistas‘ handelt. Visuell ist ein Plan nur schwer identifizierbar, da die Situation am Eingang, an dem sich die Personen durch das Tor drängten, derart chaotisch und übersichtlich wirkt, dass ein dahinterstehender Plan kaum denkbar ist – außer der Plan war es, die Situation in ein Chaos eskalieren zu lassen. Was man visuell

jedoch sehr präzise sehen kann, ist die Performativität des Ereignisses: die Personen haben sich nicht nur den Raum genommen, sie haben ihn übernommen und ihn körperlich besetzt. Es reichte nicht mehr, vor dem Capitol sich Platz zu verschaffen, die dort befindlichen Personen bewegten sich in das Gebäude hinein und nahmen den gesamten verfügbaren Raum ein, griffen ihn an und posierten in ihm.

Wenn man an die oben vorgestellten Konzepte zu Protest denkt, ist es schwierig diese Bilder einzuordnen, da sie kaum etwas mit dem zu tun haben, was Butler und Fraser in ihren Erörterungen zu Protest zu meinen scheinen. Lediglich die Passagen zu anti-demokratischen Bewegungen scheinen zu passen, aber hier stellt sich wieder die Frage: aus wessen Sicht? Eingangs wurde bereits die Frage erläutert, in wessen Entscheidungsmacht es steht, etwas als Protest zu identifizieren beziehungsweise als etwas anderes zu bezeichnen. In dem Newsweek-Artikel werden mehrfach Parolen genannt, die sehr stark an das erinnern, was Judith Butler in ihren Ausführungen zu einer performativen Theorie der Versammlung beschreibt: der Ruf gehört und gesehen zu werden, der Drang sich sichtbar zu machen und sich von dem Gefühl der Hilflosigkeit durch das Miteinander in einer Versammlung abzulenken. Das Konzept von „*We, the people*“ ist hier „*we, the weak ones*“, was zeigt, dass sich die Personen – in ihrer sprachlichen Performativität – als die Unterdrückten der Gesellschaft sehen. Was in diesem Kontext jedoch paradox erscheint ist die Diskrepanz zwischen der Aufforderung der Sprecher:innen auf der Rally und dem Eigenverständnis der anschließend Protestierenden. Donald Trump, oder seine Vertreter:innen, forderten die Teilnehmenden auf, sich als Fußsoldat:innen zu sehen, die für die Freiheit bluten würden – was im Anschluss darauf auch passierte, nur, dass Donald Trump selbst nicht mehr anwesend war und sich sogar gezwungen sah, die Menschen zum Rückzug aufzufordern, was diese sichtlich enttäuschte. Eine Protest-Bewegung, die noch vor Beginn des Protests ihren Initiator verliert – oder nie einen hatte beziehungsweise brauchte, der Hergang der Eskalation hat durch die Vorgeschichte des Sturms so viele Ebenen, dass es zwar logisch scheint, warum die Situation eskalierte, allerdings die Einordnung des Sturms als Akt erschwert wird.

Wenn man von der sprachlichen auf die visuelle Ebene wechselt, legt sich ein völlig anderes Bild dar. Von einem visuellen „*We, the people*“ ist nichts zu

sehen, hier liegt der Fokus mehr auf den Symbolen. Die Präsenz von *QAnon*, diversen paramilitärischen Milizen – unter anderem den *Proud Boys* –, scheinbaren Privatpersonen, die Pro-Trump-Merchandise tragen, und Libertären macht deutlich, dass es sich zwar um verschiedene Bewegungen handelt, jedoch alle davon den Alt-Right, beziehungsweise zumindest rechtsextremen Ideologien zuzuordnen sind. Die Verwendung der Gadsden-Flagge und – wie in den Artikeln immer wieder erwähnt wird – der Konföderierten-Flagge, sowie das offene Tragen von Waffen entsprechen der Handlungsweise der Alt-Right, wie sie oben beschrieben wird. Vor allem das Bild in Nancy Pelosis Büro macht deutlich, dass die Personen sich in ihrem Akt bewusst inszenieren. Die körperliche Performativität hat mit einem demokratischen Protest nichts mehr zu tun, es entspricht lediglich dem Konzept einer Versammlung verschiedener Gegenöffentlichkeiten, die sich durch diesen Sturm unübersehbar machen. Die Gegenöffentlichkeit der ‚Trumpistas‘ macht von ihrem Recht zu Erscheinen Gebrauch, sie weitet es sogar aus, indem sie den materiellen Raum besetzt. Die Bedeutung des Raumes, den sie sich in ihrem Akt aneignen, ist hier von erheblicher Relevanz. Das Capitol ist kein öffentlicher Platz, oder ein allgemein zugänglicher Ort, sondern der Arbeitsplatz der Gesetzgeber:innen des Landes, und am selben Tag starteten zudem die Vorbereitungen auf die Angelobung des soeben gewählten Präsidenten Joe Biden. Die Symbolkraft, die in diesem Akt der performativen Versammlung und Besetzung dieses Raums liegt, ist unübersehbar: die Teilnehmenden wollten sich nicht lediglich sichtbar machen, sie wollten einen demokratischen Vorgang stoppen. Wenn Judith Butler von dem Recht auf Widerstand gegen Unrechtmäßigkeiten spricht, meint sie wohl kaum die Auflehnung gegen eine legitime, demokratische Wahl, weswegen der Akt der Erstürmung nur schwer als Protest fassbar ist. Dem scheinen auch die Redakteur:innen der analysierten Medien zuzustimmen, da anstatt des Wortes „Protest“ überwiegend „Aufstand“, „Putsch“ oder „Angriff“ verwendet wird. Jene Bilder, die in der Berichterstattung rund um das Amtsenthebungsverfahren gegen Donald Trump in der Woche darauf veröffentlicht wurden, lassen sich ähnlich schwer einordnen.

Die Redakteur:innen sprechen durchwegs von einer surrealen Situation, dass ein derartiger militärischer Aufwand zum Schutz des Capitols gegen den ‚Mob‘ betrieben wird. Auch dies trägt eine eindeutige Symbolkraft in sich, die das Auftreten einer anderen Teilöffentlichkeit, nämlich der des Staates

beziehungsweise der Exekutive, deutlich macht. In diesen zwei Bildreihen konkurrieren diese Öffentlichkeiten, die Gegenöffentlichkeit der Alt-Right versammelt sich performativ, um sich dem Staat zu widersetzen, dieser reagiert mit hoher militärischer Präsenz und der Abriegelung des Gebiets um das Capitol. Es ist ebenso symbolisch, dass die US-Exekutive das demokratische Zentrum des Landes mittels Militär und Umzäunung abriegelt, und zwar genau in dem Moment, als der soeben abgewählte Donald Trump zum zweiten Mal seines Amtes enthoben werden soll. Dieses Seilziehen um demokratische Legitimität zeigt sich in den beiden analysierten Segmenten. Wie oben bereits erwähnt, hat der Akt der Erstürmung nur noch wenig mit einem demokratischen Protestakt zu tun, vor allem da er sich gegen einen demokratischen Prozess richtet. Inwieweit jedoch die Einberufung von 20.000 Soldat:innen zum Schutz eines weiteren demokratischen Prozesses notwendig ist, scheint ebenfalls fraglich, so der Artikel der *Newsweek*. Die Redakteur:innen der *Tampa Bay Times* und *New York Times* ordnen das militärische Aufgebot als logische Reaktion des Staates ein – es geht immerhin um den Schutz der Demokratie, wofür das Capitol symbolisch steht – der Redakteurin der *Newsweek* ist zwar bewusst, dass die Sicherung des Geländes notwendig ist, sie ist jedoch über die Zahl der Soldat:innen verwundert, was sie durch den Vergleich mit den US-Truppen in den Kriegsgebieten Afghanistan und Irak zeigt.

Der Vergleich mit zwei Kriegsgebieten ist an sich auffallend, denn es zeigt die eindeutige Konnotation von militärischen Truppen mit Krieg. In der ikonographisch-ikonologischen Analyse wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass die Bilder im Capitol eher Assoziationen mit einer Kriegssituation hervorrufen, was zwar im Kontext der Geschehnisse keinerlei Richtigkeit hat, aber doch zu denken gibt, welche Symbolkraft in diesem exekutiven Abwehrakt liegt. Denn auch hier stehen die Soldat:innen nicht vor dem Capitol, um es zu beschützen, sondern schlafen innerhalb des Gebäudes – diese Bilder haben an sich sehr wenig mit dem Wort ‚Bewachen‘ zu tun, da ‚Wachen‘ wohl eher mit einem Wachstatus assoziiert wird. Der Zusammenstoß der exekutiven Staatsgewalt und der Demonstrierenden ist bei performativen Versammlungen sehr üblich – wie auch Judith Butler ausführt – und gehört zum Ausverhandlungsprozess in einer konfrontativen Situation in der Öffentlichkeit, aber die Präsenz von Militär am Ort der Versammlung eine Woche danach ist doch ungewöhnlich. Man muss hierbei jedoch anmerken, dass in den



Abbildung 16 - US-Nationalgarde am Lincoln Memorial 2020 © Win McNamee/Getty Images

USA die Reaktion auf Proteste mit militärischem Aufgebot eine gewisse Tradition hat. So reagierte der US-Staat auf gewaltlose Proteste der ‚*Black Lives Matter*‘-Bewegung vor dem Lincoln-Memorial in Washington D.C. mit der Platzierung von Soldat:innen auf den Stufen des Memorials (s. Abb. 16; vgl. Jarvis 2020). Der Unterschied zur Militär-Präsenz in der Situation am Capitol ist: das Foto am

Lincoln Memorial 2020 wurde unmittelbar nach Beginn der BLM-Proteste aufgenommen, während zum Zeitpunkt des Sturms auf das Capitol durch rechtsextreme Gegenöffentlichkeiten die Polizei-Präsenz eher gering war und erst nach Eindringen der Teilnehmenden in das Capitol dem Geschehen durch die Exekutive ein Ende gesetzt wurde.

Wenn man die beiden Ereignisse in ihrer Bildlichkeit und dem medialen Kontext betrachtet, würde man sie, auch unter Einbeziehung des theoretischen Ansatzes dieser Arbeit, kaum als Protestikonografie bezeichnen. Es soll nun jedoch erneut herausgestrichen werden, dass die sprachliche Performativität der Teilnehmenden, die im medialen Kontext dokumentiert wurde, bei der Interpretation durchaus eine wichtige Rolle spielt. Denn obgleich die Bilder keine typischen Protestbilder sind, entspricht die dokumentierte sprachliche Forderung nach einem ‚Gesehen werden‘ durchaus dem, was Judith Butler in ihrer Erörterung einer performativen Versammlung beschreibt. Der interpretative Rahmen lässt es zu, die auftretende Versammlung als anti-demokratische Gegenöffentlichkeit zu sehen, die vor allem an einschlägigen Symbolen und der visuellen Selbstinszenierung, beziehungsweise dem Kontext des Ereignisses festgemacht wird.

Es ist nicht zu bestreiten, dass zumindest ein Teil der Teilnehmenden ein verzerrtes Verständnis von Demokratie hat, oder sogar anti-demokratisch denkt. Die Alt-Right ist nicht per se anti-demokratisch eingestellt, jedoch ist bei Bewegungen wie *QAnon*, die beim Sturm auf das Capitol visuell sehr präsent war, nicht abzustreiten, dass diese Bewegung in ihren Verschwörungstheorien anti-demokratisch ist und auch so agiert. Durch den Zusammenschluss verschiedener Bewegungen – eben unter anderem auch libertärer – in diesem Akt des Sturmes, stoßen rechtsextreme und anti-demokratische Gruppen aufeinander und

vermischen sich, weswegen auch das Selbstbild der Versammlung Diskrepanzen in sich trägt. Während paramilitärische Milizen einen Bürgerkrieg auslösen wollen, möchten andere ihrem Unmut Ausdruck verleihen. Es ist also innerhalb der Teilnehmenden zu differenzieren, mit welcher Intention sie das Capitol stürmten, um eine Aussage darüber treffen zu können, ob das gesamte Ereignis als anti-demokratischer Aufstand, Putschversuch oder Protest zu verstehen ist. Da allerdings in dem Chaos und durch die Vermischung verschiedener Gegenöffentlichkeiten in einem derart symbolbehafteten materiellen Raum keinerlei Differenzierung mehr getroffen werden kann und dieser Eindruck durch das vehemente Militäraufgebot im Nachfeld des Ereignisses noch verstärkt wird, ist davon auszugehen, dass es sich beim Sturm auf das Capitol um eine Mischung aus Protest, Aufstand und einen versuchten Putschversuch handelt, dessen Performativität durch die Örtlichkeit und Eskalationsstufe als anti-demokratisch zu sehen ist. Diese Mischung ist dadurch möglich, dass nicht jeder dort befindlichen Gruppierung der Wunsch nach Bürgerkrieg nachgesagt werden kann, allerdings der Akt des Eindringens gewaltvoll war und damit der für diese Arbeit festgesetzten Definition der Performativität von Protest nicht entspricht.

Es ist durch die Dynamik des Ereignisses, die sich in dessen Bildlichkeit auch eindeutig zeigt, nicht mehr nachvollziehbar, wie sich die verschiedenen Gegenöffentlichkeit zu einer auftretenden Menge zusammengeschlossen haben, beziehungsweise ob dies überhaupt passiert ist. Der Produktionskontext ist hier ebenso ausschlaggebend, da immer auch beachtet werden muss, dass die Fotograf:innen vor Ort gewisse Perspektiven einnehmen, um ganz bestimmte, dramatische Momente einzufangen. Besonders auffallend ist hier das Bild mit dem *QAnon*-Anhänger, auf dem man im Hintergrund recht unscheinbare Menschen herumstehen beziehungsweise -wandern sieht. Perspektive und Inszenierung geben den Rezipient:innen einen ganz bestimmten Blickwinkel, der Ereignisse aber häufig auch verzerrt oder einseitig darstellen kann. Bilder und die mediale Berichterstattung vermitteln immer nur eine Perspektive, die neben vielen anderen existiert. Hier soll nicht versucht werden, den Wahrheitsgehalt der Bilder oder Artikel zu schwächen, sondern lediglich dahingehend argumentiert werden, dass die Versammlung am Capitol keine homogene Masse war, was jedoch visuell kaum sichtbar ist, da auf jene Personen fokussiert wurde, die sich selbst zu inszenieren wussten. Das anti-demokratische Moment des Ereignisses jedoch

bleibt bestehen und ist gleichzeitig das benennende Adjektiv für die Versammlung an sich: selbst wenn sich ein Teil der Teilnehmenden als demokratisch Protestierende verstehen würde, hat das in dem Moment keine Relevanz mehr, in dem sich dieser Teil der Masse unterordnet, wenn diese Masse mit Gewalt in ein Symbol für Demokratie eindringt.

Die surreale Situation im Capitol eine Woche nach dem Sturm bestätigt, dass nach Einschätzung der Behörden des US-Staates eine reale Gefahr der Wiederholung oder weiterer Eskalation bestand. Damit ist erneut klar, dass der Akt des Sturms an sich anti-demokratisch war und nicht als Protestakt bezeichnet werden kann. Da es im medialen Kontext jedoch so scheint, als ob ein großer Teil der Versammlung der Meinung war an einem demokratischen Protest teilzunehmen, soll der Protestbegriff nicht gänzlich entzogen werden, immerhin spielt das Bewusstsein der Masse eine maßgebliche Rolle. Außerdem soll hier nicht außer Acht gelassen werden, dass der US-Staat in seiner Geschichte schon wiederholt auf friedliche Proteste mit einem militärischen Aufgebot geantwortet hat.

6. Conclusio

In den vorhergehenden Kapiteln wurden zunächst zentrale Begriffe und Konzepte anhand des State of the Art erklärt, sowie eine theoretische Grundlage mit der Zusammenführung der Ansätze Judith Butlers und Nancy Frasers gegeben. Darauffolgend wurde die bildtheoretische Herangehensweise skizziert und die angewendete Methode beschrieben. Die Analyse erfolgte anschließend in vier Schritten: zunächst wurden die ausgewählten Bilder ikonographisch beschrieben, dann ikonologisch interpretiert. Um dieser Interpretation einen medialen Kontext zu verleihen, wurde eine Auswahl an Artikeln aus drei US-amerikanischen Zeitungen analysiert. Abschließend wurde das analysierte Material mit der theoretischen Grundlage rückgekoppelt und interpretiert. Im folgenden letzten Kapitel dieser Arbeit erfolgt die Beantwortung der Forschungsfrage, Reflexion über die Analyse und Interpretation, sowie ein Ausblick für weitere Forschungsmöglichkeiten im Feld der visuellen Kommunikation.

Die eingangs gestellte Frage, inwiefern der Sturm auf das US-Capitol anti-demokratischen Protest darstellt, kann folgendermaßen beantwortet werden: es ist nicht zu bestreiten, dass es sich bei jenen Gegenöffentlichkeiten, die am Capitol präsent sind, um anti-demokratische handelt. Aufgrund der hohen Präsenz der Alt-Right und der ihr zuzuordnenden Untergruppierungen wie der *Proud Boys* oder *QAnon* sowie anderen paramilitärischen Milizen, ist der Akt des Sturmes ein anti-demokratischer, was direkt mit der politischen Einstellung, die diesen Gruppierungen zugeschrieben wird, zusammenhängt. Obgleich die Alt-Right nicht per se eine anti-demokratische Gegenöffentlichkeit darstellen, wie in Kapitel 2.1.1. beschrieben wird, ist an den in den Bildern zu sehenden und im medialen Kontext erwähnten Flaggen und politischen Symbolen eine Tendenz zu anti-demokratischen Ideologien vorhanden. Die Verwendung der Konföderierten- und der Gadsden-Flagge stellen eindeutige Indizien für eine anti-demokratische Einstellung dar. Auch die vor allem visuell starke Präsenz der *QAnon*-Bewegung und der *Proud Boys*, die nicht zuletzt wegen ihrer Einstufung als terroristische Organisation eindeutig anti-demokratisch sind, unterstützen das Argument, dass der Sturm von einer anti-demokratischen Gegenöffentlichkeit begangen wurde. Man darf hier jedoch nicht außer Acht lassen, dass mehrere tausend Personen am Capitol präsent waren und die Einordnung als anti-demokratisch nur für jene gilt,

die mit Gewalt in das Gebäude einbrachen und entsprechende Symbole an beziehungsweise bei sich trugen. Die Pressefotograf:innen vor Ort spielen hier eine sehr große Rolle, da sie bei der Abbildung der Personen einen Einfluss darauf hatten, wer abgebildet wird und wer nicht. Bei den analysierten Bildern ist nicht identifizierbar, ob sich alle im Capitol befindlichen Personen der Alt-Right zuordnen lassen, der Produktionskontext und die Bildauswahl spielen hier eine maßgebliche Rolle. Wenn man den medialen Kontext hinzuzieht, scheint es so, als ob tatsächlich ein Großteil jener, die das Gebäude unbefugt betraten, einer anti-demokratischen Bewegung beziehungsweise Gruppierung angehört.

Die Selbstwahrnehmung der Teilnehmenden scheint gespalten, wie die mediale Berichterstattung zeigt. Von typischen Protest-Rufen wie „*We, the people*“ bis hin zu Aufrufen zum Bürgerkrieg war viel zu hören, was die Einordnung der Perspektive der Teilnehmenden sehr schwierig macht. Das liegt vor allem daran, dass nicht nur eine, sondern mehrere Gegenöffentlichkeiten in dem Gebäude waren und diese nicht geschlossen aufgetreten sind, sondern vereinzelt in und durch das Capitol strömten. Es gibt auch keine einheitliche Forderung der stürmenden Gruppen, die im medialen Kontext oder visuell sichtbar wäre, was erstaunlich ist, wenn man die Vorgeschichte des Sturms betrachtet. Es wäre zu erwarten gewesen, dass in der Berichterstattung hervorkommt, dass die anwesenden Personen geschlossen nach der Wiederbestellung Trumps als US-Präsident fordern, was jedoch in keinem der analysierten Artikel thematisiert wurde. Dies zeugt vor allem davon, dass man hier von keiner einheitlichen Bewegung sprechen kann. Ebenso zeigt dies, dass der Organisationsgrad nur auf bestimmte teilnehmende Gegenöffentlichkeiten zutraf und der Sturm in diesem Ausmaß nicht geplant war.

Wenn man die in Kapitel 3.3. definierte Begrifflichkeit des anti-demokratischen Protests hinzuzieht, scheitert man bereits am Element der Gewaltfreiheit beim Versuch, das Konzept dem Sturm auf das Capitol zuzuordnen. Da sowohl Butler als auch Fraser Protest als etwas explizit gewaltfreies definieren, ist es unmöglich, den Akt des gewaltvollen Eindringens in eines der wichtigsten Symbole der US-Demokratie als Protest zu bezeichnen. Dass die Teilnehmenden sich selbst als Protestierende bezeichnen macht sichtbar, dass sie sich selbst als Teil einer demokratischen Bewegung sehen, was sie aber aufgrund ihrer anti-parlamentarischen Einstellung nicht sind. Das ist auch der Unterschied zwischen

der Selbsteinschätzung der Stürmenden und der medial Interpretierenden, denn kaum ein:e Redakteur:in hat das Wort ‚Protestierende‘ in Zusammenhang mit den Stürmenden benutzt. Es ist daher festzuhalten, dass es sich, wie in der Interpretation bereits skizziert, um eine Kombination aus Putschversuch, Aufstand und Protest handelt. Letzteres wird ausschließlich aufgrund der Selbstpräsentation der Personen beibehalten, da der Sturm an sich aufgrund der oben genannten Elemente nicht als Protest zu bezeichnen ist. Ein weiterer Teil, der zur Beantwortung der Forschungsfrage zuträgt, ist das Nachspiel des Sturms: die Stationierung tausender Soldat:innen im Capitol. Auch hier kann eindeutig gesagt werden, dass es sich hierbei um keine gewöhnliche Reaktion auf einen vermeintlichen Protest handelt, es gibt zwar vergleichbare Ereignisse, wie etwa ‚Black Lives Matter‘-Proteste, mit hoher Präsenz der Nationalgarde während und nach der Proteste, jedoch nicht in jenem Ausmaß wie es nach dem Sturm auf das Capitol geschah. Die Sicherheitsstandards, die nach dem Sturm am Gelände in und um das Capitol galten, sind eher welche, die an ‚Domestic Terrorism‘ erinnern. Diese Benennung würde insofern Sinn machen, da Joe Biden, zu dieser Zeit designierter US-Präsident, den Sturm als ‚Domestic Terrorism‘ bezeichnete. Diese Klassifizierung wird allerdings ebenso abgelehnt, da der Organisationsgrad und der Vorsatz der angedrohten Gewalt fehlt und zudem der einheitliche Wille zu einem terroristischen Akt – der häufig als billiges Substitut für Bürgerkrieg verwendet wird (vgl. Danzel et al. 2016) – nicht vorhanden ist.

Wenn man also die Frage beantworten möchte, inwiefern der Sturm ein anti-demokratischer Protest war – das war er nicht, es war eine anti-demokratischer Akt des Aufstands, ein gescheiterter Putschversuch, unter dem Deckmantel des Protests, der als demokratisches Mittel gilt. Wenn man sich nur auf das ausgewählte Bildmaterial fokussiert, ist diese Distinktion nicht so eindeutig, hier wäre es durchaus möglich ein Konzept der anti-demokratischen Protestikonografie zu etablieren. Der respektlose Umgang mit Büroräumlichkeiten von Abgeordneten, die Konfrontation von QAnon-Anhänger:innen mit der Polizei im Haus des Senats – all diese visuellen Elemente könnten, aus ihrem Kontext gelöst, als Eckpfeiler eines Begriffs der anti-demokratischen Protestikonografie gelten. Aufgrund des Kontexts jedoch, des Wissens um die Gewalt, mit der die Personen das Capitol stürmten, das Wissen um die fünf Verstorbenen, diese Elemente machen es unmöglich an diesen Bildern den Begriff zu etablieren.

Im Kontext des Sturms ist nicht nur die Frage des Protests interessant, sondern auch die der Motivation hinter dem Akt der Erstürmung: wenn man hier die theoretische Diskrepanz zwischen Nancy Fraser und Judith Butler betrachtet, wird klar, wie bereits oben argumentiert, dass Fraser hier deutlich mehr Bezug zur Realpolitik schafft als Butler. Obwohl Anerkennung durchaus kulturell beeinflusst ist, hat nicht ausschließlich eine kulturelle Aberkennung die Personen zum Sturm bewogen, sondern ebenso der Glaube ökonomisch nicht anerkannt zu werden. Es klingt so einfach, diesen Sturm mit fehlender ökonomischer und kultureller Anerkennung zu erklären, aber es darf dabei nicht vergessen werden, dass diese Elemente große Bestandteile der meisten Leben sind. Das US-amerikanische Ideal der ‚*hard working men*‘ – hier wird der Fokus explizit auf Männer gelegt, da visuell und medial fast ausschließlich Männer im Kontext des Sturms sichtbar waren und erwähnt wurden – zerbricht an dem, was Fraser progressiven Neoliberalismus nennt und Trump wusste die daraus entstehende Wut dieser Männer zu lenken. Eine Diskrepanz, die beim Sturm nicht zu vergessen ist, erschließt sich durch die Geschlechter- und Ethnizität-Frage. Beim Sturm, so auf den Bildern sichtbar, nahmen überwiegend weiße Männer teil, deren ökonomische und kulturelle Überlegenheit in den USA kaum bestritten werden kann. Vor allem im Kontext der ‚*Black Lives Matter*‘-Proteste, die im Jahr 2020 stattfanden, klingt die Forderung von weißen Männern am Capitol nach Aufmerksamkeit und der Selbstbezeichnung als ‚die Schwachen‘ fast absurd. Im Vorwort wurde der türkisch-amerikanische Streamer Hasan Piker zitiert, der in seiner Reaktion auf den Sturm Ethnizität und die koloniale Geschichte der USA als Hauptargument bringt, die verschiedenen Forderungen der anwesenden Gruppierungen am Capitol zu entkräften. Wenn man bedenkt, dass Donald Trump am Vormittag des 6. Jänners seine Anhänger:innen noch dazu aufgefordert hatte, sich nichts gefallen zu lassen und sich gegen systemische Ungerechtigkeit zu wehren, wird klar, warum die am Capitol anwesenden Personen sich als Protestierende sahen – sie folgten Trumps Diktum. Dass Donald Trump einen schwierigen Umgang mit der US-amerikanischen Geschichte pflegt und auch nur unter politischem und medialem Druck die Ablehnung von ‚*white supremacy*‘ kundtat ist bekannt und macht wiederum klar, wovon der Sturm angefeuert wurde. Es kann, wenn man die Geschehnisse seit der US-Wahl gedanklich ausbreitet, tatsächlich sein, dass viele

der Anwesenden am Capitol auf einen Bürgerkrieg hofften – nur hatten sie nichts, worum sie kämpfen konnten, denn Trump zog sich nach seiner Rede zurück.

Das Forschungsfeld der visuellen Kommunikation und Politik ist in den letzten Jahren gewachsen und gewinnt weiter an Bedeutung. Umso wichtiger ist es, Konzepte und Begriffe neu aufzugreifen und zu diskutieren. Protestikonografie mag eine lange visuelle Geschichte haben, sie besitzt sicherlich distinktive Elemente, allerdings hat sich in den letzten Jahren die visuelle Selbstpräsentation von Menschen wesentlich geändert. Das visuelle Zeitalter ist nun gleichzeitig das digitale Zeitalter, vor allem die Bedeutung der Memetisierung aller politischen und kommunikativen Bereiche darf nicht unterschätzt werden. Derzeit wird die memetisierte Darstellung besonders rechtsextremen Bewegungen zugeschrieben, allerdings ist dieses Element durch das Internet und diverse soziale Plattformen wie *Instagram*, *TikTok* und *Snapchat* bereits seit einigen Jahren in die Lebenswelt verschiedener Alters- und Zielgruppen übergeschwappt. Der öffentliche Diskurs hat sich zudem auf Online-Plattformen verlagert, hier ist der Einbezug alternativer politischer Kommentator:innen auf Plattformen wie *Twitch*, *Discord* und *YouTube* in Zukunft nicht nur interessant, sondern notwendig, um die Informationsquelle der nachkommenden Generationen verstehen zu können. Aus diesem Grund wurde an vereinzelten Stellen dieser Arbeit der oben genannte Streamer zitiert, um zu zeigen, dass sich hier wiederum ein multimodales, interaktives Feld auftut, das für die politische und visuelle Kommunikation derzeit, aber wahrscheinlich auch in Zukunft, von großer Bedeutung sein wird. Obwohl der zitierte Streamer bekennender Kommunist ist, werden Streaming-Plattformen bereits lange von rechtsextremen politischen Funktionären wie Ben Shapiro benutzt, um ihre politischen Standpunkte darzulegen. Die visuelle Inszenierung von politischen Kommentator:innen, die weder als Journalist:innen arbeiten, noch ein politisches Amt bekleiden, vermittelt jungen Zuseher:innen das Gefühl, von „einem von ihnen“ politische Inhalte vermittelt zu bekommen, was bei extremen Inhalten höchst bedenklich ist. Ein weiteres Beispiel stellt hier zudem die *2nd-Amendment*-Aktivistin Kaitlyn Bennett dar, die vor allem auf *YouTube* ihre Videos unter dem Titel „*Liberty Hangout*“ veröffentlicht. Das Phänomen Social Media wächst und mit ihr das Forschungsfeld der visuellen Kommunikation.

Die vorliegende Arbeit hat sich vor allem aufgrund der Forschungsfrage auf traditionelle Medien fokussiert, da die Interpretationsweisen auf Social Media viel

breiter und verschwommener gestreut sind als in traditionellen Medien, was für die Analyse und die Vorgehensweise in dieser Arbeit hinderlich gewesen wäre. Aber die memetische und transmediale Aufarbeitung der Ereignisse am Capitol – vor allem in Hinblick auf den einberufenen Untersuchungsausschuss im Kongress – ist ein Thema, das viele Forschungsmöglichkeiten bietet. Das Ereignis des Sturms eignet sich dazu hervorragend zur Analyse von sozialen Plattformen, da nicht nur Pressefotografien viral gingen, sondern vor allem jenes Material, das die am Sturm Teilnehmenden selbst produzierten und veröffentlichten. Diese Fülle an Bild- und Videomaterial vom Sturm auf das Capitol bietet unglaublich viele Möglichkeiten, diverse Konzepte auf ihre Aktualität zu testen und dabei die verschiedenen Fragen zu bearbeiten, die das Ereignis in vielen post-industriellen Demokratien aufgeworfen hat.

7. Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

Affolderbach, Friedemann (2020). Öffentlichkeit von unten. Demokratie, Öffentlichkeit und Politische Bildung. Wiesbaden: Springer VS.

Alexander, Sophie (2021). 'I Was There When The Rioters Stormed The Capitol'. Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/i-was-there-when-rioters-stormed-capitol-1560064> (29.7.2021).

Astor, Maggie (2021). How to Follow the Georgia Senate Runoffs. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/05/us/politics/polls-close-georgia-voting-long-lines.html?searchResultPosition=1> (05.09.2021).

Atkinson, David C. (2018). Charlottesville and the alt-right: a turning point?. In: Politics, Groups, and Identities 6(2), S. 309-315.

Baker, Peter (2020). Trump's Final Days of Rage and Denial. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/12/05/us/politics/trump-presidency-election-loss.html?searchResultPosition=10> (05.09.2021).

Baker, Peter (2021a). A Mob and the Breach of Democracy: The Violent End of the Trump Era. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/06/us/politics/trump-congress.html?searchResultPosition=8> (05.09.2021).

Baker, Peter (2021b). Graphic Video of Capitol Attack Leaves Emotions Raw but May Not Change Votes. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/02/10/us/politics/capitol-riot-footage-impeachment-trial.html> (05.09.2021).

Barry, Dan; McIntire, Mike; Rosenberg, Matthew (2021). 'Our President Wants Us Here': The Mob That Stormed the Capitol. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html> (29.7.2021).

Bazon, Emily (2020). Trump Is Not Doing Well With His Election Lawsuits. Here's a Rundown. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/11/13/us/politics/trump-election-lawsuits.html?searchResultPosition=20> (05.09.2021).

Bernhardt, Petra; Liebhart, Karin; Pribersky, Andreas (2019). Visuelle Politik: Perspektiven eines politikwissenschaftlichen Forschungsbereichs. In: Austrian Journal of Political Science, 48(2), S. 45-52.

Bodea, Cristina; Elbadawt, Ibrahim A. (2007). Riots, Coups and Civil War: Revisiting the Greed and Grievance Debate. The World Bank Development Research Group.

Buchstein, Hubertus (2021). Postpopulismus und Demokratie in den USA. In: Forschungsjournal Soziale Bewegungen 34(1), S. 39-58.

Bülow, Lars; Johann, Michael (2019). Politische Internet-Memes – Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde. Berlin: Frank&Timme GmbH.

Burke, Peter (2019). Augenzeugenschaft. Wagenbach Verlag.

Butler, Judith (1997). Excitable Speech. New York: Routledge.

Butler, Judith (2004). Undoing Gender. New York: Routledge.

Butler, Judith (2010). Performative Agency. In: Journal of Cultural Economy 3(2), S. 147-161.

Butler, Judith; Athanasiou, Athena (2014). Die Macht der Enteigneten. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith (2016). Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin: Suhrkamp.

Calise, Gabrielle (2021). 'An emotional overload': Tampa Bay reacts to insurrection at the Capitol. Tampa Bay Times. Online: <https://www.tampabay.com/news/florida-politics/2021/01/07/an-emotional-overload-tampa-bay-reacts-to-insurrection-at-the-capitol/> (29.7.2021).

Callirgos, Juan Carlos (2018). Neoliberal discourses and ethnonormative regime in post-recognition Peru: redefining hierarchies and identities. In: Cultural Studies 32(3), S. 477-496.

Cagliuso, Dominique (2021). Age of the Alt-Right: New-Age Media and White Nationalism in Trump's America. In: International Social Science Review 97(2), S. 1-30.

Carroll, Jeffrey (2021). Libertarianism. In: Reason Papers 42(1), S. 136-144.

Caspar, Christian; Teutoburg-Weiss, Hannes (2016). Postdemokratie oder Renaissance von Gegenöffentlichkeit? Ein theoretischer Klärungsversuch. In: Widerspruch, 35(1), S. 139-50.

Chhachhi, Amrita (2011). Nancy Fraser. In: Development and Change 42(1), S. 297-314.

Cochrane, Emily (2021). Inside the Capitol for Impeachment: National Guard in Every Corner. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/13/us/politics/inside-capitol-impeachment.html?searchResultPosition=7> (05.09.2021).

Cooper, Helene; Goldman, Adam (2021). Pentagon to Arm National Guard Troops Deploying to Capitol for Inauguration. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/12/us/politics/national-guard-troops-armed-inauguration.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article> (05.09.2021).

Coper, Ed (2020). Why we are still waiting for the US election result. Financial Review. Online: <https://www.afr.com/world/north-america/why-we-are-still-waiting-for-the-us-election-result-20201104-p56bhr> (05.09.2021).

Coski, John M. (2005). The Confederate Battle Flag. Cambridge, London: Harvard University Press.

Danzell, Orlandrew E.; Yeh, Yao-Yuan; Pfannenstiel, Melia (2019). Determinants of Domestic Terrorism: An Examination of Ethnic Polarization and Economic Development. In: Terrorism and Political Violence, 31(3), S. 536-558.

Dell, Christopher (2012). Judith Butler: Performanz und Performativität. In: Die improvisierende Organisation. Bielefeld: transcript Verlag, S. 103-122.

Demke, Elena (2008). Die Macht der Ohnmächtigen im Bild. In: Das Jahrhundert der Bilder. Bd. 2: 1949 bis heute. Paul, Gerhard (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co., S. 378–385.

Drolet, Jean-François; Williams, Michael C. (2019). America first: paleoconservatism and the ideological struggle for the American right. In: Journal of Political Ideologies 25(1), S. 28-50.

Downs, Stephanie (2020). CNN's 'Key Race Alert' Feature Is Driving People Crazy. Popculture.com. Online: <https://popculture.com/trending/news/cnns-key-race-alert-feature-is-driving-people-crazy/> (15.09.2021).

Drechsel, Benjamin (2006). Was ist ein politisches Bild? Einige Überlegungen zur Entwicklung der Politikwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Kulturwissenschaftliches Jahrbuch. Tragatschnig, Ulrich (Hg.). Innsbruck: StudienVerlag, S. 106-120.

Dunleavy, Dennis (2021). Flags of January 6, 2021: Symbols and Social Unrest, Unpacking the Meaning of Flags during the Capitol Riot. In: academia.edu, S. 1-27.

Edelman, Adam (2021). Biden slams Capitol rioters as 'domestic terrorists': 'Don't dare call them protesters'. NBC News. Online: <https://www.nbcnews.com/politics/white-house/biden-slams-capitol-rioters-domestic-terrorists-don-t-dare-call-n1253335> (05.09.2021).

Eickelmann, Jennifer (2017). »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Bielefeld: transcript Verlag.

Elter, Andreas (2008). Tod eines Kameramannes. Fotografen und Kameraleute zwischen den Fronten. In: In: Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute. Paul, Gerhard (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co., S. 450-457.

Fafejta, Martin (2018). The Fathers' Rights Movement as a Subaltern Counterpublic. In: Sociología 50(3), S. 225-245.

Fahlenbrach, Kathrin (2008). Studentenrevolte: Mediale Protestbilder der Studentenbewegung. In: Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute. Paul, Gerhard (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co., S. 364-369.

Fausset, Richard; Corasaniti, Nick; Haberman, Maggie (2020). Georgia and Michigan Deliver Blows to Trump's Efforts to Undo the Election. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/11/20/us/politics/georgia-trump-michigan-election.html?searchResultPosition=7> (05.09.2021).

Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (2011a). Handbuch der politischen Ikonografie (Band I). München: Verlag C.H. Beck.

Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (2011b). Handbuch der politischen Ikonografie (Band II). München: Verlag C.H. Beck.

Fleckner, Uwe (2011c). Damnatio memoriae. In: Handbuch der politischen Ikonographie (Band I). Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (Hg.). München: CH Beck, S. 208-215.

Fraser, Nancy (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracies. Social Text 25(26), S. 56-80.

Fraser, Nancy (1994). Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht, Frankfurt am Main: edition suhrkamp.

Fraser, Nancy (1997). Heterosexism, Misrecognition, and Capitalism. In: Social Text 52(53), S. 279-289.

Fraser, Nancy (1998). Social justice in the age of identity politics: redistribution, recognition, participation. (Discussion Papers / Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Forschungsschwerpunkt Arbeitsmarkt und

Beschäftigung, Abteilung Organisation und Beschäftigung, 98-108). Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung GmbH.

Fraser, Nancy (2005). Reframing Global Justice. In: New Left Review, 36, S. 69 - 88.

Fraser, Nancy (2017). Progressive Neoliberalism versus Reactionary Populism: A Choice that Feminists Should Refuse. In: NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research, 24(4), S. 281-284.

Fraser, Nancy (2017). Vom Regen des progressiven Neoliberalismus in die Traufe des reaktionären Populismus. In: Die große Regression; Geiselberger, Heinrich (Hsg.), Berlin: edition suhrkamp, S. 77-93.

Gamboni, Dario (2011): Bildersturm. In: Handbuch der politischen Ikonographie. Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Herwig (Hg.). München: CH Beck, S. 144-150.

Ghatak, Sambuddha; Prins, Brandon C. (2016). The Homegrown Threat: State Strength, Grievance, and Domestic Terrorism. International Interaction, 43(2), S. 217-247.

Glitsos, Laura, Hall, James (2020). The Pepe the Frog meme: an examination of social, political, and cultural implications through the tradition of the Darwinian Absurd. In: Journal for Cultural Research 23(4), S. 381-395.

Glueck, Katie (2020). Joe Biden is elected the 46th president of the United States. The New York Times. Online:
<https://www.nytimes.com/2020/11/07/us/politics/joe-biden-is-elected-the-46th-president-of-the-united-states.html?searchResultPosition=11> (05.09.2021).

Goldmacher, Shane; Nagourney, Adam (2020). 4 Takeaways From Biden's Electoral College Victory. The New York Times. Online:
<https://www.nytimes.com/2020/12/14/us/politics/biden-trump-electoral-college-vote.html?searchResultPosition=2> (05.09.2021).

Hawley, George (2017). Making Sense of the Alt-Right. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Hipp, Hermann; Seidl, Ernst (1996). Architektur als politische Kultur. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Hippler, Jochen (1994). Pax Americana? : Hegemony or Decline. London, Colorado: Pluto Press.

Hofmann, Wilhelm (2011). Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Beiträge zur kulturellen Konstruktion urbaner Politik. Berlin: Lit Verlag.

Holsten, Siegmund (2011). Krieg. In: Handbuch der politischen Ikonographie (Band II). Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Herwig (Hg.). München: CH Beck, S. 58-64.

Isaac, Jeffrey C. (2019). Beyond Trump? A critique of Nancy Fraser's call for a new left hegemony. In: Philosophy and Social Criticism, 45(9-10), S. 1157-1169.

Jakes, Lara (2020). Pompeo backs Trump's actions to contest election results, and Biden calls them 'an embarrassment.' The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/11/10/us/politics/pompeo-backs-trumps-actions-to-contest-election-results-and-biden-calls-them-an-embarrassment.html?searchResultPosition=5> (05.09.2021).

Jarvis, Jacob (2020). Viral Photo Shows Soldiers Amassed on Steps of Lincoln Memorial After Pentagon Puts Them on Alert Over Protests. Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/lincoln-memorial-soldiers-protests-george-floyd-1508304> (05.09.2021).

Kamola, Isaac (2021). QAnon and the Digital Lumpenproletariat. In: New Political Science, 43(2), S. 231-234.

Kanter, Heike (2016). Ästhetisches Agieren und die Auslegung von Welt – ikonische Macht in der Gestaltung von Pressefotografien. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 41, S. 187–211.

Kelly, Annie (2017). The alt-right: Reactionary rehabilitation for white masculinity. In: Soundings 66, S. 68-78.

Kenes, Bulent (2021). The Proud Boys: Chauvinist poster child of far-right extremism. In: ECPS Organisation Profile Series, 1, S. 4-28.

Kusserow, Karl (2021). An art curator explains the resonance between the U.S. Capitol's masterpieces and the riots. National Geographic. Online: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/treasure-american-art-bear-witness-historic-insurrection> (05.09.2021).

Lahrem, Stephan (2008). Che. Eine globale Protestikone des 20. Jahrhunderts. In: Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute. Paul, Gerhard (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co., S. 234-241.

Laimgruber, Ute (2020). 'Unsere Chance...menschlich zu werden'. In: Judith Butler und die Theologie. Grümmer, Bernhard; Werner, Gunda (Hg.), Bielefeld: Transcript Verlag, S. 43-62.

Lalancette, Mireille; Raynald, Vincent (2017). The Power of Political Image: Justin Trudeau, Instagram, and Celebrity Politics. In: American Behavioral Scientist 63(7), S. 888-924.

Lammert, Christian; Siewert, Markus B. (Hg.); Vormann, Boris (2020). Die Präsidentschaft Donald J. Trumps. In: Handbuch Politik USA. Wiesbaden: Springer VS, S. 3-16.

Lammert, Christian; Vormann, Boris (2020). Demokratie, Partizipation und Ungleichheit in den Vereinigten Staaten. In: Handbuch Politik USA. Lammert, Christian; Siewert, Markus B.; Vormann, Boris (Hg.). Wiesbaden: Springer VS, S. 333-346.

Lamerichs, Nicolle; Böhmer, Anna; Nguyen, Dennis; Melguizo, Mari; Radojevic, Radmila (2018). Elite male bodies: The circulation of alt-Right memes and the framing of politicians on Social Media. In: Participations 15(1), S. 180-206.

Leggewie, Claire (2021). Trump Messiah. In: Forschungsjournal Soziale Bewegung 34(1), S. 59-75.

Liebold, Sebastian; Mannewitz, Tom; Petschke, Madeleine; Thieme, Tom (2018). Demokratie in unruhigen Zeiten. Baden-Baden: Nomos.

Lobinger, Katharina (2019). Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung. Wiesbaden: Springer.

Lobinger, Katharina; Venema, Rebecca; Krämer, Benjamin, Benecchi, Eleonora (2019). Pepe the Frog – lustiges Internet-Meme, Nazi-Symbol und Herausforderung für die Visuelle Kommunikationsforschung. In: zeigen, andeuten, verstecken. Schwender, Clemens; Brantner, Cornelia; Graubner, Camilla; von Gottberg, Joachim (Hg.). Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 79-98.

Lock, Samantha (2021). Mom of National Guard Says He Was 'Better Cared for in Afghanistan' Than Protecting D.C. . Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/mom-national-guard-says-he-was-better-cared-afghanistan-protecting-dc-1561495> (29.7.2021).

Luckey, John R. (2011). The United States Flag: Federal Law Relating to Display and Associated Questions. In: CRS Report for Congress. S. 2-13.

Lyons, Kim (2020). Twitter briefly restricts Trump's disputed election tweets. The Verge. Online: <https://www.theverge.com/2020/12/12/22171126/trump-twitter-disputed-tweets-election-retweets> (05.09.2021).

Marinov, Nikolay; Goemans, Hein (2013). Coups and Democracy. B.J.Pol.S., 44, S. 799-825.

Mayer, Margit (2020). Soziale Bewegungen. In: Handbuch Politik USA. Lammert, Christian; Siewert, Markus B.; Vormann, Boris (Hg.). Wiesbaden: Springer VS, S. 347-364.

Mazower, Mark (2012). Governing the World: The History of an Idea. London: Penguin Press.

Miller-Idriss, Cynthia (2019). What Makes a Symbol Far Right?. In: Post-Digital Cultures of the Far Right. Fielitz, Maik; Thurston, Nick (Hg.). Bielefeld: transcript, S. 123-136.

Minta, Anna (2009). Planning a National Pantheon: Monuments in Washington, D.C. and the Creation of Symbolic Space. In: Public Space and the Ideology of Place in American Culture. Orvell, Miles; Mickle, Jeffrey L. (Hg.). Online: Brill, S. 19-50.

Minta, Anna (2011). Ikonizität der amerikanischen Stadt. Architektonische Bild- und Filmwelten von Washington, D.C. und New York im Vergleich. In: Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Berlin, Münster: Lit, S. 297-316.

Mitchell, William (1996). What Do Pictures "Really" Want?. In: October 77, S. 71-82.

Mitchell, William (2005). What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press.

Moskalenko, Sophia; McCauley, Clark (2021). QAnon: Radical Opinion versus Radical Action. In: Perspectives on Terrorism, 15(2), S. 142-146.

Mudde, Cas (2012). Populism in Europe and the Americas, Threat or Corrective for Democracy?. Cambridge: Cambridge University Press.

Mudde, Cas (2018). The Far Right In America. New York: Routledge.

Müller, Marion (2003). Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK.

Müller, Marion (2008). Visual competence: a new paradigm for studying visuals in the social sciences?. Visual Studies, 23(2), S. 101-112.

Müller, Marion; Geise, Stephanie (2015). Grundlagen der Visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden. Konstanz: UVK.

Münkler, Herfried (1995). Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung. In: Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht. Göhler, Gerhard (Hg.), S. 213-229.

Napie, Jaime L.; Jost, John T. (2008). The "Antidemocratic Personality" Revisited: A Cross-National Investigation of Working Class Authoritarianism. In: Journal of Social Issues 64(3), S. 595-617.

Newsweek (2021). Newsweek Media Kit 2021. Newsweek.com. Online: <https://d.newsweek.com/en/file/461223/newsweek-mediakit-2021.pdf> (11.09.2021).

Olorunnipa, Toluse; Janes, Chelsea; Sonmez, Felicia; Itkowitz, Colby; Wagner, John (2020). Joe Biden officially becomes the Democratic Party's nominee on convention's second night. The Washington Post. Online: <https://www.washingtonpost.com/elections/2020/08/18/democratic-national-convention-live-updates/> (05.09.2021).

Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (2009). Public Space and the Ideology of Place in American Culture. Leiden: Brill.

Oswald, Michael (2020). Populismus in den Vereinigten Staaten von Amerika. In: Handbuch Politik USA. Lammert, Christian; Siewert, Markus B.; Vormann, Boris (Hg.). Wiesbaden: Springer SV, S. 55-72.

Panofsky, Erwin (1955). Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: Dumont.

Paul, Gerhard (2008). Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co.

Paul, Gerhard (2009). Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co.

Pelletier-Gagnon, Jérémie; Pérez Trujillo Diniz, Axel (2021). Colonizing Pepe: Internet Memes as Cyberplaces. In: Space and Culture 24(1), S. 4-18.

Petras, George; Loehrke, Janet; Padilla, Ramon; Zarracina, Javier; Borresen, Jennifer (2021). Timeline: How the storming of the U.S. Capitol unfolded on Jan. 6. US Today. Online: <https://eu.usatoday.com/in-depth/news/2021/01/06/dc-protests-capitol-riot-trump-supporters-electoral-college-stolen-election/6568305002/> (05.09.2021).

Picturingpe (2021). In: Twitter, 07.01.2021. Online: <https://twitter.com/picturingpe/status/1346959749854547968> (11.09.2021).

Piker, Hasan (2021). This is insane.... In: YouTube HasanAbi, 17.01.2021. Online: https://youtu.be/SgdbVC_e06E (11.09.2021).

Pollard, Tom (2018). Alt-Right Transgressions in the Age of Trump. Perspectives On Global Development And Technology, 17, S. 76-88.

Pribersky, Andreas (2011). Die Planstadt als Politische Utopie im 20. Jahrhundert zwischen Kapitalismus und Sozialismus. In: Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Berlin, Münster: Lit, S. 133-158.

Quent, Matthias (2016). Selbstjustiz im Namen des Volkes: Vigilantistischer Terrorismus. APuZ, 24(25), S. 20-26.

Rickert, Yvonne (2011). Triumphator oder Friedensfürst? Die Planungs- und Baugeschichte der Pariser Place Louis XV als Politbarometer. In: Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Berlin, Münster: Lit, S. 159-182.

Roose, Kevin (2020). With their hero defeated, QAnon followers ask, 'Now what?'. The New York Times. Online:
<https://www.nytimes.com/2020/11/10/us/politics/with-their-hero-defeated-qanon-followers-ask-now-what.html?searchResultPosition=3> (05.09.2021).

Ruß-Sattar, Sabine (2021). Im Treibhaus der Polarisierung Amerikanische Zivilgesellschaft und Demokratie in der Präsidentschaft Donald J. Trumps. In: Forschungsjournal Soziale Bewegungen 34(1), S. 103-121.

Sadeghi, Mckenzie (2021). Fact check: Claims of FBI role in Jan. 6 Capitol attack are false. US Today. Online:
<https://eu.usatoday.com/story/news/factcheck/2021/06/25/fact-check-no-evidence-fbi-organized-jan-6-capitol-riot/7753276002/> (05.09.2021).

Salih, Sara (2002). Judith Butler. London: Routledge.

Sauer, Sauer (2009). Die (deutsche) Faust. Ein Basismotiv antidemokratischer Bildpropaganda. In: Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute. Paul, Gerhard (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht GmbH & Co., S. 204-211.

Schink, Alan (2019). Verschwörungstheorie und Konspiration: Ethnographische Untersuchungen zur Konspirationskultur. Wiesbaden: Springer VS.

Schirmer, Dietmar (1995). Politik und Architektur. Ein Beitrag zur politischen Symbolanalyse am Beispiel Washingtons. In: Sprache des Parlaments und Semiotik der Demokratie. Dörner, Andreas; Vogt, Ludgera (Hg.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 309-339.

Schissler, Jakob (2020). Strukturen und Prozesse US-amerikanischer Politik. Wiesbaden: Springer SV.

Simmel, Georg (1903). Die Großstädte und das Geistesleben. In: Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Petermann, Theodore (Hg.). Dresden: v. Zahn & Jaensch, S. 188-206.H

Schultz, Brett (2018). Domestic Terrorism: Homegrown Violence. New York: Snova.

Schulz, Winfried (2011). Politische Kommunikation. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Schwickert, Dominic; Skóra, Maria; Rivas, Diego; Schwemer, Lukas; Klein, Ansgar (2021). Die USA nach der Präsidentenwahl. In Forschungsjournal Soziale Bewegungen 34(1), S. 1-13.

Shear, Michael D. (2020). Trump, Trying to Cling to Power, Fans Unrest and Conspiracy Theories. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/11/15/us/politics/trump-biden-election.html?searchResultPosition=6> (05.09.2021).

Shear, Michael D.; Haberman, Maggie; Corasaniti, Nick; Rutenberg, Jim (2020). Trump Administration Approves Start of Formal Transition to Biden. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2020/11/23/us/politics/trump-transition-biden.html?searchResultPosition=1> (05.09.2021).

Shifman, Limor (2014). Memes in Digital Culture. Cambridge, London: MIT Press.

Sinclair-Chapman, Valeria (2018). (De)Constructing symbols: Charlottesville, the confederate flag, and a case for disrupting symbolic meaning. In: Politics, Groups and Identities, 6(2), S. 316-323.

Sommer, Moritz (2021). Trump als Katalysator Sozialer Bewegungen. In: Forschungsjournal Soziale Bewegungen 34(1), S.166-170.

Sonne, Wolfgang (2011). Stadtraum als Medium der Politik. Die Mall als Leitmotiv in Hauptstadtplanungen des 20. Jahrhunderts. In: Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Berlin, Münster: Lit, S. 183-210.

Speitkamp, W. (1997). Denkmalsturz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 5-21.

Stanisavljevic, Marija (2016). Widerständige Kommunikation - Protest im Spannungsfeld von Massenmedien und Ästhetik. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 41, S. 123–148.

Statista (2020). Täglich verkaufte Auflage der New York Times in den Jahren 2015 bis 2020. Statista.com. Online:

<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/192804/umfrage/taeglich-verkaufte-auflage-der-new-york-times/> (11.09.2021).

Steinhauer, Jennifer; Benner, Katie; Schmitt, Eric; Cooper, Helene (2021). Leader of Proud Boys, a Far-Right Group, Is Arrested as D.C. Braces for Protests. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/04/us/politics/enrique-tarrio-proud-boys.html?searchResultPosition=1> (05.09.2021).

Talbert, Ryan D.; Patterson, Evelyn J. (2020). Racial Stratification and the Confederate Flag: Comparing Four Perspectives to Explain Flag Support. In: Race and Social Problems 12, S. 233–245.

Tampa Bay Editorial Board (2021). President Trump is impeached (again). Now what?. Tampa Bay Times. Online: <https://www.tampabay.com/opinion/2021/01/14/president-trump-is-impeached-again-now-what-editorial/> (29.7.2021).

Thompson, John A. (2018a). The Appeal of "America First". In: Chaos in the liberal order. Jervis, Robert; Gavin, Francis J.; Rovner, Joshua; Labrosse, Diane N. (Hg.). New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, S. 151-157.

Thompson, John A. (2018b). AMERICAN POWER AND INTERWAR INTERNATIONALISM. In: The Historical Journal 61(4), S. 1137-1148.

Times Total Media (2017). Market Penetration. Online: <https://marketing-advertising.tampabay.com/wp-content/uploads/2017/11/Market-Penetration-Map.pdf> (05.09.2021).

Tschachtli, Angelica (2014). „Ein Parlamentsbau muss auch Widersprüchlichkeiten vereinen“. In: k+a, 65(4), S. 36-40.

Von Beyme, Klaus (1996). Politische Ikonologie der Architektur. In: Architektur als politische Kultur. Hipp, Hermann; Seidl, Ernst (Hg.). Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 19-33.

Von Beyme, Klaus (2004). Politische Ikonologie der modernen Architektur. In: Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Schwelling, Birgit (Hg.). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, S. 351-372.

Von Beyme, Klaus (2011). Hauptstadtplanung von Bonn bis Berlin. In: Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Hofmann, Wilhelm (Hg.). Berlin, Münster: Lit, S. 13-34.

Weiland, Noah (2021). Impeachment Briefing: Trump Is Impeached, Again. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/13/us/politics/impeachment-briefing-trump-is-impeached-again.html?searchResultPosition=14> (29.7.2021).

Wieder, Anna (2019). Das Versprechen der Norm und ihre Drohung. Zeitschrift für Praktische Philosophie, 6(1), S.215-238.

Wiggins, Bradley E. (2021). Boogaloo and Civil War 2: Memetic antagonism in expressions of covert activism. In: New Media&Society 23(11), S. 3179-3205.

Xu, Weiai Wayne (2020). Mapping Connective Actions in the Global Alt-Right and Antifa Counterpublics. In: International journal of communication, 14, S. 1070-1091.

7.1. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Thor Steinar Nordic Company (o.D.). T-Shirt Eisbär. Thorsteinar.de. Online: <https://www.thorsteinar.de/de/maenner/t-shirts/t-shirts/2768/t-shirt-eisbaer?c=198> (05.09.2021).

Abbildung 2

BBC (2018). Pepe the Frog meme branded a 'hate symbol'. Bbc.com. Online: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-37493165> (05.09.2021).

Abbildung 3

Angelini, Fabio; Parrello, Sara (2020). An increasing value for freedom of expression in trademark law?. Bugnion. Online: <https://www.bugnion.eu/en/an-increasing-value-for-freedom-of-expression-in-trademark-law/> (05.09.2021).

Abbildung 4

Nimda (2021). Boogaloo Bois with Military Training Plan to Overthrow Government. Bailwatcher. Online: <https://www.bailwatcher.com/2021/02/02/boogaloo-bois-with-military-training-plan-to-overthrow-government/> (13.11.2021).

Abbildung 5

o.A. (2021). Die Freiheit führt das Volk romantische Eugene Delacroix Gemälde verkaufen. Kunst-Gemalde.com. Online: <https://www.kunst-gemalde.com/Die-Freiheit-f%C3%BChrt-das-Volk-romantische-Eugene-Delacroix.html> (13.11.2021).

Abbildung 6

Schuster, Jan (2021). Wahlplakate zur Reichstagswahl 1920. Wahlplakate-archiv.de. Online: <http://www.wahlplakate-archiv.de/wahlen/reichstagswahl-1920/> (13.11.2021).

Abbildung 7

Hunter, Thomas (2021). 1934 - All Fists Clenched into One cover for AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) illustrated by John Heartfield. Pinterest. Online: <https://www.pinterest.com/pin/304415256034279494/> (13.11.2021)

Abbildung 8

Linnea, Av (2012). LA JEUNE FILLE A LA FLEUR. Linneah.se. Online: <http://linneah.se/2012/11/10/la-jeune-fille-a-la-fleur/> (10.09.2021).

Abbildung 9

Bobic, Igor (2015). Joe Biden Is Either Running For President Or Having A Hell Of A Time Playing Us. Huff Post. Online https://www.huffpost.com/entry/joe-biden-president-2016_n_562647f2e4b0bce3470226c8 (11.09.2021).

Abbildung 10

o.A. (2021). G7 kontert Chinas "Neue Seidenstraße" mit Milliarden-Initiative. Gmx.at. Online: <https://www.gmx.at/magazine/politik/g7-kontert-chinas-seidenstrasse-milliarden-initiative-35899752> (11.09.2021).

Abbildung 11

Barry, Dan; McIntire, Mike; Rosenberg, Matthew (2021). 'Our President Wants Us Here': The Mob That Stormed the Capitol. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html> (29.7.2021).

Abbildung 12

Barry, Dan; McIntire, Mike; Rosenberg, Matthew (2021). 'Our President Wants Us Here': The Mob That Stormed the Capitol. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html> (29.7.2021).

Abbildung 13

Alexander, Sophie (2021). 'I Was There When The Rioters Stormed The Capitol'. Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/i-was-there-when-rioters-stormed-capitol-1560064> (29.7.2021).

Abbildung 14

Ultimate Flags (o.D.). Trump Law & Order Flag - USA Background - 3 x 5 feet - Outdoor Double Sided Flags. Ultimateflags.com. Online: <https://ultimateflags.com/products/trump-law-and-order-flag-3-x-5-feet-outdoor-double-sided-flags/> (11.09.2021).

Abbildung 15

Trump 2020 (o.D.). Shmbada American US Trump 2020 Flag and Gadsden Flag Kit for Outdoor Indoor Yard House Garden, Don't Tread on Me, Premium Polyester Double Stitched, 3x5 Ft, Set of 2. 2020trumpmall.com. Online: <https://2020trumpmall.com/product/shmbada-american-us-trump-2020-flag-and-gadsden-flag-kit-for-outdoor-indoor-yard-house-garden-dont-tread-on-me-premium-polyester-double-stitched-3x5-ft-set-of-2-2/> (11.09.2021).

Abbildung 16

CandiSen (o.D.). Donald Trump Flag – 2020 Keep America Great Campaign Banner 3x5 with Brass Grommets – MAGA Gear (Pack of 2). Candisen.com. Online: <https://candisen.com/product/donald-trump-flag-2020-keep-america-great-3x5-2-pack/> (11.09.2021).

Abbildung 17

Ilyushenko, Marina (2021). US-Flaggen – modern und konföderal. Nextews. Online: <http://de.nextews.com/191a0e9e/> (13.11.2021).

Abbildung 18

Tampa Bay Editorial Board (2021). President Trump is impeached (again). Now what?. Tampa Bay Times. Online: <https://www.tampabay.com/opinion/2021/01/14/president-trump-is-impeached-again-now-what-editorial/> (29.7.2021).

Abbildung 19

Weiland, Noah (2021). Impeachment Briefing: Trump Is Impeached, Again. The New York Times. Online: <https://www.nytimes.com/2021/01/13/us/politics/impeachment-briefing-trump-is-impeached-again.html?searchResultPosition=14> (29.7.2021).

Abbildung 20

Lock, Samantha (2021). Mom of National Guard Says He Was 'Better Cared for in Afghanistan' Than Protecting D.C. . Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/mom-national-guard-says-he-was-better-cared-afghanistan-protecting-dc-1561495> (29.7.2021).

Abbildung 21

Jarvis, Jacob (2020). Viral Photo Shows Soldiers Amassed on Steps of Lincoln Memorial After Pentagon Puts Them on Alert Over Protests. Newsweek. Online: <https://www.newsweek.com/lincoln-memorial-soldiers-protests-george-floyd-1508304> (05.09.2021).

7.3. Abstract DE/ENG

Der 5. Jänner 2021 war in der US-amerikanischen Politik von hoher Relevanz: an diesem Tag wurde das US-Capitol von Trump-Anhänger:innen gestürmt, darauffolgend wurde das Capitol von tausenden Soldat:innen bewacht. In dieser Arbeit wird anhand von Pressefotografien untersucht, inwieweit der Sturm auf das Capitol als Protest einzuordnen ist und ob man auf diesen Bildern eine Ikonografie anti-demokratischen Protests identifizieren kann. Anhand der Judith Butlers Theorie der Performativität der Versammlung und Nancy Frasers Begriff von Gegenöffentlichkeit wird ein Definitionsversuch von anti-demokratischem Protest angestellt. Die visuelle Kontextanalyse der Pressefotografien der Ereignisse zeigt, dass auf den Bildern vom Sturm und den Bildern der Konsequenzen des Sturms keine Elemente von (anti-demokratischem) Protest festzustellen sind.

January 5th 2021 was a day of high political relevance in recent US-history – not only because there was a vote on a second impeachment trial of the former, but then still in office, US-president Donald Trump, but also because on the same day the US-Capitol was stormed by Trump-supporters. The days following this event, the Capitol was secured by national guard troops, who would also sleep inside the Capitol. Based on press photography this study examines in which ways the storm of the capitol can be classified as protest and if there can be elements of anti-democratic protest identified. By combining Judith Butler's theory of the performativity of assembly and Nancy Fraser's theory of public and counterpublic, a definition of anti-democratic protest is established. The press photography and the articles they were published in are analyzed and interpreted with the method of visual context analysis to test if this storm can be identified as anti-democratic protest. The results show that the images neither contain any elements of democratic, nor anti-democratic protest.